



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LA PUERTA
COMO OBJETO DE ANÁLISIS FOTOGRÁFICO”**

Tesis que para obtener el título de
LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN GRÁFICA



presenta
ZOREHYA YAZBEL JACOBO BECERRIL

Director de Tesis
Victor Monroy de la Rosa

México, D.F. 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LA PUERTA COMO OBJETO DE ANÁLISIS FOTOGRÁFICO”

Tesis que para obtener el título de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN GRÁFICA

presenta

ZOREHYA YAZBEL JACOBO BECERRIL

Director de Tesis
Victor Monroy de la Rosa

México, D.F. 2007

A la UNAM
y para Alicia

INDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
<i>BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA</i>	8
Fotografía periodística	21
Fotografía Artística	33
Coexistencia entre ambas categorías	38
<i>LA PUERTA: ACOTACIÓN CONCEPTUAL SOBRE ESTE ELEMENTO SIN CONSIDERAR DISEÑOS NI ESTILOS</i>	41
Puertas en la literatura	44
Puertas en la música	48
Puertas en el cine	50
Puertas del arte universal	52
Puertas emblemáticas	60
Puertas arquitectónicas	63
Puertas naturales	69
Puertas religiosas y mitológicas	72
Puertas oníricas y metafísicas	78
Puertas mentales a través del arte	86
Puertas políticas	95
Ciudad de México: puerta abierta	98
<i>PUERTAS Y PUERTECITAS</i>	103
La puerta como protagonista de una composición visual fotográfica	108
La puerta en el muro	110
La puerta como elemento integrado al panorama urbano	123
<i>CONCLUSIONES</i>	154
GLOSARIO	160
BIBLIOGRAFÍA	178





INTRODUCCIÓN

Se dice que cada objeto está confinado a su función, lo que los reduce a una practicidad, de la que sus usuarios sacarán provecho, o que un objeto no puede rebasar su propia funcionalidad, si no se convertiría en otra cosa. Esto lo aceptamos en un plano meramente físico, pues es cierto que no podemos obligar a un objeto a realizar la función de otro sin el riesgo de una avería física en su constitución, pero en los bastos campos de lo simbólico ¿no podrían estos objetos inanimados adquirir otra “funcionalidad” que rebasen aquella por la que fueron creados? Es claro que sí, pues si revisamos la historia del arte del siglo XX nos encontraremos con una multitud de casos en la que los artistas han echado mano de los objetos y su carga simbólica para conformar su obra. Desde los visionarios *ready-made* de Duchamp, pasando por las revisiones conceptuales de Kosuth hasta las sopas *campbells* de Warhol.

Alejado de las iconoclasias propias de las vanguardias artísticas y sus frutos en la posguerra que el siglo XX trajo consigo, el filósofo Gastón Bachelard, en “La poética del espacio”, retoma y lleva el inacabable tema de los objetos a los reinos de la intimidad y la ensoñación, en los que aún los más humildes y viejos objetos se vuelven potencias poéticas para quién las sepa apreciar. Entonces comenzamos a percibir que una armario es un alma que no se confía; una sábana colgada con lavanda, el país de la vida tranquila; una miniatura, uno de los albergues de la grandeza y una puerta, el origen mismo de un ensueño, todo un cosmos de lo entreabierto, aveces bien cerrado, aveces bien abierto. Metáfora de lo humano, de lo que primero es vedado y después cedido pero si queremos la inversión de la idea nos dará un toque más dramático, es decir, una puerta primero nos puede dejar entrar y luego a través de ella también salir expulsado.

El pensador galo es consiente de toda la complejidad simbólica que una puerta puede adquirir “...como se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto...” (p. 263).

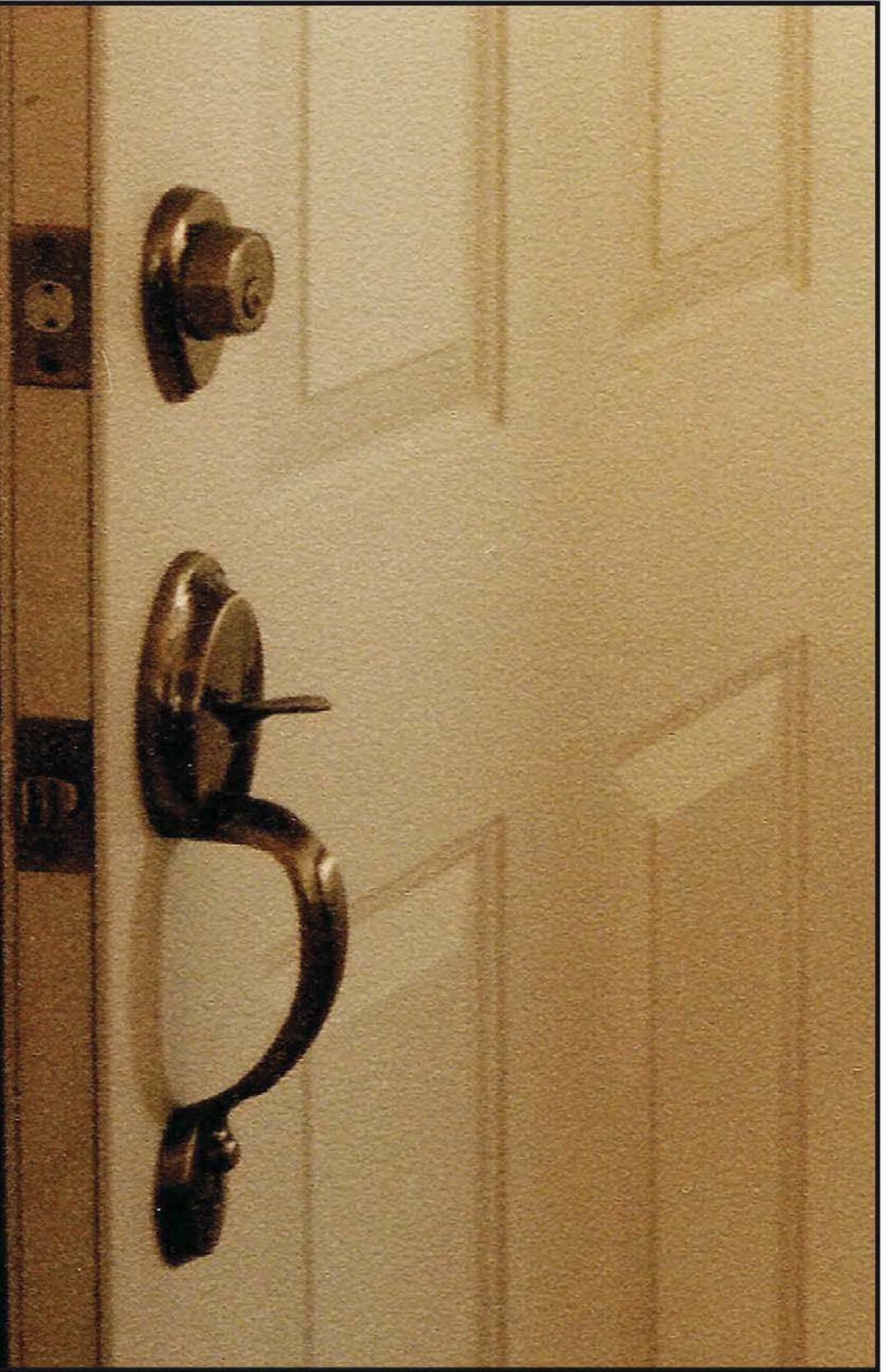


Abandonemos pues aquella visión ordinaria que nos dice que la puerta sólo sirve para abrir y cerrar espacios, sin ninguna otra posibilidad, para sustituirla -ayudados por una cámara fotográfica- por una que nos revele esos mundos de imaginación y memoria que se ocultan bajo la superficie -aparentemente- anónima e indiferente de las puertas que abrimos y cerramos.



C
A
P
Í
T
U
L
O

U
N
O



BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Podríamos determinar, que el medio fotográfico es relativamente joven y toda su historia debe entenderse como una constante interrogación acerca de su razón de ser. Y esta es todavía hoy, que, para bien o para mal la pregunta sigue abierta. La causa del problema subyace en la gran versatilidad que ha demostrado esta feliz combinación de sistemas ópticos, mecánicos y fotoquímicos, que culminan en unas imágenes de naturaleza revolucionarias. No existe hoy actividad humana que en alguna de sus fases no utilice la fotografía, y de este enorme repertorio de aplicaciones se deriva el principal obstáculo a la hora de definir la naturaleza del medio. Diseñadores, propagandistas, médicos, artistas, científicos, periodistas, entre muchos otros, se sirven de la cámara con metas completamente distintas y, por lo tanto, sus concepciones acerca de la especificidad de lo fotográfico están separadas por verdaderos abismos conceptuales.

Pero, para entender a la fotografía debemos conocer el término del cual está basado tanto cámara como fotografía. Primeramente diremos que en un aspecto etimológico el término cámara deriva de *Kamara*, que en latín significa “habitación”. La cámara oscura original era una habitación cuya única fuente de luz era un minúsculo orificio en una de las paredes. La luz que penetraba en ella por aquel orificio proyectaba una imagen del exterior en la pared opuesta. Con el transcurso de los siglos la cámara oscura¹ evolucionó y se convirtió en una pequeña caja manejable, y al orificio se le instaló una lente óptica para conseguir una imagen más clara y definida. Por su parte el origen de la palabra fotografía tiene su raíz etimológica del griego *phos* que significa *luz*. Así fotografía es tanto “...el procedimiento como el resultado de un sistema técnico de obtención de imágenes por

¹ Algunos artistas utilizaron esta técnica para esbozar escenas proyectadas por la cámara, mucho antes de que se inventase la película.

medio de la luz. *Grafía* hecha con luz. *Grafía* en el sentido original de trazos. Luz como sustancia y también como acción física producida sobre superficies que han sido convenientemente preparadas y sensibilizadas a esta acción de la luz...”².

La imagen fotográfica, como toda imagen, (estrictamente como *imago*³) es la representación de un modelo preexistente en la realidad por lo que se justifican aseveraciones como: “la imagen es un fragmento de la realidad”, “una réplica de la realidad”, “la representación de algo real sensible”, “un doble de la realidad”, etc.

Ahora bien, el tema de la historia de la fotografía ha sido repasado un sinnúmero de veces, en cada una de ellas el investigador en cuestión realizará un nuevo descubrimiento para re-establecer sus orígenes y estos a su vez parecerán cada vez más lejanos de lo que se creía. Efectivamente, la fotografía -como en todas las artes visuales- tiene un principio único que sin este sería incapaz de ser: la luz. Siguiendo esta reflexión pudiéramos justificar, que la fotografía es tan antigua como la luz misma y como aquel momento en que el ser humano la percibió por primera vez. Es por esta hipótesis que, para algunos investigadores, hablar de la fotografía, es remontarse hasta el hombre de las cavernas quien se abandonaba a la contemplación de diversas imágenes y sus sombras. Evidentemente, podríamos proponerlo como uno de los principios básicos fotográficos (pues se podría interpretar como el paralelo de lo que ahora entendemos como fotogramas, aunque claro, sin poder fijar la imagen) pero entendamos que los primeros vestigios del ser humano -y su necesidad latente de representar su entorno, plasmar una imagen cotidiana, narrar en forma visual lo que quizá el lenguaje era incapaz de hacer- pertenecieron primeramente a artes manuales más ligadas al lenguaje gráfico o pictórico, entendamos que al pintarse un búfalo con pigmentos en la pared o al tallarse un rostro en la madera, aquellos hombres pretendían hacer una *representación* de lo que se pinta (búfalos, mamuts, cazadores) lo cual está todavía lejos del proceso químico-mecánico-óptico de captación de luz y figuras que la fotografía llegaría a conseguir. La fotografía tiene,

² Diccionario Océano Uno. Grupo editorial Océano. Barcelona. 1990.

³ Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa

espléndidamente, todos estos aspectos que la hacen ser una única, desde la base física-química-artística podemos establecer sus vestigios, aunque, evidentemente, no serían tan remotos. No obstante, es necesario hacer una diferencia entre la historia de los procesos técnicos que resultaron en lo que ahora llamamos fotografía y la vieja intención del hombre por fijar en un soporte lo que visualmente le ha conmovido. En esta remota intención traducida en ideas e invenciones que van desde la gráfica, la propia pintura, cámara oscura hasta el daguerrotipo si podríamos señalar que la *idea* de la fotografía siempre ha estado en la mente del hombre.

Hasta el Renacimiento, las estampas eran las únicas manifestaciones gráficas exactamente repetibles que se conocía, "...no existía modo alguno de publicar una imagen como se publica un texto..."⁴. Gracias a las técnicas de grabado como la litografía, el aguafuerte, las ilustraciones dibujadas, entre otras, permitieron que las imágenes idénticas fueran posibles y podían transmitir información visual casi invariable y reproducible de cosas difíciles de describir o definir, aunque claro, tenían algunos inconvenientes, como por ejemplo, era casi imposible representar exactamente una pincelada de un cuadro y pasarlo al grabado.

El fenómeno de la repetición (ya desarrollado por la gráfica) y la ambición por recrear fielmente la realidad hacen que artistas y científicos experimenten para conseguir un medio por el cual se encontraran las características de reproductibilidad técnica y veracidad representativa más inmediata y que involucrara un proceso menos tradicional. Así, este camino de investigación, condujo hacia la fotografía.

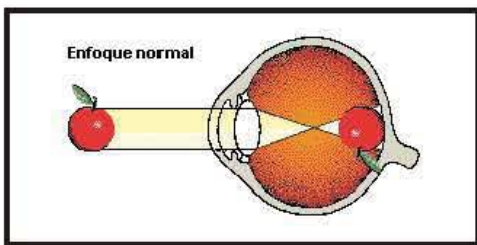


Paul Huet
"Viajes pintorescos en la antigua Francia"
Litografía. 1831

⁴ Scharf, Aaron. Arte y fotografía. Edit. Alianza. España. 1994. p. 124

No obstante, debemos hacer hincapié, en los principios de la fotografía, venidos de otras épocas. Nos encontramos, primeramente, que los alquimistas descubren que algunos compuestos químicos se ennegrecía con la luz, descubrimiento que aun no se relacionaba con el fenómeno de la cámara oscura pero que en el futuro sería un elemento indispensable para su desarrollo.

Por su parte, la ciencia se encargó de investigar aspectos fisiológicos del “mecanismo” humano, uno de ellos; la visión. Entre las conclusiones extraídas esta la que nos dice que el ser humano percibe visualmente las formas que le rodean a través de un complejo sistema por el que los ojos captan la realidad exterior, las formas, los colores, el movimiento, etc. y envían la información al cerebro que las interpreta y las convierte en sensaciones visuales. Actualmente se habla de imágenes visuales



Visión normal del ser humano



En el texto “Memorias Fotográficas” se dice que el legendario mago Merlín utilizaba la cámara oscura con fines estratégicos y de observación en la guerra que sostuvo el rey Arturo contra los sajones. En sus escritos se habla de la necesidad de utilizar el "cuerno de unicornio" para hacer el orificio de entrada de luz en ella

aunque ello puede inducir a equívocos: si bien es cierto que en el interior del ojo se forman las imágenes de manera parecida a como se producen en una cámara fotográfica, esas imágenes no son vistas propiamente por el cerebro sino interpretadas y traducidas de forma tal que el individuo percibe las sensaciones visuales con una riqueza de información superior a la mejor de las

fotografías tomada con la película más sensible. Una es la imagen representada y otra la que activa nuestra percepción, la primera esta intrínsecamente condicionada y moldeada por una manera de mirar a la que hemos sido sujeto desde nuestra primera infancia. La segunda es la que en un primer instante perciben nuestros ojos cuando las cosas se nos presentan sin un lenguaje que las condicione o limite sus cualidades: mirar un árbol es muy diferente a percibirlo porque al *verlo* como *árbol* le estamos asignando un nombre pero percibirlo es apreciarlo con todas sus cualidades sin un adjetivo que lo defina. Mientras que para un ciego las palabras mirar y percibir cambian casi completamente de significado, él efectivamente *mira* porque son los otros sentidos los que se encargan de -igual que la vista- mandar señales al cerebro para guiarlo en el exterior. En un reciente experimento se comprobó que en los sueños de un ciego hay imágenes de espacios horizontales, son un limbo derivado de la experiencia espacial del mundo real, imágenes primitivas pero imágenes al fin.

Al revisar la historia sobresale el hecho de que los primeros fotógrafos fueran artistas: pintores o dibujantes. Esto nos puede indicar que el origen de la fotografía surgió por una necesidad en las artes, necesidad de darle a las disciplinas un poco más de espacio para poderse desarrollar en otras cuestiones menos dogmáticas o para hacer ver que en un sector del arte concluía un ciclo para empezar otro, "...la fotografía ha permitido, desde sus principios, pretender que la noción misma de arte ya estaba caduca..."⁵. No obstante, el desarrollo paralelo que tenía con las artes



Louis J. Mandé Daguerre
"Columnas góticas con efecto de niebla y nieve"
Óleo sobre lienzo. 102 x 154 cms.
1826

⁵ Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Edit. Sudamericana. Argentina. 1980. p. 97

plásticas hace que la fotografía se vea sujeta a cuestionamientos de carácter pictórico y litográfico, pues nació de y por las disciplinas artísticas. Sin embargo, una vez que la fotografía, y sus procesos, se apoderaron de la información visual arrebatándola de las manos de los grabadores y de los pintores retratistas y paisajistas, los artistas se encontraron de pronto liberados de toda exigencia de verosimilitud en su expresión y sus diseños, abriéndole a estas dos disciplinas artísticas un campo hasta entonces insospechado, potenciando cualquier expresión plástica alejada cada vez más del cometido de reproducción o de representación de la realidad ⁶, “...muchos al no saber nada ni de expresión ni de diseño, se vieron perdidos, pues ellos también habían formado parte del público y habían considerado que la verosimilitud era el fin y la justificación de sus obras. Salvo en caso de los artistas realmente notables, la creación y la verosimilitud son objetivos incompatibles, contradictorios, y únicamente en las manos de esos artistas la creación ha salido victoriosa...” ⁷.

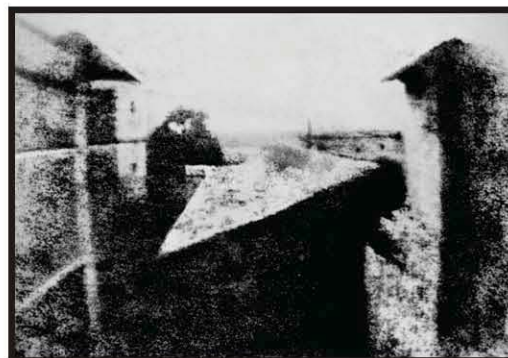
La visión como proceso fisiológico del contacto humano con la realidad, la ciencia que genera los procesos químico adecuados, y el arte como vasto campo de crecimiento y experimentación son los tres elementos sobre los que se funda la fotografía. Así pues, los inicios de ésta llega en manos de una generación que se encuentra en el umbral de una nueva época (vendría después la luz eléctrica, el telégrafo, el automóvil, el fonógrafo, etc.). Tiene plena conciencia de su estrecha relación con 400 años de historia en la que se han reproducido imágenes de todo tipo, pero al mismo tiempo se siente portadora de grandes transformaciones e inicia una revolución que hasta el momento no ha parado. No exageramos pues, al considerar a los pioneros de la fotografía como unos visionarios de espíritu emprendedor: arte y ciencia ebullición en ellos.

Uno de estos visionarios fue sin lugar a dudas Joseph Nicéphore Niépce que (con la fotografía como avance tecnológico en pleno desarrollo) consiguió, utilizando una cámara oscura, la primera imagen (heliografía) permanente del patio de su casa, para lo cual utilizó una plancha de peltre recubierta de betún de Judea. Niépce no

⁶En cambio en los últimos decenios el arte hiperrealista vuelve a unas imágenes más “fotográficas” que la propia fotografía, mientras ésta pasó por una corriente abstraccionista inspirada en la pintura. Como bien lo define Susan Sontag “...liberada por la fotografía del trabajo ingrato de una reproducción fiel, la pintura podía dedicarse a la tarea más noble de la representación, ya sea figurativa o abstracta...”.

⁷Scharf, Aaron. Op. Cit. p. 223

encontró ningún tipo de financiación para su experimento, posiblemente porque guardaba en secreto los detalles de sus descubrimientos. Tiempo después, se asoció con Louis Jacques Mandé Daguerre, que también experimentaba con la cámara oscura. El sueño de Niepce era perfeccionar una nueva tecnología de positivado, que a causa de su muerte no pudo realizar. Sin embargo, Daguerre refinó y modificó el proceso en el que habían estado trabajando juntos y, tiempo después, perfeccionó el daguerrotipo. Durante este proceso, la imagen se



Joseph-Nicéphore Niépce
“Punto de vista desde la ventana de Gras”
Primera fotografía creada por Niépce
Heliografía. 1826

consegua a partir de una capa sensible de nitrato de plata extendida sobre una base caliente de sal común y revelada con vapor de mercurio. La innovación de Daguerre fue sumergir la plancha en una solución, que hacía que la imagen quedara fijada. Éste fue el primer procedimiento fotográfico. Daguerre mostró al gobierno francés el trabajo que él y Niepce habían desarrollado. La acogida dada a este descubrimiento fue tal, que en las más importantes ciudades del mundo comenzaron abrirse estudios fotográficos de daguerrotipos utilizándolos, no sólo para retratos, sino también para fotografiar edificios y paisajes. Pero había dos problemas que por el momento no tenían solución, era imposible tener copias y la imagen aparecía al revés, tal como se ve en un espejo.

Así, la cámara fotográfica se volvía el recurso más fiable ante los ojos de los clientes. Ya no era necesario tratar y lidiar con artistas que, tan sólo, interpretaban lo que sus ojos veían. La fotografía era el medio más fiel a la realidad, era un objeto mecánico y como tal carecía de toda desproporción visual. No se podía dudar de este mecanismo porque mostraba las cosas tal como eran -muy a pesar de los inconvenientes que podría tener-. Era ver



Diversos ejemplos del daguerrotipo

lo que ópticamente era cierto. Con esto se revocaba el patrón de representación pictórica e imaginativa que había permanecido intacta durante siglos.

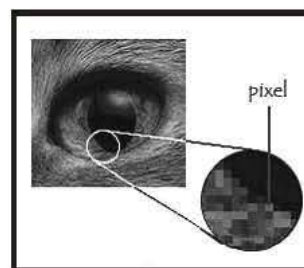
Durante varios años científicos, artistas y sobretodo los “nuevos” fotógrafos trataron de perfeccionar de manera técnica y formal lo que definía y distinguía a la fotografía. En el aspecto técnico perfeccionaban cada vez más la manera de fijar la imagen en un soporte (como el *calotipo* de F. Talbot, la placa húmeda de F. Archer, el papel seco de bromuro de J. W. Swan, la emulsión de gelatina y bromuro de plata de Charles E. Bennett, el proceso aditivo de color de J. C. Maxwell, la película flexible y transparente de G.

Eastman, la película comercial de color, de Auguste y Louis Lumière, la película y cámara instantánea de Polaroid, entre otras), así como hacer más rápidas las tomas, el proceso de revelado y el diseño de cámaras más pequeñas, simplificaron en todo la labor del fotógrafo cumpliendo las necesidades hasta ese momento requeridas: llevar los objetos a un medio que los registrara en forma *exacta* y permanente. Aunque, con esta investigación, progreso y perfeccionamiento técnico, la fotografía generó un camino hacia la comercialización, pues respondía plenamente a las expectativas económicas -y quizás estéticas- de las clases trabajadoras, permitiendo que los aficionados tuvieran acceso a este medio, quitándoles por completo la concesión a los artistas. En consecuencia, se crean cámaras y películas pensadas para el aficionado y al mayoreo, al mismo tiempo se plantea el parámetro existente entre la fotografía artística y la fotografía con fines totalmente diferentes.

En mucho tiempo se ha visto desfilar un sinfín de innovaciones técnicas en el ejercicio fotográfico, además del surgimiento de verdaderos artistas que se sirven de la lente, con las limitaciones propias de su época, para registrar sus intenciones ya fueran artísticas o documentales (consideremos que la verdadera innovación estaba la mayor parte del tiempo en el proceso personal en el que cada fotógrafo realiza sus tomas). Recordemos que primero se exploró las necesidades que tenían arte y ciencia, para proseguir en la búsqueda de un medio que redujera el tiempo en las creaciones artísticas, abarcar lo que el ojo humano no puede llegar a captar, para después ampliar este método hasta obtener una imagen casi semejante de la realidad (por ejemplo, la fotografía en color) pero siempre ligada a la emulsión y al proceso tradicional, hasta finalmente -una vez dividida en diversas funciones- innovarse en un nuevo tratamiento de imagen: la fotografía digital.

Aún sin desarrollarse un concepto específico sobre la fotografía digital, se sabe que se basa en un equipo electrónico. Sus rasgos más característicos están en los sistemas de captura de la imagen, en los soportes de almacenamiento y en las posibilidades de manipulación y difusión. A diferencia de la fotografía “tradicional”, la digital permite prescindir de diferentes circunstancias técnicas, pero “...sigue siendo un dispositivo generador de evidencias (...) la huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital pero en huella al fin y al cabo...”⁸.

En décadas recientes, ya es posible obtener fotografías digitales pues surgieron las cámaras destinadas a esta área. Éstas utilizan, en esencia, la misma óptica y los mismos mecanismos de exposición que la cámara convencional, pero difiere de ella en uno de sus elementos: en vez de película utiliza un chip o sensor



Fotografía digital

⁸ Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1997. p. 72

electrónico denominado CCD (dispositivo acoplado de carga) cuya función es captar la luz y obtener imágenes digitalizadas en un soporte magnético susceptibles de ser procesadas directamente en el ordenador. Básicamente, el proceso digital difiere del convencional desde el momento de la toma hasta el uso y archivo de imágenes. No obstante, la fotografía digital no llegará a sustituir totalmente a la fotografía tradicional, al menos por ahora.

Si bien es cierto que con la fotografía digital se pueden obtener resultados y verlos lo antes posible, también presenta ciertas dificultades para los fotógrafos pues se enfrentan a un ritmo acelerado de los avances tecnológicos en este campo y muchos descubren lo difícil que es mantenerse al corriente del alud de productos y tecnologías para el tratamiento digital. Además, esta “era digital” ha permitido que cada vez más personas ingresen a este ámbito, siendo en gran parte aficionados (aunque ya se venía dando desde la incursión de la película instantánea), pues han podido encontrar un sistema que se ha adecuado perfectamente a sus necesidades, con cierta repercusión en el ambiente artístico. Actualmente hay convocatorias abiertas a todo público en las cuales sólo es necesario tener una cámara digital teniendo como recompensa la publicación o exposición de dichas imágenes, no importando si el ganador es profesional o aficionado. En este segundo caso cuestionaríamos ¿una imagen digital, en manos aficionadas, puede transformarse en una fotografía artística, pudiéndosele colgar en una galería? ¿Todo aquel diletante que manipule a la perfección un programa de computación se le debe considerar un artista? ¿El proceso creativo debe estar subyugado a una mera condición tecnológica? Para ciertos críticos, les es válida esta pregunta, para nosotros aún no. Este tipo de aseveraciones han hecho creer que hoy en día es casi imposible hacer una buena fotografía profesional (y menos aún una fotografía artística) con elementos análogos. Se ha creído, que fuera de lo digital, la fotografía convencional ya nada puede hacer. Pongamos un ejemplo, tomemos como punto central, en una serie fotográfica, un objeto fuera de su contexto: una escalera, una ventana, o mejor aún, una puerta. Una pequeña puerta transportable, con los mismos usos que obedecen a las de la puerta

normal -abrir y cerrar-, adquiere, en primer lugar una función lúdica y en segundo término, un papel simbólico. Ahora, adelantémonos un poco a los resultados y especulemos acerca de las afirmaciones que se harían a esta serie, en primera instancia, tendríamos que, a los ojos de una persona común, esta serie fue realizada a través de elementos digitales, es decir, para una persona ordinaria, sería más sencillo establecer el diseño de una puerta en la computadora, trasladarla a una fotografía preestablecida y manipularla.

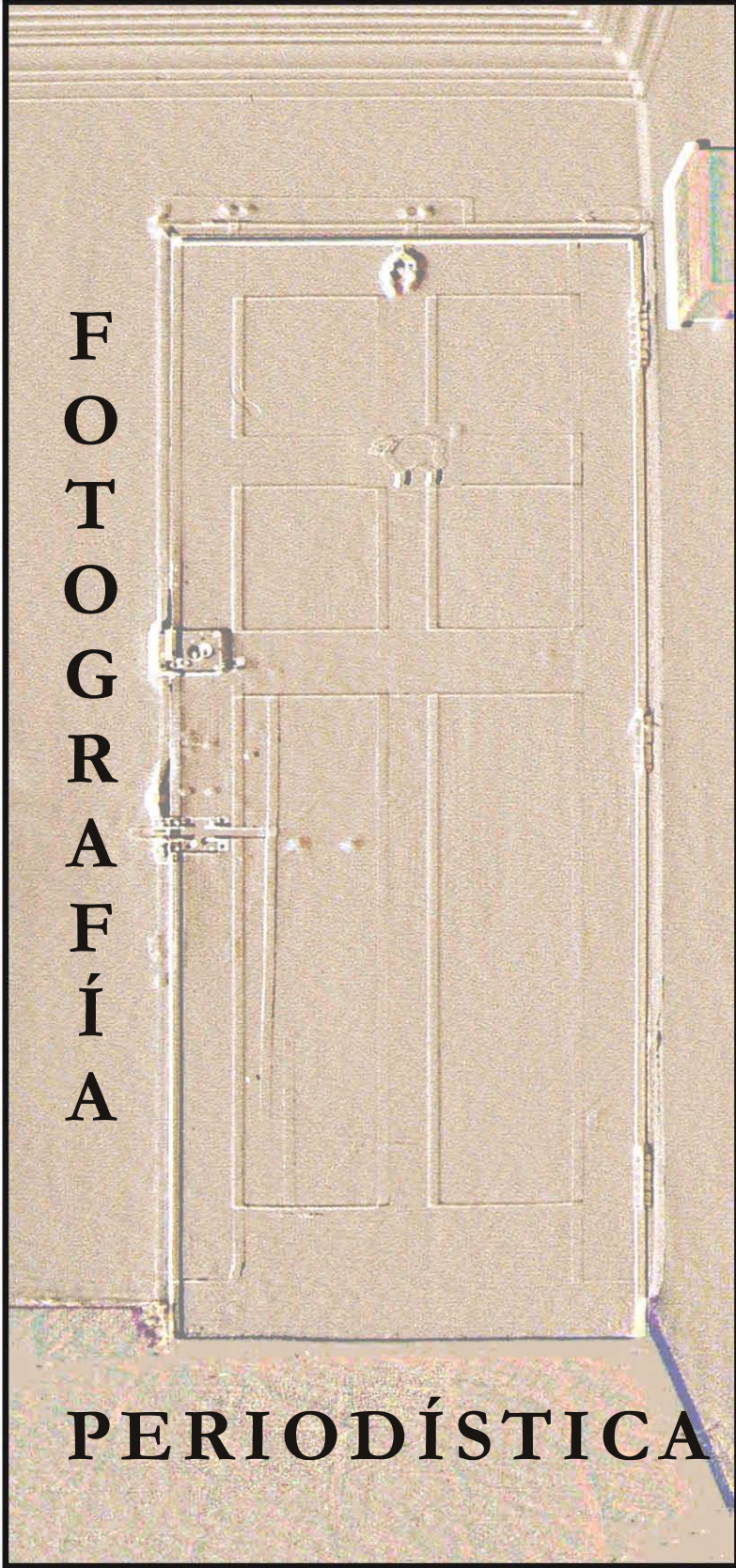
Pero, por el momento no es nuestra intención basarnos en un programa de computadora para realizar un proyecto fotográfico, preferimos hacer una exploración a campo libre, observando y seleccionando las características formales y conceptuales de cada una de nuestras fotografías. No pretendemos diseñar su entorno, ni una escenografía que se adapte a la propuesta, lo que se pretende plantear, es la ocupación del espacio como integración a la puerta y viceversa. La integración de una puerta a un espacio que originalmente no la requiere pero, que al ser invadido por este elemento, tal espacio se resignifica. No obstante, retomemos el rastreo histórico por el que nos hemos acercado a éste fenómeno lleno de implicaciones y posibilidades de desarrollo que es la fotografía, las relaciones formales y conceptuales que comprenden el proyecto fotográfico que conformarán esta tesis serán inevitablemente abordados y explicitados en posteriores capítulos.

Así pues decíamos que desde sus orígenes la fotografía no se resignó a un solo campo de desarrollo, que igual un médico o un topógrafo pueden servirse de sus beneficios, entonces el acontecer fotográfico tiene diferentes ofertas de explotación, una de ellas es el fotoperiodismo.

Para muchos autores el fotoperiodismo ha sido creado para decir la “verdad” ya que se basa en un recurso que tiene por objetivo recrear la realidad tal como es. No obstante, permitámonos dudar un poco de aseveraciones de este tipo: la fotografía periodística nace como una necesidad de enfrentarnos y conocer cada aspecto de un suceso o una realidad que, hasta el momento que vemos la imagen, desconocemos. Igual que los grabadores hace

siglos, estos fotógrafos pretenden registrar lo que pasa en otros lugares, es decir, hacen de la fotografía un documento que informa y a la vez (en contadas ocasiones) nos hace reflexionar sobre la situación en lugares lejanos al nuestro. Sí es efectiva, la fotografía periodística debe comunicarnos la imagen de un suceso y hacernos discernir, aunque hasta hoy en día este tipo de imágenes no ha podido sobrevivir sin su contexto. En otras palabras, para que un fotorreportaje se llame como tal debe existir una noticia de por medio y que ella refleje el contenido del suceso fotografiado.

Sin embargo, bajo la imagen periodística (en su contexto original: periódico o tabloide) encontraremos siempre una brevísima explicación que en dos líneas que nos dirá lo que estamos viendo. Este puede ser un factor por el que aquella premisa que dice: “el fotoperiodismo dice la verdad” puede quedar en tela de juicio ya que las líneas al interpretar una imagen pueden determinar una lectura que quizás no se del todo fiel a lo que la fotografía nos muestra. Por lo tanto el fotoperiodismo nos da fragmentos de una verdad inabarcable; veremos siempre al soldado herido, al político posando según la ocasión, a la masa enardecida por una causa, pero nunca sabremos que paso exactamente en ese lugar sólo vemos lo que el lente enfocó y lo que el periodista quiere decirnos.



F
O
T
O
G
R
A
F
Í
A

PERIODÍSTICA

La llamada fotografía realista, o fotoperiodismo, que según su definición nos ofrece *veracidad*: “...se presenta y se usa como garantía de *objetividad*, desde los primeros momentos de su difusión masiva puesto que supone un contacto con la realidad externa, no la produce con mayor o menor habilidad: la capta...”⁹. Es un *ojo mecánico* colocado en el lugar del ojo del espectador último “...por primera vez en la historia de la cultura, no se interpone entre un objeto inicial y su representación otra cosa que la inerte corporeidad de otro objeto, cualesquiera que sean las objeciones de nuestro espíritu crítico en presencia de la imagen fotográfica, estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir hecho presente en tiempo y espacio...”¹⁰. De acuerdo con Barthes, en la fotografía, “...el poder de la autenticidad sobrepasa el poder de la representación...”¹¹. Lo real ya no es suficiente para el individuo que, en su constante búsqueda de nuevas sensaciones, trata de inventar el futuro.

En nuestra sociedad contemporánea, el discurso occidental ha sustituido la esencia por la apariencia, el original por la copia, la realidad por su imagen ello se debe a la reproducción técnica e incontrolable de los registros fotográficos (o de algún otro tipo) y ha conseguido reducir la realidad a lo puramente visual, a un objeto de mera contemplación. Con pantallas, carteles y monitores por todos lados el mundo se ha convertido en un gran espectáculo y nosotros somos los espectadores, “...el espectáculo es la pesadilla que encarcela la sociedad moderna, que al fin sólo expresa su deseo por dormir. El espectáculo es el guardián de los sueños...”¹². La fuerza de las imágenes fotográficas es capaz de transformar la realidad en una mera sombra y de esconderla o disfrazarla, “...ahora es común que la gente cuente su experiencia de un hecho violento en el cual se vio involucrada, como por ejemplo, un accidente de aviación, un tiroteo o un ataque terrorista, insistiendo que *parecía una película*...”¹³. Esto casi siempre se dice para dar a entender hasta qué punto fue real su experiencia, porque otras explicaciones parecen insuficientes para comunicar la realidad del hecho. Mallarmé dijo que en el mundo todo existe para culminar en un libro, Sontag dice “...todo existe para culminar en una fotografía...”¹⁴.

⁹ Bernardo, Jordi. Roing, Joan. Fontcuberta, Joan. *Good news*. Edit. Actar. Barcelona. 1998. p.51

¹⁰ Fulchignoni, Enrico. *La imagen en la era cósmica*. Edit. Trillas. México, 1991. p.42

¹¹ Barthes, Roland. *Cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Editorial Paidós. Barcelona. 1990. p.87

¹² Debord, Guy. *Sociedad del espectáculo*. Edit. Pre-textos. España. 1999. p. 36

¹³ Sontag, Susan. Op. Cit. p.17

¹⁴ Id. p. 35

El papel de la fotografía se reduce a que en cualquier momento dado, el informe aceptado de un suceso es más importante que el acontecimiento mismo, pues se piensa y actúa sobre el informe fotográfico, y no sobre el propio hecho concreto. Pues para el ser humano la realidad vista en una superficie plana es menos amenazadora y más manejable.

La imagen en su papel de reflejo, “espejo de la realidad”, introduce en el mundo de las percepciones un efecto irónico que engaña a la concepción común de las cosas, es decir, se confía más en la gran cualidad de realismo que encierran las imágenes actuales, ya vengan del cine, la fotografía o la televisión. Se prefiere aceptar el engaño, por muy ingenuo que sea, a asumir los miedos e inseguridades (aceptamos con cierto gozo ver la mutilación física de la víctima de una película de terror con gran fidelidad en los efectos especiales que nos muestran la forma en que la sangre escurre -siempre lentamente- a presenciarla frente a frente en una sala de operaciones). Aceptemos entonces que en nuestra sociedad hay un vértigo colectivo de huida hacia el mundo de la representación, hacia la no aceptación de lo real y este descontento con la realidad actual es uno de los motivos principales de nuestra admisión de la imagen como sustituto de lo real.

En este mundo “real-irreal” aparece el fotoperiodismo sumamente valorado y cada año revisado en incontables reseñas y exposiciones por su fiabilidad ante los ojos humanos. Sin embargo no olvidemos que “...toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa, miente porque también es un artificio porque en ella se implican lentes, químicos, papeles...”¹⁵. Aunque, más que mentir digamos que la fotografía desde su mirilla ofrece su punto de vista de las cosas tan particular como el de cualquier otro oficio, recordemos que la virtud de un arte estriba en que puede hacer lo que otro no (así, donde la pintura no llega, la fotografía sí). Sin embargo “...lo importante no es una mentira inevitable

¹⁵ Fontcuberta, Joan. Op. Cit. (Introducción)

lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira...”¹⁶. No obstante, -y en la mayoría de los casos- para el fotoperiodismo, esta condición no es válida. Casi siempre se valen de diversos engaños para lograr la fotografía requerida haciendo que la casualidad haga su aparición.

Ejemplos hay varios, pero dentro de los más nombrados podríamos situar al fotógrafo estadounidense Robert Capa. En una de las tomas que hizo en la Guerra Civil española -durante su periodo como corresponsal de la revista *Life*- logró obtener y reproducir el instante en que un soldado es herido de muerte durante un combate bélico, tiempo después se reveló que había sido fotomontaje en el cual Capa¹⁷ le había pedido a un soldado que fingiera su muerte.

Otro caso que podríamos nombrar es el de Alfred Eisenstaedt, quien pago por una de las imágenes más famosas y que a la vez es un icono en la cultura estadounidense “*V-J Day, Times Square, New York City*”. La fotografía nos muestra a un joven marine, besando a una chica. Representa una doble significación: el marine desembarcando de la Segunda Guerra Mundial con el triunfo en sus manos y como premio obtiene el beso de



Robert Capa
“Soldado republicano herido de muerte”



Alfred Eisenstaedt
“V-J Day, Times Square, New York City”

¹⁶ Id. p. 25

¹⁷ Aunque debemos decir que durante el Desembarco en Normadía, Capa se ocupó de los soldados estadounidenses durante su llegada. Sin embargo, las imágenes del desembarco debían llegar a la prensa lo más rápido posible, pues éstas representarían el triunfo de los aliados y el principio de la derrota alemana. Pero, ocurrió un accidente, los rollos cayeron al mar por lo que algunos no lograron ser rescatados y los que lograron salir bien presentaban efectos especiales involuntarios. De cualquier forma, estas tomas se han convertido en emblema del fotoperiodismo, pues ilustran el compromiso y la actitud del fotoreportero ante la realidad por más hostil que esta sea.

una doncella por ayudar a su país. El trato consistía en que el marine se acercaría a cualquier jovencita y la besaría, en tanto el fotógrafo se prepararía para disparar en el momento en que esto sucediera haciéndolo parecer una fotografía periodística en donde el fotógrafo -una vez más- está en el lugar y tiempo preciso.

Es justo en esta época donde los estudiosos de la fotografía sitúan el auge del fotoperiodismo. La Segunda Guerra Mundial fue el escenario donde se desarrolló -en toda su plenitud- esta corriente fotográfica, teniendo como pionero, entre algunos otros, al alemán Erich Salomon. Con la llegada del nazismo¹⁸, el éxodo de los fotógrafos liberales, -oprimidos por la censura- es inminente. La necesidad de expandir sus criterios y modos de mostrar la realidad hacen que el fotoperiodismo tenga una apertura más significativa en otros países, llegando a la exportación de diversas agencias (como Dephot), la creación de otras (como la Magnum, que nace de la mano de Capa) y culminando con emporios del fotoperiodismo (como *Life magazine*). El periodismo gráfico en estas grandes revistas se dispara y comienza a querer competir incluso con medios como el cine, la televisión o el radio, valiéndose -en algunas ocasiones- de manufactura no profesional. Gracias al abaratamiento progresivo de equipos y material de reproducción, la fotografía se hizo asequible a más ciudadanos y a que la propiedad de imágenes por logro propio o por encargo no estuviera reducida a un campo minoritario de privilegiados. La rapidez para registrar la imagen en el negativo y la fiabilidad derivada de la aparente no manipulación del autor sobre la realidad de los hechos representados, sirvió para que la comunicación por imágenes tomara nuevos y productivos rumbos, penetrando fundamentalmente en la ilustración de los periódicos o revistas de diversos géneros con la influencia subsiguiente en el público. “...el fotoperiodismo es la función informativa más directa dentro de los productos fotográficos (...) es la técnica comunicativa que actúa entre un observador directo de acontecimientos novedosos y un receptor que acepta observar esa realidad indirectamente, a través de la mediación que sobre ella han ejercido el sujeto emisor y el medio de comunicación...”¹⁹.

¹⁸ A decir de algunos expertos, el mérito por el que el Nacionalsocialismo como oferta ideológica fuese aceptada incondicionalmente por gran parte de la población alemana, pertenece a J. P. Goebbles, quien por la efectividad de sus estrategias -más allá del juicio moral que podamos aplicarle a las intenciones con las que las concibió-, ha sido reconocido como el fundador moderno de lo que hoy llamamos propaganda política. En sus estrategias aparecen ya los medios de comunicación como los propagadores más poderosos de su ideología: la radio, la fotografía, el cine, e incluso las llamadas bellas artes fueron para Goebbles medios por los cuales el receptor era seducido irremediabilmente por la oferta política que se le ofrecía a ojos y oídos. Con él se inaugura el término “ministro de campaña” que hoy nos parece tan común en el argot político. Él fue el creador de la iconografía nazi, dirigió a cineastas y fotógrafos para que las imágenes utópicas de la raza aria fueran percibidas en el pueblo alemán como una posibilidad cercana de realización en la vida que sólo el nacionalsocialista y su Führer podían ofrecerle.

¹⁹ Keene, Martín. Práctica de la fotografía de prensa. Edit. Paidós. Barcelona. 1995. p. 58

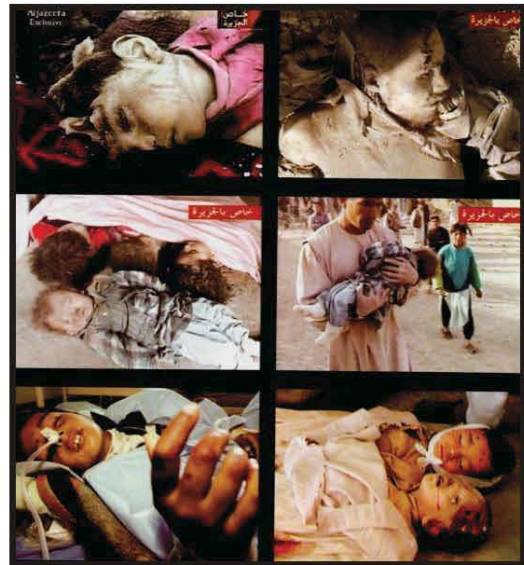
Sin embargo, en este género, es necesario dar una contextualización fotográfica del *qué*, al *quién*, al *donde*, y a los efectos de lo sucedido; al *cómo*, al *cuando* y al *porque*. Ya que la información fotográfica es bastante limitada, quedando condicionada a que se conozca, a través de la palabra, una serie de circunstancias que la imagen no comunica directamente y que resultan cruciales para que se pueda comprender mejor, en todas sus dimensiones, el acontecimiento del que se nos informa. Es decir, la fotografía nos presenta la apariencia de personas, animales, cosas y escenarios que están relacionados con tales o cuales hechos. Esa presentación es más rápida, elocuente, exacta y unívoca de lo que pueda serlo una descripción verbal del mismo efecto. Ahí reside la gran potencia de la información visual (todavía hay algo de verdad en ese cliché: una imagen dice más que mil palabras). Sin embargo, queda incompleta, si no somos capaces de reconocer a las personas (quien) o los escenarios (dónde) que han sido retratados.

Indudablemente, la fotografía, en un medio de comunicación como lo es el periódico o revista, es un foco preferente de atracción, supone un imán para la vista que se encaminará hacia ella y la pondrán en contacto con la atención del lector. A partir de ese primer contacto, el receptor será “enganchado” más fácilmente por la información de referencia. Al mismo tiempo, la fotografía, funciona como un fuerte factor de jerarquización, que influye en la aparente importancia de la noticia, o como elemento de “valorización” de ella. Sin embargo, por muy explícita e inequívocamente que éste reflejada una acción en una imagen, siempre constituirá una mínima visión, limitada y mutilada de lo acontecido. Y, por lo tanto, necesitará el auxilio de un argumento que la dote del sentido adecuado.

Ahora bien, es necesario preguntarnos ¿hasta donde es capaz de arriesgarse un fotoperiodista en pos de la imagen requerida? En el aspecto periodístico la transmisión inmediata de la noticia es fundamental, todo lo que encierra a la representación noticiosa debe entenderse en tiempo y espacio presentes -aunque sea pasado

inmediato- así tenemos que el fotoperiodista se ve sujeto a varios dilemas: los sucesos a fotografiar son rápidos, nunca se detienen, algunas veces son inalcanzables y casi siempre lleva consigo la idea de la noticia, no la idea estructural o compositiva de la imagen. Aunado a esto, la cantidad de fotoreporteros en un acontecimiento rebasan las expectativas del propio acontecimiento. Aunque, del lado opuesto, existen las llamadas noticias estructuradas: conferencia de prensa, cobertura específica, actos “pre-organizados”, etc. en donde al fotógrafo se le permite prepararse para tal suceso. No obstante, para el fotoperiodista lo principal es la información visual y conseguirla es la tarea primordial. *Por amor a su trabajo* el fotoreportero puede arriesgar cualquier cosa por conseguir la primicia de tal o cual acontecimiento, siendo capaz de poner en duda hasta la conducta moral de una sociedad. Así, podríamos nombrar a la nota roja o al *paparazzi*.

En la nota roja o amarillismo²⁰ podremos observar que lo más importante es el acontecimiento sanginario, todo aquel hecho que dentro de su contenido noticioso lleve, en primera instancia, un hecho brutal o espectacular. Permítaseme dar en ejemplo que, aunque es ficción, se presta para dar una idea de lo que sucedía -y sucede- dentro del ambiente periodístico y sus alcances. En la película “Camino hacia la perdición” existe una escena en donde un fotoreportero debe ir a cubrir un homicidio. Al llegar al lugar de dicho acontecimiento y en el momento de estar preparándose para tomar la imagen, se percató que el asesinado aun no está muerto,



Imágenes difundidas por diferentes medios de comunicación durante la guerra de Iraq Agencia IPI (Informe de Prensa Internacional)

²⁰ Entre finales y mediados del siglo XIX, a medida que los diarios iniciaron a competir entre sí, los editores J. Pulitzer y W. R. Hearst comenzaron a practicar un nuevo tipo de periodismo con el propósito de aumentar el tiraje y conseguir más publicidad, Pulitzer, en el *New York World*, y Hearst en el *San Francisco Examiner* y el *New York Morning Journal*, transformaron los periódicos con noticias de carácter sensacionalista y escandaloso. Empeñados en esta guerra de circulación, decidieron que dentro de sus publicaciones se incluyera nuevas secciones pero éstas debían ser rentables, llamativas y sencillas, de esta selección surgió el comic y otro tipo de pasatiempo, como las viñetas de humor. Se publica entonces, en el diario *World*, una historieta que cubre tres cuartos de página. Su protagonista es un joven chino bajo y perspicaz, de nombre *The yellow kid* (El niño amarillo), éste dio su nombre a la prensa que en un principio enmarcó los periódicos de Pulitzer y Hearst, *periodismo amarillo*, y revolucionará el arte del comic, aún incipiente, pues es el primer personaje comercial que habla utilizando globos y que, en ocasiones, llega a dar a conocer sus monólogos internos por medio de textos impresos en su propia camisola.

que existe la posibilidad de salvarle la vida. Acto siguiente, el fotoreportero saca muy sutilmente un pañuelo de su abrigo, mismo que coloca en la cara del sujeto agónico, para la sofocación y muerte de este último. Indicando al sujeto, mientras muere, el porque su presencia le puede afectar tanto en su trabajo: "...por ti no voy a perder mi trabajo (...) vine a tomarle la fotografía a un muerto y así lo haré..."²¹. Escena siguiente, el sujeto queda muerto por asfixia. De antemano sabemos que la realidad rebasa a la ficción y que escenas de este tipo pueden darse en circunstancias similares fuera de un *set* de producción.

Por otro lado, los *paparrazzi's* usan la cámara en una labor a la que conceptos como intimidad y ética importan poco. Dentro de la serie de tomas el *paparrazzi* junto con el periodista seleccionaran aquel tipo de fotografía que más atraiga al espectador, aquella en la que la estrella *hollywodense* nos revele un mal ángulo o donde se le sorprenda en una infidelidad matrimonial. Por otro lado, el llamado *fotoperiodismo moderado* jamás actuará de esta manera, más bien nos mostrará a las estrellas siempre impecables y sonrientes. Lo que al *paparrazzi* le interesa es primero obtener una imagen que pueda ser manipulable a la hora de su publicación y por lo tanto provoque algún escándalo. No nos revela una realidad, en la que todos somos sujetos de tener malos ángulos o infidelidades matrimoniales, más bien nos señalan, con frase de color y contenido llamativo alrededor, que alguien en específico no es tan atractivo físicamente, que no es fiel a su pareja y por lo tanto es susceptible de ser juzgado, situación que ineludiblemente obedece una ética en particular. Es decir, el fotoperiodismo da cabida a un juicio moral en las imágenes que nos presenta (a diferencia de otro tipo de fotografía).

Igual sucede con el fotoperiodismo de guerra, en un caso reciente vimos a los marines norteamericanos torturando a prisioneros iraquíes, entonces la sociedad civil mundial se escandalizaba pero siempre de menor forma en comparación con las decapitaciones de un soldado inglés o un norteamericano mostrado en un video. Duelen menos las muertes orientales que las occidentales (cabe mencionar la censura que hizo el gobierno norteamericano tanto en el caso de las fotografías como del video).

²¹ Mendes, Sam. Camino hacia la perdición. Estados Unidos. 2002. 116 min.

No obstante, el dilema del fotoperiodista se parece un poco al del locutor de la radio porque en sus manos la cámara es además de una herramienta artística, un medio de comunicación. Ambos deciden como usarán, en un caso el micrófono y en el otro la cámara, su visión esta ligada a un “libre albedrío” con el que decidirán que lado de un suceso mostrarán (teniendo en cuenta que aquí no tomamos a juicio el criterio de la publicación que exhibirá las tomas y que al final con unas cuantas líneas impondrá una lectura a la fotografía periodística).

Por otro lado es necesario hacernos otros cuestionamientos; ¿Dentro de su espacio -y tiempo- limitado alcanza a concebir términos como planos, profundidad, formato, contraste, etc. para destinarlos, como parte estética, a una fotografía? o si ¿en alguna de sus tomas dichos componentes fotográficos son fortuitos? y si ¿es valido que dichos accidentes sean el valor determinante para exponer una fotografía en una galería? El fotoperiodista -sobretudo el actual- invariablemente se verá condicionado formal y estéticamente pues está limitado por factores de tiempo y espacio. No puede detenerse a estructurar las imágenes (salvo si su intención, desde el principio es manipularlas) aunque el fotógrafo sabe de antemano que fragmentos van a salir y como estarán distribuidos, no existe un condicionamiento estético que los lleve a valorar los elementos compositivos, sólo el acto casual del *click* hará que una fotografía periodística pueda ser estructuralmente bien constituida y, no por dicho acto, la fotografía de prensa deba estar colgada en un espacio cultural. Radicalicemos la reflexión: tenemos por una parte este tipo de tomas que obedecen al shock, cuya intención esta limitada por una condición muy específica: la rapidez de la toma que provoca el asombro del espectador. Se trata de imágenes en las que no hay la más mínima preocupación estética, pretenden provocar una reacción y nada más (pasará todavía algún tiempo antes de que veamos en una revisión museística las fotografías sensacionalistas que según su intención nos evidencian la existencia de fantasmas, hadas, extraterrestres, etc.), este tipo de imágenes sólo logran impactar al público de manera embaucadora, finalmente, para eso existen. Más que hacer pensar al espectador, lo anestesian,

haciéndolo ajeno a la realidad. Por otro lado, no quebrantaremos lo que el fotoperiodismo vale en algunos términos -independiente del informativo-, recordemos que gracias a este género la fotografía ha podido seguir vinculada con el arte pues el fotoperiodismo es para la fotografía artística lo que la fotografía es para la pintura.

Existieron fotógrafos que fueron más allá de la noticia inmediata, cuya labor fue más que un aspecto noticioso o un gancho visual, manteniendo más apego a la vida cultural que al periodístico, como André Kertész, conocido por sus realistas y sensibles escenas de la vida cotidiana. Siendo uno de los primeros fotoperiodistas, siempre buscaba el ángulo diferente, el detalle inesperado y el momento revelador. Su trabajo, está impregnado de afecto por la dignidad de la vida. Kertész fue uno de los primeros en utilizar la cámara de 35 mm, con la que consiguió fotografías de una calidad y estilo inconfundibles. Diremos entonces que el trabajo de algunos fotógrafos, como en éste caso, implicaban cierta dosis de creación artística sobre todo cuando no fueron alcanzados por tretas periodísticas.



André Kertész
“Chez Mondrian”
Paris. 1926

Ahora bien, este tipo de fotógrafos que, en su mayoría han estado en contacto con la vida artística, tienen una visión enfocada hacia una estructuración más interesante. Así por ejemplo Kertész, influenciado por Piet Mondrian, logra crear unas imágenes más artísticas que periodísticas. Pero, caso aparte, he de nombrar a Eugène Atget, que para algunos su trabajo fotográfico encierra varios géneros: periodístico, documental y artístico; “...en un periodo de diez años realizó algunas de sus más impresionantes series *documentales* sobre la vida parisiense:

comerciantes, escaparates, arquitectura, parques, cafés y mercados (...) tiempo después conseguiría su único encargo: plasmar los burdeles de París y Versalles...”²², y “...Se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un “lugar de los hechos” (...) inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas, los periódicos ilustrados comienzan a ofrecerle esa vía (...) los pies de foto se vuelven por primera vez indispensables...”²³.



Fotografías de Eugène Atget

El campo de acción de Atget era muy amplio, a los suburbios, calles y plazas se sumaron las grúas en los muelles del Sena, las fachadas de circos, los tenderetes de los vendedores ambulantes, los talleres artesanales, los interiores pequeño-burgueses de la época, pero ante todo personas: cocheros, vendedores, músicos, ambulantes, traperos y prostitutas. No retocaba ni hacía ampliaciones, lo que otros fotógrafos de la época y posteriores añadían en el laboratorio lo sabía obtener él de la realidad misma. No tenía necesidad de dobles exposiciones para conseguir un “transfondo”, le bastaba colocarse en el lugar correcto y con los objetos precisos. De manera intuitiva o fortuita lograba tener la visión agudizada para concebir tomas inigualables, acaso por su experiencia dentro del teatro o por los conocimientos en el campo de la escenificación, “...muestra una inteligencia

²² Antonio, Trinidad de. Historia del arte moderno. Edit. Altea. España. 1993. p 154

²³ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Edit. Itaca. México. 2003. p. 58

configuradora que al mismo tiempo ofrece una componente poética (...) lo que más caracteriza a Atget es su sensibilidad poética por la imperceptible fuerza simbólica de lo simple...»²⁴.

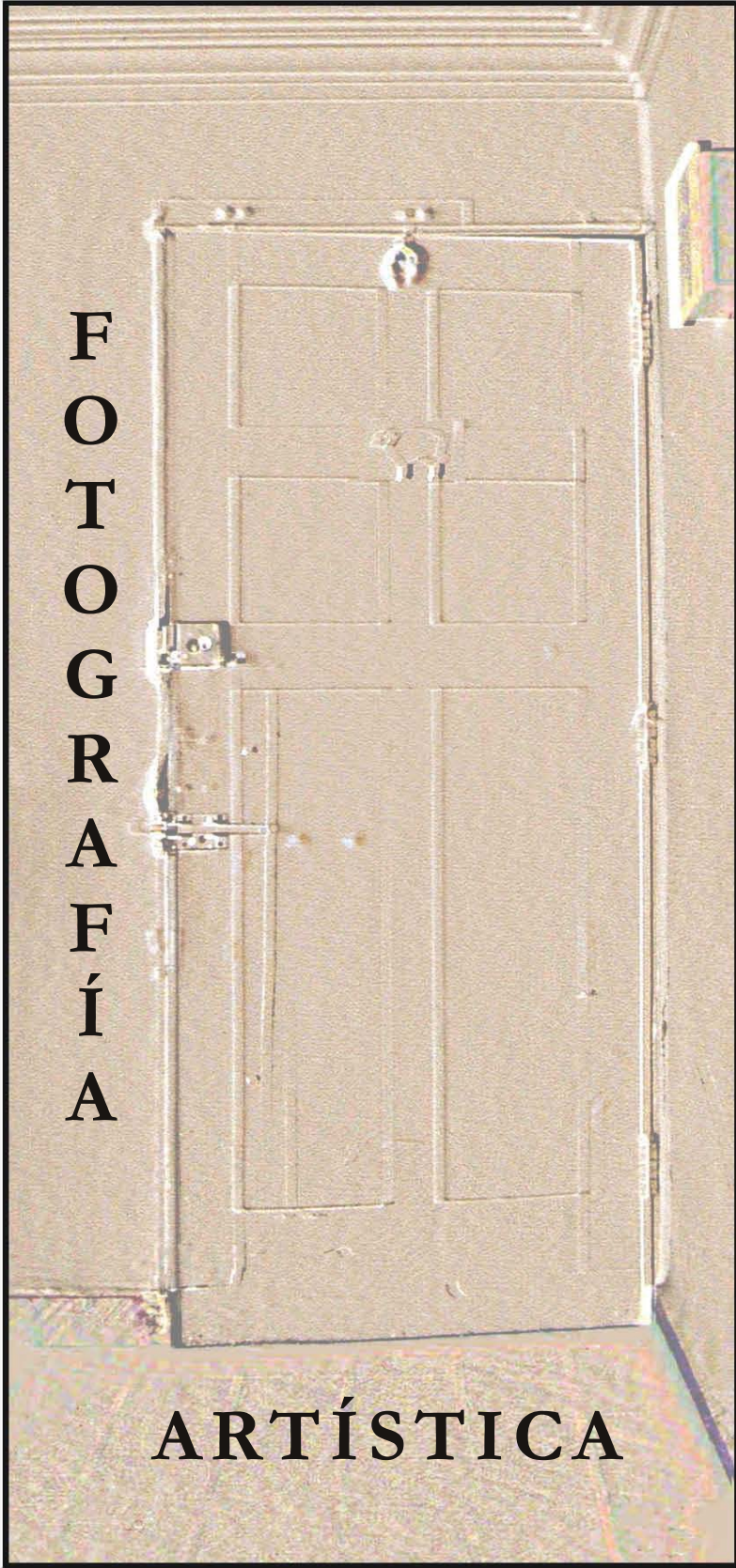
Artistas pintores o fotógrafos encuentran en Atget sus motivos o fuentes de inspiración. Man Ray muestra predilección por una fotografía: “*Versalles*” (lugar en que fue tomada), sin embargo no muestra nada del palacio, ni del parque, ni del *Grand Trianon* sino simplemente una prostituta en un portal. Atget Concede importancia a las cosas menospreciadas, desechadas. Aquí como dijo Benjamin, “...se convierte en el verdadero ojo diabólico de las cosas muertas y de los caparzones sin cabeza del hombre...”²⁵. Al atrapar las cosas y las personas desdeñas o las calles de Paris deshabitadas en vistas insospechadas, Atget pudo encontrar el escenario del valor de culto: la fotografía artística. En esto reside su importancia incomparable.



Eugène Atget. “Versailles”
Edición al gelatino-bromuro de plata, 22.7 x 17.9 cms
1921

²⁴ Stelzer, Otto. Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos. Edit. Gustavo Gili. México. 1981. p 93

²⁵ Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 104



F
O
T
O
G
R
A
F
Í
A

ARTÍSTICA

Con autores como Atget o Nadar la fotografía lleva al espectador por otros senderos a los que como mero documento visual (como se le considero en un principio) no alcanzaba a llegar, es decir, adquiere un valor artístico a pesar de la resistencia tradicionalista de las bellas artes. Si hacemos una breve revisión histórica notaremos que la fotografía ya sea como sistema de representación pictórica (la perspectiva) como herramienta de proyección de imágenes (cámara oscura) o como “copia fidedigna” de la realidad ha estado siempre, en diferentes épocas, en la mente de los artistas como un ideal que permitiría representar y conocer a la naturaleza simultáneamente. Sin embargo, algunas décadas después de su conformación, la fotografía ofrecería lo que ninguna otra herramienta gráfica había dado: la reproducción a gran escala de los objetos fotografiados. Por primera vez todo es susceptible a ser tomado por un lente (personas, animales, obras de arte, árboles, objetos comunes, etc.) y por lo tanto a ser reproducido en un incontable numero de impresiones con una difusión que obedecerá a los intereses específicos de cada época. Además recordemos que, como dice Walter Benjamín, “...la obra de arte ha sido siempre reproducible...”²⁶.

No olvidemos que procesos gráficos como el grabado en madera, o posteriormente la litografía, ya habían permitido la reproducción y difusión de imágenes (obras pictóricas, esculturas y retratos de personajes sobresalientes) o sucesos noticiosos. Pero los medios con que se llevaba a cabo este tipo de reproducción (tórculos, imprentas, placas, etc.) estaban en manos de artesanos o grabadores exclusivamente. En cambio, con la llegada de la fotografía, por primera vez un medio de producción de imágenes estaba al alcance del espectador “...con esta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja...”²⁷

²⁶ Id. p. 60

²⁷ Clark, Marga. Impresiones fotográficas. Instituto de estética y teoría de las artes. Madrid. 1991. p. 60

La fotografía se vuelve el medio más idóneo para la reproducción del instante, logrando esta encomienda a través de la disposición de un tiempo-espacio referido y determinado; pues la fotografía, al contrario de lo que se dice, no detiene ni capta el instante tan sólo lo refiere y posteriormente lo reproduce. Esta característica tan esencial es precisamente lo que separa más radicalmente a la fotografía de la pintura. Cualidad que también exime a la pintura de su preocupación por la semejanza y de antiguas labores, puesto que la fotografía toma a su cargo todas las funciones sociales, concretas, reales y utilitarias. Por ende, las responsabilidades quedan bien establecidas: “...para la fotografía la función documental, la referencia, lo concreto; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario...”²⁸.

Pero, si se mira atentamente a la imagen fotográfica, uno advierte que esa perfecta representación del mundo como espejo, que tanto se ha dicho, en realidad no es tan perfecta: la fotografía reduce el objeto tridimensional a una imagen bidimensional, está limitada o determinada por un encuadre específico, un ángulo de visión y por una distancia respecto al objeto. Algunas veces, expresa los colores por medio de degradaciones del negro y el blanco y confina un punto preciso de su tiempo y espacio. Con estas características se desmiente el impropio anterior, pues en la fotografía nunca vamos a poder percibir dos veces el mismo instante, creando a través de la cámara, un negativo único -y algunas veces- artístico.

Por lo tanto debemos considerar que desde siempre -y antes de derivar en expresiones como el fotoperiodismo- la fotografía ha pretendido ser una manifestación artística (“realizamos cuadros de la naturaleza sin la ayuda de un artista” decía el cartel con el que Daguerre anunciaba el nuevo invento), porque aunque el fotógrafo no intervenga en el proceso químico de la aparición de la imagen, no es un ser ausente o pasivo dentro de la creación y estructuración fotográfica, además recordemos que antes de los procesos químicos de revelado, a través del enfoque el fotógrafo remite el mundo que le rodea a su propia visión, llena de intenciones formales o

²⁸ Sontag, Susan. Op. Cit. p. 42

expresivas. Entendamos aquí, que la cámara fotográfica no es un instrumento impersonal, pues las fotografías no sólo son un registro de algo que esta *allí*, sino que también demuestran una visión especial; una forma única y diferente, de ver las cosas. Porque existe una visión fotográfica en donde el papel del fotógrafo se vuelve autoral y por lo tanto imprescindible. Con la memoria, el conocimiento y un pensamiento activo, construye y selecciona creando obras únicas y originales. Es decir, el fotógrafo practica un proceso visual de recortar objetos de la realidad, de establecer un juego entre figuras y fondos, de fragmentar el entorno en imágenes o de extraer las cosas de su contexto y de proyectar de esta forma todo un mundo personal y creativo de pensar-ver las imágenes: viendo en la precisión de la cámara y toda su tecnología, no una limitante, por el contrario, como herramienta para encontrar nuevos caminos de expresión personal o universal. Por consiguiente, las fotografías obtienen el valor

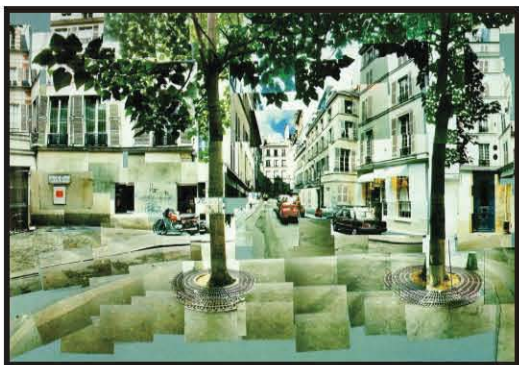


Jan Saudek
“Deseo de tocarte”
Plata sobre gelatina. 11 x 14 pgs. 1971

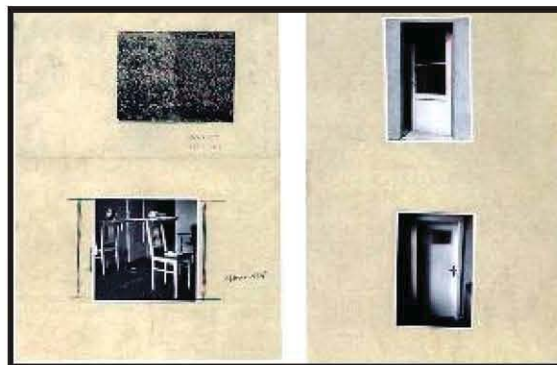
de culto, pues el manejo de la delimitación, el enmarcamiento, la captación a modo de cuadros de los objetos, incluso los más comunes -un árbol, una ventana, un rostro, una puerta-, es capaz de conferirles efectos no siempre apreciables por la mirada del hombre. Aquí, en donde el pintor posee un “buscador de motivos”, una especie de marquito rectangular que le permita seleccionar el encuadre correcto, el fotógrafo siempre dispone de tal ayuda. Porque bien es cierto que la fotografía, ha permitido al artista tener otro enfoque de su entorno, acaso por ello no fueron

pocos los que han recurrido a ella para elaborar sus obras; pintores, grabadores, escultores, aunque lo hayan reconocido o no, han utilizado la fotografía de una u otra manera.

No obstante, la situación ambigua que en sus inicios sufrió la fotografía en el sistema de las bellas artes puede explicarse, entre otras cosas, por la contradicción entre el valor de la obra y el valor del acto que la produce. “...La pintura, el grabado y la fotografía no son tan sólo sistemas de producción y reproducción de imágenes, que hallándose en una posición de concurrencia, no tendrían más que delimitar el territorio que les pertenece en propiedad para llegar a un acuerdo de coexistencia (...) la fotografía es una empresa de orden totalmente distinto (...) Mucho más importante que el problema de saber si la fotografía es o no es un arte auténtico, es el hecho que nos permite conocer las obras de arte, las crea a su vez, y que está en el origen de nuevas ambiciones artísticas...”²⁹ La fotografía es artística por los méritos propios que ha alcanzado, ha logrado independizarse plenamente de las áreas-madre que le concibieron, a saber gráfica y pintura. Tiene su propio lenguaje, su propio significado artístico, su valor de culto, es autónoma de toda ponderación pictórica-gráfica, pues ha sabido demostrar que desde sus inicios es parte trascendental y única dentro de la vida artística. Aunado a esto, permite la coexistencia entre sus géneros, pues a pesar de ser diferentes en sus argumentos, no dejan de ser semejantes en un aspecto técnico; no dejan de ser fotografías.



David Hockney
“Reconstrucción panorámica”
Collage fotográfico. 88.9 x 80. 1985



Gerhard Richter
“Sin Título”
Plata sobre gelatina. 54.5 x 49.5. 1969

²⁹ Clark, Marga. Op cit. p. 54

COEXISTENCIA ENTRE



AMBAS CATEGORÍAS

La fotografía puede culminar en diversas categorías, sin embargo siempre va a tener el mismo principio técnico, la representación de un objeto a través de un medio, con diferentes sentidos. Tanto la fotografía artística como de prensa (o llamada fotoperiodismo) coinciden en el aspecto comunicativo que tienen. Desde su función de señuelo para atraer al espectador hasta una ilustrativa para comprender mejor una narración o contenido específico. Existe una relación perceptiva entre fotografía (no como acto sino como obra) y el espectador o lector. Ambas categorías: fotografía periodística y artística pretenden una reacción particular en el público, ya sea una reflexión activada por la imagen o una contemplación que sepa apreciar las cualidades plásticas de la impresión a la que se mira. Según Walter Benjamín, uno de los primeros acercamientos que hubo entre la fotografía y la nota periodística sucedió con Atget, ya que con ellas por primera vez el lector de diarios y periódicos citadinos comenzó a exigir una explicación ante la fotografía que la página le presentaba. Las fotografías se separaban ya de un sentido documental que dominaba a las tomas hechas hasta entonces, imposible negar que hay en ellas cierto misterio, una cualidad plástica que el lector no logra descifrar y que requiere -para ser comprendida- una nota explicativa: "...en ellas, los pies de foto se vuelven por primera vez indispensable..."³⁰. Es inevitable, sin embargo, aludir una reflexión, la que nos dice que la pieza artística no cabe en una sola explicación o interpretación, tiene tantas como el número de espectadores que la presencien. No obstante, más allá de cualquier polémica teórica, tenemos que en estas fotografías hay una acertada ilustración de los primeros contactos entre la nota escrita y la imagen fotográfica.

Ahora bien, la fotografía no es un medio de representación exclusivamente denotativo (que se limita a reproducir la realidad), sino que también incorpora elementos connotativos (que puede tener conceptos). La representación fotográfica no es simplemente el fruto de un proceso mecánico o químico sino que su realización tiene un origen mucho más amplio y complejo a la que Philippe Dubois ha llamado el acto fotográfico: "...la

³⁰ Benjamin, Walter. Op. cit. p. 58

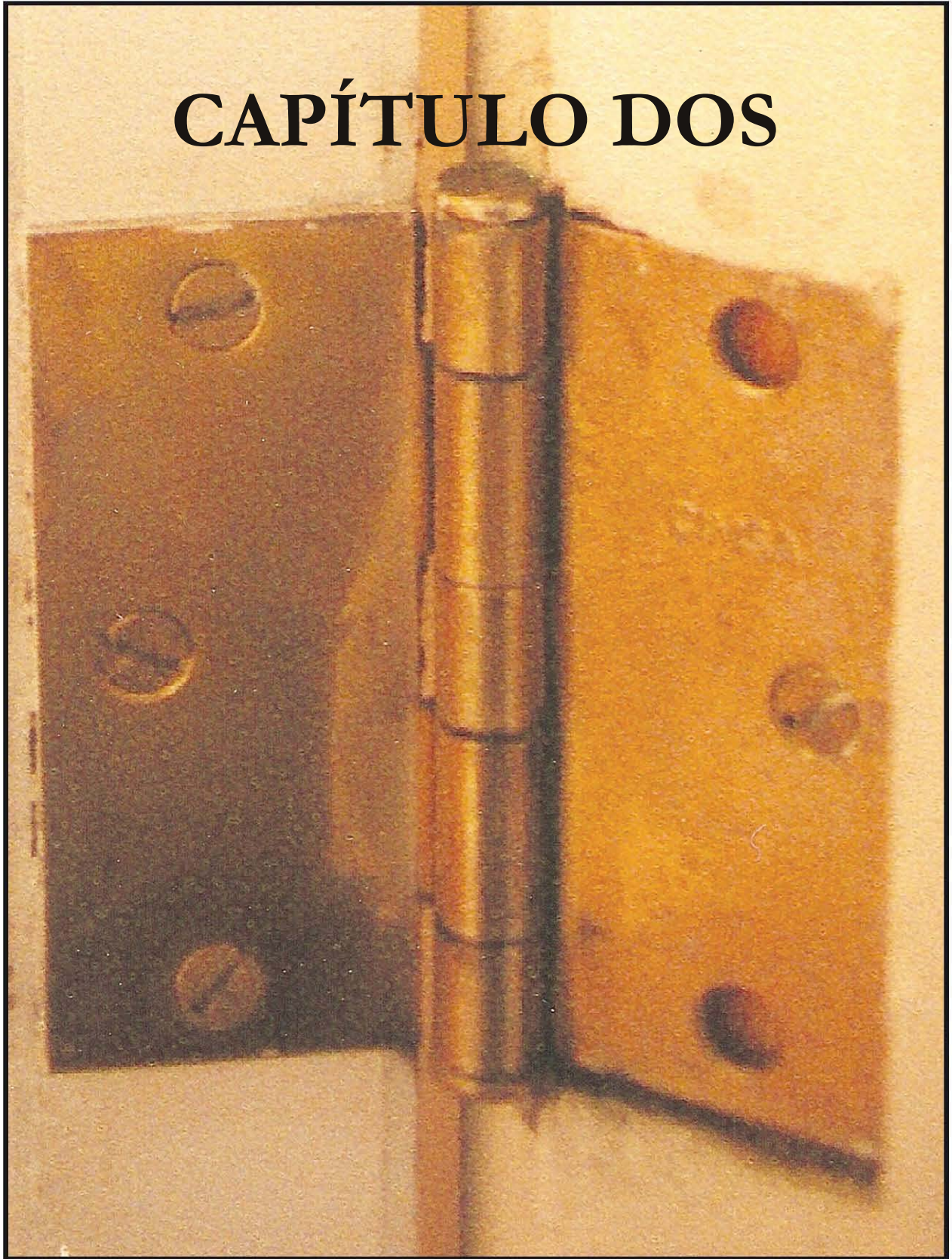
fotografía no es sólo una imagen ni un medio (...), es también, y de modo especial, un verdadero acto icónico (...) es a la vez y consustancialmente una imagen-acto-pensamiento, dejando bien asentado que ese no se limita, prosaicamente, al solo gesto de la producción propiamente dicha de la imagen sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación...”³¹.

En general la fotografía, como testimonio de la realidad y fuente de imágenes artísticas, obedece a intenciones que al paso del tiempo han formado sus propios valores estéticos y funciones diferentes: no vemos con los “mismos ojos” a una fotografía artística y una periodística. Sin embargo, su coexistencia radica en el respeto que entre estas se debe tener: así el valor de culto deberá sobrecaer en la fotografía artística, mientras que las funciones documentales, utilitarias y concretas podrán ser representadas por el fotoperiodismo. Ambas delimitadas por espacios preestablecidos: galerías y medios de comunicación. Recalquemos que la fotografía artística no puede, ni debe ser juzgada con los mismos parámetros que a la fotografía de prensa, y viceversa.

No obstante, aquí hay que puntualizar que la fotografía artística busca una manera de fomentar una visión diferente a las imágenes “comunes” mediante métodos muy elaborados, o por el contrario, con la sencillez más efectiva que los medios puedan ofrecer. Así veremos por ejemplo, que un elemento de uso ordinario, como una puerta, es retomado y enmarcado en otro contexto en donde su connotación real se presenta de diferente manera. Una puerta que, efectivamente, enlace un espacio y otro pero que sin embargo no este enmarcada por una pared.

³¹ Dubois, Philippe. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Edit. Paidós. España. 1986, p. 71

CAPÍTULO DOS



LA PUERTA: ACOTACION CONCEPTUAL SOBRE ESTE ELEMENTO SIN CONSIDERAR DISEÑOS NI ESTILOS

La puerta en un sentido simbólico puede definirse como una herramienta de exclusión-inclusión. Pero antes de ésta definición debemos basarnos en lo que el glosario define como puerta: elemento arquitectónico que permite el paso entre dos espacios separados por algún tipo de cerramiento. La amplitud de esta definición explica la enorme variedad de puertas conocidas, desde la simple abertura empotrada en un muro, pasando por la puerta corriente que separa espacios interiores cerrados, hasta llegar a la gran puerta principal de un edificio o a la puerta monumental que da paso a una ciudad histórica.

Nuestro panorama inmediato, saturado de grandes unidades habitacionales o edificios funcionales nos impone una uniformidad arquitectónica de la que la puerta no escapa, es decir, lo que vemos alrededor es una idea universal de este elemento que nos la presenta como un elemento fijo, con hojas, que permiten el paso al abatirse según un eje vertical y, cuya estructura general, la rodea un marco³². El material más empleado es la madera, gracias a su ligereza, opacidad y facilidad de montaje. También se pueden encontrar puertas compuestas de vidrio montado sobre perfilería metálica de acero o aluminio, que proporcionan mayor luminosidad a costa de menor privacidad. Asimismo, se pueden apreciar las puertas japonesas, sobretodo en lugares pequeños. Esta arquitectura tranquila, lineal y de colores naturales ahorra espacio a la vez que logra una mayor luminosidad. La mayoría de estas puertas están hechas -y decoradas- de papel, cartón o de material muy ligero, lo que la hace excelente en terrenos húmedos o calurosos.

³² El marco se debe fijar a los paramentos (tabiques o muros), y en él se clavan o atornillan los herrajes, piezas metálicas que permiten el giro de la puerta. Las hojas cuelgan de los herrajes y se acoplan al cerrar en los rebajes del marco. Las medidas varían dependiendo del flujo previsto, pero suelen estar normalizadas entre 60 y 100 cm de anchura (son habituales las de 62,5; 72,5 y 82,5 cm) y unos 200 cm de altura (191 y 203 cm).



No obstante, en el caso de las puertas principales, el hecho de estar situadas al exterior y tener una función representativa, le da mayor importancia a su estructura; el arco, en la parte superior, y los elementos verticales que rodean la entrada (jambas). En conjunto, enfatizan la importancia del acceso y, a veces, crean increíbles juegos de luz y sombras. "...En su función, visual y simbólica, las puertas constituyen un lenguaje arquitectónico esencial, mediante el cual una construcción puede ser leída e interpretada. La posición, proporción, materiales y decoración de la abertura da importantes ideas sobre el papel de la construcción, posición y contexto histórico. El carácter de una fachada puede transformarse por un tratamiento en la puerta. El juego de luz de un profundo y pausado umbral se puede proyectar en una hilera o una diagonal, a su vez, la puerta, puede ser usada elocuentemente sobre la superficie de la pared y enfatizar, a primera vista, aspectos particulares de la construcción, como su entrada o su piso principal..."³³.



**"Sacro Bosco di Bormazo"
Pier Francesco Vicino Orsini,
Principe de Orsini. Viterbo, Italia, 1552**

Podríamos añadir más detalles a las características del objeto real que conforma una puerta, pero, como anunciamos al principio nuestro interés se haya más bien en la función simbólica que este objeto puede llegar a adquirir. Tenemos entonces que a la puerta como símbolo la podemos encontrar en diferentes aspectos de nuestra vida diaria, uno de ellos es el lenguaje: "se me han cerrado las puertas" exclamamos con pesar cuando las oportunidades para el desarrollo profesional se reducen

o "no hallo la puerta de salida" cuando los problemas asaltan en gran número nuestra existencia. También hemos expresado "casa con dos puertas mala es de guardar", al referirnos a la doble vida de algún personaje. O la ya acomodada frase "cuando la pobreza entra por la puerta, el amor salta por la ventana", entre muchas otras.

³³ Slessor, Catherine. Contemporary doorways. Architect. Edit. Mitchell Beazly. Inglaterra. 2002. p. 11

PUERTAS



EN LA LITERATURA

Sin embargo, las lecturas que la puerta -como motivo simbólico- puede adquirir, rebasan las acotaciones literarias o su presencia como monumento histórico, además de considerarla un mero elemento arquitectónico. Es decir, si vemos a la puerta como premisa dentro de algunas cuestiones humanas tales como las artes visuales, la literatura, la arquitectura, la psicología, la metafísica, el culto, la música, el cine, la televisión, la religión, etc. nos encontraremos con que el tema, evidentemente, no es nuevo y podríamos decir que hasta es inagotable. No obstante, en esta primera breve reseña nos ocuparemos de la puerta como el elemento narrativo al que han recurrido algunos escritores y por el que transitan parte de sus personajes y de las historias que nos cuentan. Ejemplos hay varios; H.P. Lovecraft, con “La llamada de Cthulhu” nos narra el encuentro de unos marinos y los primordiales a través de la apertura de una puerta colosal, por donde los segundos debían salir y que accidentalmente los navales abren (hago hincapié en este cuento y no en otro donde se narre más certeramente a la puerta, porque este cuento es el inicio de la obra cumbre de este autor y sus mitos):

“...el portugués Rodríguez trepó hasta el pie del monolito y grito que había encontrado algo. Los demás lo siguieron, y miraron curiosos la inmensa puerta labrada con el ahora familiar bajorrelieve del dragón-cefalópodo. Era, dice Johansen, como una gran puerta de granero...”³⁴

Por su parte Marcel Proust, en su extensa novela autobiográfica, nos muestra con una doble metáfora el núcleo de sus sentimientos -el corazón- y el elemento que lo cierra -la puerta- ante Albertina, su amor:

“... ¡que sentido tan engañoso es el de la vista! (...) pero las palabras fueron el Sésamo que yo hubiera sido incapaz de encontrar por mí mismo, que hizo entrar a Albertina en la p en el caso de las puertas principales o de acceso profundidad de mi corazón desgarrado. Y la puerta que se cerró tras ella yo hubiera podido buscar durante cien años sin saber como podría volver a abrirla...”³⁵

³⁴ Lovecraft, Howard Phillip. Cthulhu. Una celebración de los mitos. Edit. Valdemar. España. 2001. p. 294

³⁵ Proust, Marcel. En busca del tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra. Edit. Alianza, España, 2002, p.638, 639

Julio Cortázar y “La puerta condenada” refiere a un hombre y su ambigua situación ante una puerta enclaustrada en el cuarto de un hotel:

“...A Petrone le sorprendió descubrir la puerta que se la había escapado en su primera inspección del cuarto (...) Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida -y eran muchos- las habitaciones tenían alguna puerta condenada, a veces a la vista pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero delante que, como en este caso, les daba una cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular su existencia...”³⁶

Claude Vignon con “Los muertos se vengán” en donde un joven médico ve sus peores pesadillas al no encontrar la puerta de entrada-salida:

“...Esta vez topé con una puerta bien conocida (...) Al cabo de un instante, sentí una puerta interior que cedía bajo la simple presión de mi mano. La empujé y, apenas la hube franqueado, volvió a cerrarse pesadamente golpeando contra la pared...”³⁷

Horacio Quiroga en el “Síncope Blanco” nos hace entrar a un mundo en donde la vida depende de la imposición de un tercero en la selección de una puerta:

“...En el hall no se oía sino el claro paso de los visitantes, y la voz de los guardianes cantando los números de orden. Al oírlos, los dueños de los números se levantaban y salían por la puerta de entrada. Pero no todos, porque en el otro extremo del salón había otra puerta también grandemente abierta, con un guardián que cantaba otros números...”³⁸

³⁶ Cortázar, Julio. Los relatos, 2. Juegos. Edit. Alianza. España, 2000. p.59

³⁷ Vignon, Claude. El convidado de los muertos y otros relatos de ultratumba. Edit. Valdemar. España. 1996. p. 206

³⁸ Quiroga, Horacio. El síncope blanco y otros cuentos de locura y terror. Edit. Valdemar. España. 1999. p. 57,58



La puerta se establece en la mayoría de la literatura fantástica o de ciencia ficción (novela o cuentos) como un elemento casi indispensable, este objeto separa de manera radical un tiempo y un espacio, pudiendo llevar al lectora terrenos inimaginables. Inclusive en el género de poesía la puerta cobra un singular valor, como las “Metamorfosis” de Ovidio, donde nos narra la entrada de Juno al infierno guiada por el odio y la ira hacia Cadmo:

“...Mil pasadizos y puertas tiene por doquier la inmensa ciudad (...) tan pronto como penetró allí y gimió la puerta presionada por su sagrado cuerpo, Cerbero levantó su triple cabeza y de una sola vez lanzó tres alaridos...”³⁹

De la misma manera el poeta inglés Robert Graves nos expresa en su poema “La puerta”, no al objeto sino a lo que ocurre alrededor del objeto:

”...Cuando de pronto entró
pareció que nunca más se cerraría la puerta
pues ella ni siquiera la cerró ella...ella.
El cuarto se quedó abierto hacia un mar visitante
que ya ninguna puerta sería capaz de contener...”⁴⁰

O José Zorrilla con “Don Juan Tenorio”:

“...¡Llame al cielo y no me oyó,
pues que sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra,
responda el Cielo, no yo...”⁴¹

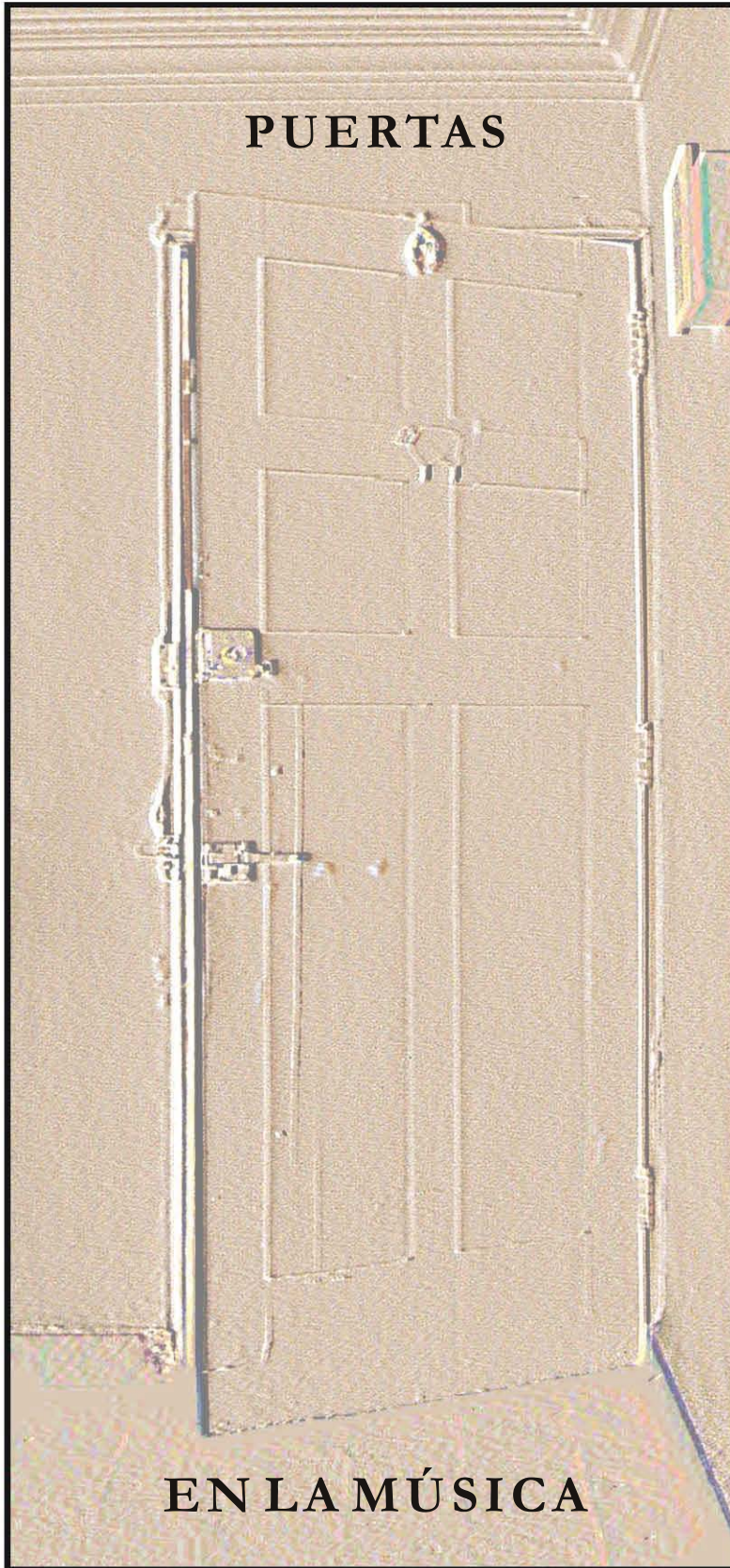
Podríamos seguir citando a varios autores como Herbert George Wells y “La puerta en el muro”, Robert Louis Stevenson con su cuento “La puerta del Sir de Maletroit”, William Hope Hodgson con “La puerta del monstruo”, pero debemos decir que, dentro de este género, existe un largo etcétera.

³⁹ Ovidio. Las Metamorfosis. Edit. Porrúa. México, 1999. p. 55

⁴⁰ Vallarino, Roberto. Los grandes poemas del siglo XX. Editorial Promexa, México, 1979, p.192

⁴¹ Reyes, Alfonso. Los Clásicos. Antología de escritores castellanos. Edit. Cumbre. México, 1979, p. 305

PUERTAS



EN LA MÚSICA

En general, la puerta es un artefacto casi ineludible para los escritores, ya sea por la delimitación espacial-temporal, o por el simple simbolismo, como sucede en la música, pues la mayoría de las veces estas dos ramas artísticas están ligadas. Así mismo, la puerta se vuelve un objeto de interés dentro de la música, sobretodo de una manera metafórica. Aquí citaremos dos ejemplos; The Doors y Bob Dylan con su canción “*Knocking’ On Heaven’s Door*”

Con *The doors* este tema es evidente, pues su nombre fue tomado de una obra del afamado poeta, pintor y grabador inglés William Blake; su poesía, inspirada por visiones místicas, se encuentra entre las más originales y proféticas de la lengua inglesa, y supone el rechazo de las ideas del movimiento ilustrado en favor del romántico:

“...Cuando las puertas de la percepción sean purificadas,
las cosas aparecerán al hombre tal y como realmente son: infinitas...”⁴²

Por otro lado tenemos a Bob Dylan, uno de los representantes más destacados de la ola de compositores de *folk*. Siendo colaborador de algunas organizaciones defensoras de los derechos cívicos, y ferviente opositor al belicismo que caracteriza la política exterior de su país -así como a las desigualdades sociales que impregnan de pobreza grandes capas de la sociedad americana- crea en 1973 uno de los temas más interpretados por diversos artistas: “*Knocking’ On Heaven’s Door*” (llamando a la puerta del cielo), en donde su ya particular rebeldía nos declama:

“...Mamá quita esta insignia de mí
que no puedo utilizarla más (...)
coloca mis armas en el suelo
que no puedo dispararlas más
Es atraer oscuridad, demasiado negra para que yo vea.
Me siento como soy, llamando en la puerta del cielo. ...”⁴³

⁴² La mosca en la pared. *The Doors, Edición especial*. Año 1, No. 3, Septiembre del 2003, Editorial Toukan, p. 8

⁴³ Dylan, Bob. *Pat Garret and Billy the Kid*. Banda sonora original de la película homónima (1973), de Sam Peckinpah

PUERTAS



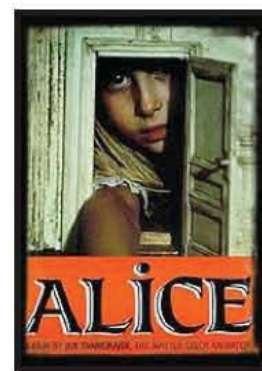
EN EL CINE

De la misma manera podemos ver que, en el séptimo arte, este elemento se ha vuelto punto referencial en algunos cintas tales como: “La novena puerta” de Polanski, “Four Rooms” de Quentin Tarantino, “El Increíble Castillo Vagabundo” de Hayao Miyazaki, “Monster Inc” de Pixar, “El mago de Oz” de Victor Fleming, “Alicia en el país de las maravillas” (estos dos últimos casos hemos de citarlos aparte pues pertenecen al género de la literatura y sus adaptación en

cine han variado. Específicamente “Alicia en el país de las maravillas” cuyas interpretaciones van desde autores como Walt Disney a animaciones de culto como la dirigida por el checo Jan Svankmajer). En estas películas -exceptuando la de Polanski y Tarantino- la puerta no es un mero elemento arquitectónico que nos indica una entrada o una salida, es más bien un dispositivo que nos hace acceder a otras dimensiones.



Pixar

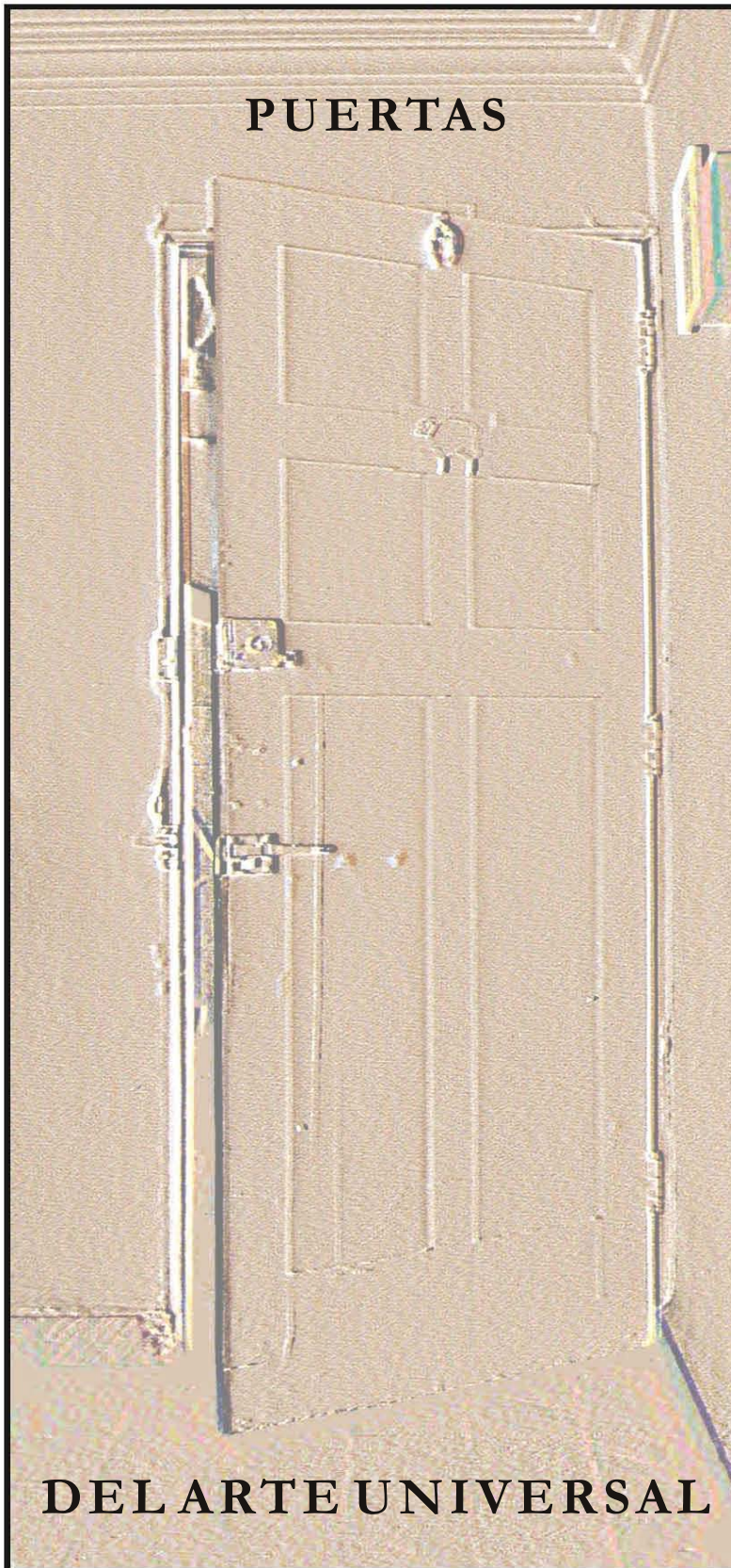


Jan Svankmajer



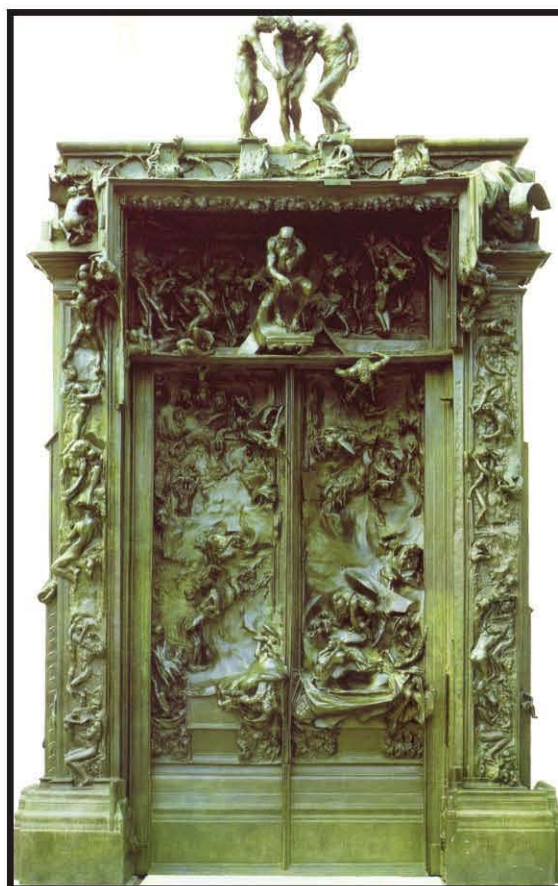
Hayao Miyazaki

PUERTAS



DEL ARTE UNIVERSAL

Ahora bien, el tema da de sí en otras áreas artísticas, basta girar un poco nuestra mirada hacia autores clásicos para encontrarnos con este tema. Primero nombraremos a Rodin y su obra “Las puertas del infierno”, ésta representaba principalmente escenas de la primera parte de “La Divina Comedia”⁴⁴ de Dante. Aunque Rodin no completó esta obra, creó modelos y estudios de muchos de sus componentes escultóricos, como “El pensador”, contemplado como la escultura central del dintel. A su vez, “Las puertas del infierno”, debían tener numerosas figurillas de escayola como “Adán” y “Eva”. Sin embargo el artista no concluyó el vaciado, sólo realizó las obras independientes en bronce, mismas que fueron aclamadas como obras autónomas.



A. Rodin
Boceto de
“Las puertas del infierno”
(Arriba)
Detalle
(Izquierda)

⁴⁴ En esta obra, el autor realiza un homenaje a Virgilio, convirtiéndole en guía del poeta a través del Infierno y del Purgatorio, hasta llegar a las puertas del Paraíso.



Brunelleschi
“El Sacrificio de Isaac”



Andrea Pisano
Puerta Sur (detalle) 1330-1336
Bronce parcialmente dorado
Carterones de 53 x 40 cm cada uno
“San Juan Bautizando al pueblo”

Rodin no es el único artista que ha visto a la puerta como objeto central de una obra, ya sea por encargo, deseo, inspiración, o por cualquier otra cosa, la puerta ha estado en la mente de algunos artistas como tema alterno, referencia simbólica o, simplemente, tomando a este elemento como soporte de su obra.

Señalaremos en primera instancia a Filippo Brunelleschi, quien con “El sacrificio de Isaac” participó en el concurso para realizar las puertas del baptisterio de la catedral de Florencia, que ganó su rival Lorenzo Ghiberti. Éste último, como ganador, realizó las segundas puertas de bronce del baptisterio de la catedral de Florencia (las primeras puertas habían sido realizadas a comienzos del siglo XIV por Andrea Pisano). Trabajó en ellas durante más de veinte años, ayudado por sus discípulos, entre los que se encontraban Donatello, Michelozzo y Paolo Uccello. Cada puerta se compone de catorce cuarterones que contienen veinte escenas sobre

la vida de Cristo, los cuatro evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia. Instaladas, las puertas fueron muy alabadas por su esmerado trabajo. Aunque los relieves aún conservan reminiscencias del estilo gótico, los realizados al final muestran un interés creciente por la antigüedad clásica, la perspectiva y la perfección anatómica de las figuras, que cobra mayor importancia que la de los ropajes, es decir, la transición hacia el estilo renacentista.

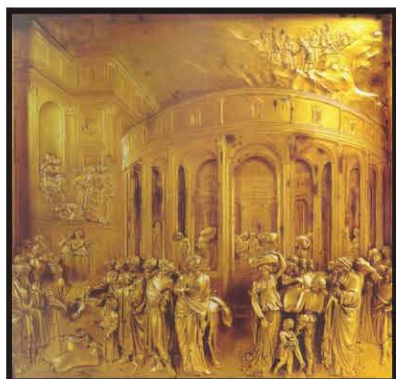


Lorenzo Ghiberti
 "Cristo entre los doctores de la ley"
 (detalle de la Puerta Norte)



Lorenzo Ghiberti
 "Puerta Norte"
 1403-1424
 Bronce parcialmente dorado
 450 cm de altura (con marco)
 Cuarterones de 39 x 39 cm
 cada uno

Poco después comienza su etapa de madurez, durante la cual desarrollará sus ideas con más intensidad. Los relieves para la catedral de Siena y su obra más importante, la tercera puerta del baptisterio de Florencia, muestran la evolución hacia una representación naturalista del movimiento, el volumen y la perspectiva. La complejidad de las escenas recuerda más a la pintura que a la escultura, de forma que los personajes aparecen situados en varios planos sucesivos que van casi desde el bulto redondo hasta el bajo relieve apenas esbozado. A esta tercera puerta, en cada una de cuyas hojas se representan cinco pasajes del Antiguo Testamento, Miguel Ángel la llamó la “Puerta del Paraíso”



Lorenzo Ghiberti
 “Historia de José”
 (detalle de la
 Puerta del Paraíso)



Lorenzo Ghiberti
 “Puerta del Paraíso”
 1425-1452
 Bronce parcialmente dorado. 521 x 321 cm
 Relieves de 80 x 80 cm cada uno

Por su parte, en el barroco holandés, Rembrandt -como complemento dentro de su obra gráfica- realiza “La puerta oriental de Rhenen” en el que la arquitectura y la perspectiva están trabajadas en detalle. Realizó los dibujos a pluma, tinta y papel blanco, combinados a menudo con alguna que otra pincelada que proporcionaba diferentes acentos de tonalidad. En algunos dibujos, consigue una gran fuerza expresiva con sólo unas cuantas líneas que representan las figuras.



Sebastián
“Puerta de Chihuahua”
Escultura. 46 mts. 1992

Más cercanos a nuestro tiempo, algunos artistas contemporáneos permitieron a la puerta ser parte de su obra, primeramente nos encontramos con Sebastián, escultor mexicano que realizó la llamada “Puerta de Chihuahua” y cuyo objeto ha sido, actualmente, emblema de esta ciudad. De la misma forma nombramos a Antoni Tápies y su cuadro “Puerta gris”

que esta basado en figuras geométricas, más o menos difuminadas. Igualmente, el destacado artista cinético Yaacov Agam, que realiza obras cuyo objetivo primordial es producir una reacción espontánea entre el observador y el artista. Algunas de sus piezas más características las podemos encontrar en las esculturas de acero inoxidable como “Las mil puertas” emplazada frente al edificio oficial de la residencia presidencial de Israel, en Jerusalén, En esta obra proyecta un cuidado diseño de sombras rectangulares que cambian constantemente. Por otro lado tenemos a Christo, que en el dos mil cinco presentó su obra “Las puertas” en el Central Park de Nueva York, en la cual utilizó más de siete mil paneles de tela color naranja para su instalación.



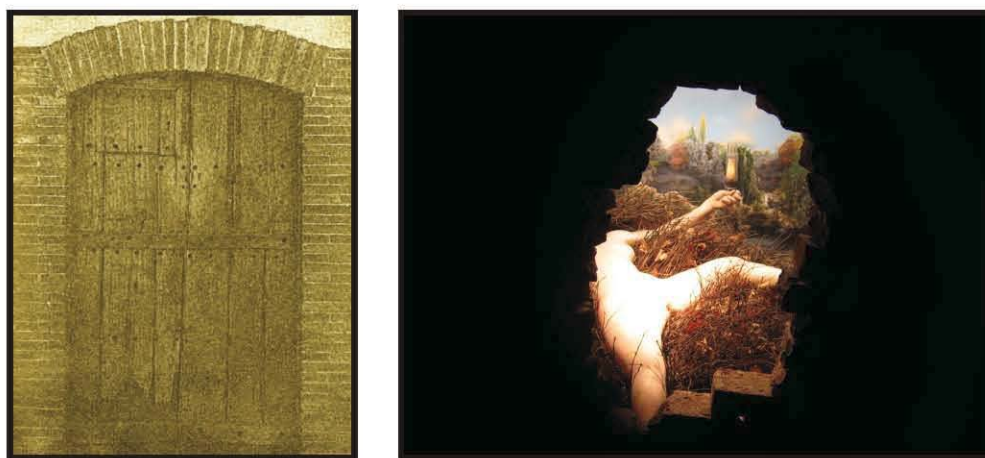
Christo
“Las Puertas”
Instalación. 7,503 pórticos
(cada uno de 4.9 mts de alto con tela) x 37 kms. 2005

Sin embargo dentro de estos matices de genialidad artística contemporánea debemos anteponer a Marcel Duchamp con una de sus obras. Como ejemplo de su vasto trabajo, Duchamp nos dio una puerta cuyo valor artístico e importancia histórica aún es reconocido en los recuentos de la anales del arte del siglo XX. Pero sobre todo es su cualidad sugestiva la que aun no ha sido agotada, Octavio Paz así lo reconoce al escribir, en su multicitado ensayo la “Apariencia desnuda”, sobre el mismo Duchamp: “...pero el visitante se acerca, (...) Si se acerca aún más y se atreve a fisgar verá una escena que no es fácil que olvide jamás...”⁴⁵. Se trata de “Dados: 1º La Cascada, 2º El Gas de Alumbrado” cuyo ensamblaje le llevó aproximadamente veinte años. No se trata de una puerta ordinaria, es un sólido bloque de madera empotrado a una pared que nos prohíbe el paso, es decir, aquí la puerta activa una de sus funciones elementales, la de impedirnos el acceso a un lugar, cerrarnos el paso y excluirnos de lo que se encuentra tras ella. En efecto la puerta esta condenada, sus goznes no se moverán, pero es una puerta que tiene un truco, no nos permite entrar pero nos deja ver lo que hay detrás. Duchamp dispuso un par de orificios en la parte superior, por los que si nos asomamos, presenciaremos el secreto que la puerta aguarda y, que finalmente, nos convierte en un *voyeur* de una escena cuyo significado lleno de una retórica simbólica no abordaremos aquí (Octavio Paz, sin embargo, ocupa la segunda parte de su ensayo en un análisis que se bifurca por variados e inagotables significados).

Lo que nos interesa es la simultaneidad simbólica que el autor consigue dar a una puerta. Es decir, la puerta esta “necesariamente” cerrada para que el espectador busque, entre sus remaches, los diminutos orificios por los que accederá visualmente a la escena interior. La puerta es el objeto cómplice que incita al visitante a asomarse por

⁴⁵ Paz, Octavio. Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. Editorial Era. México. p. 111

esos dos orificios, por lo que su opaca solidez queda entredicho. Para Duchamp, la puerta debía tener una presencia tajante e impositiva porque así, el acto de asomarse a través de ella, estaría revestido de cierta ilegalidad, sin embargo, como un pecado furtivo que no nos hace sentir usurpadores al contrario, como dice Paz, después de asomarnos nos sentimos “...con ese sentimiento hecho de alegría y culpabilidad del que ha sorprendido un secreto...”⁴⁶. Se trata de un secreto al que la puerta renuncia guardar, su posición dentro de la obra es, en el mejor de los sentidos, hipócrita. A primera vista se nos aparece celosa e insobornable, pero al enterarnos de sus dos perforaciones nos deja ver sin ninguna resistencia el secreto que ocultaba. Lo que Duchamp parece decirnos es que si un secreto se guarda con una puerta el acceder a él no es necesario que violentemos al objeto, para enterarnos de que se trata ese secreto bastará con un accidente provocado (dos orificios en este caso) y que nos asomemos. Pero si después de asomarnos al alejarnos del ensamblaje volvemos la mirada, la puerta recobrará su jerarquía de puerta sólida e impasible pero incitante, entonces ya sabremos lo que guarda y quizá regresemos a echar otro vistazo.

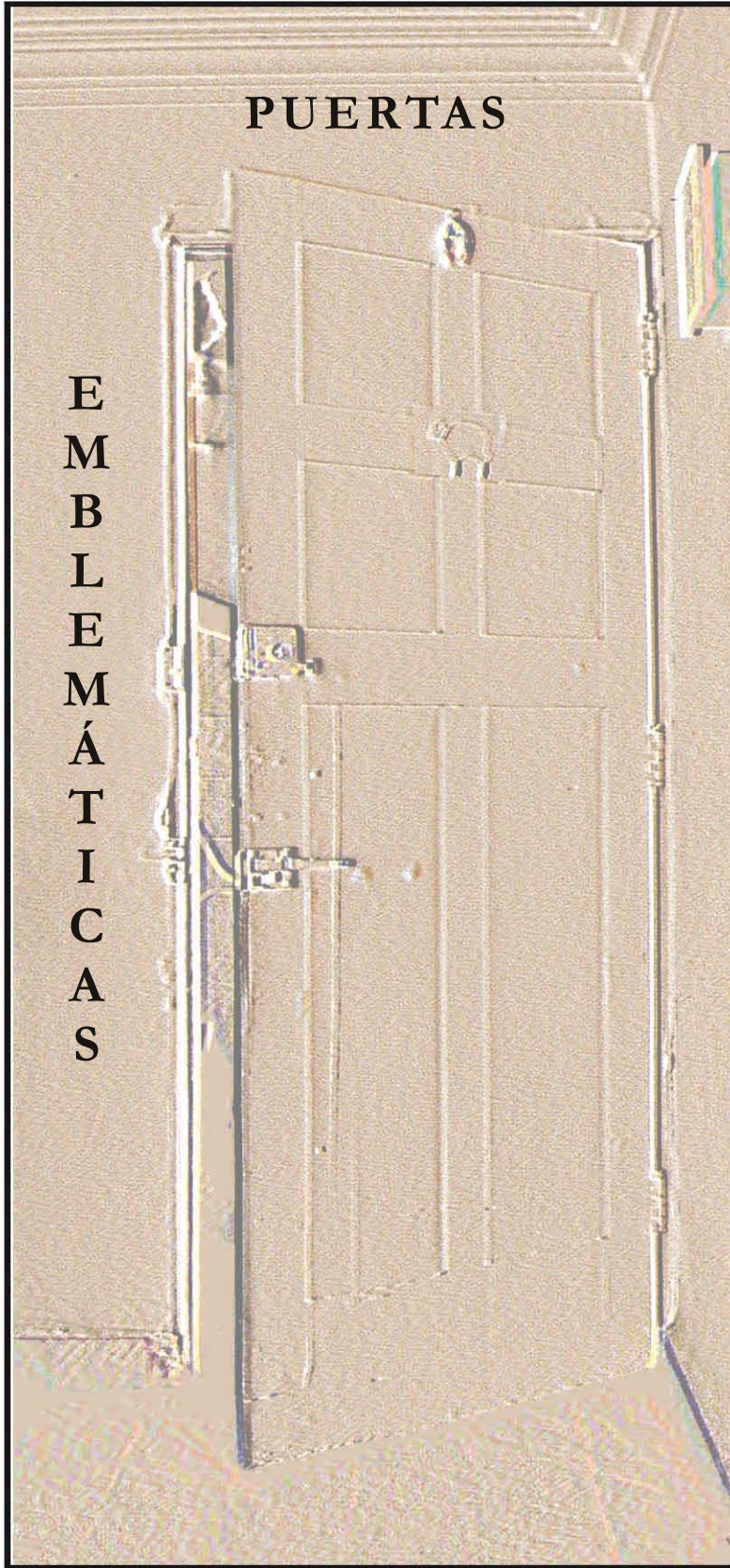


“Dados: 1º La Cascada, 2º El Gas de Alumbrado”. M. Duchamp

⁴⁶ Id, p.112

PUERTAS

E
M
B
L
E
M
Á
T
I
C
A
S



Sin embargo, reiteramos que la puerta no es sólo ese objeto empotrado en un muro, delimitando espacios, también existen las llamadas puertas emblemáticas de las cuales existen algunos ejemplos. Pero primero debemos entender que, en este caso, el término puerta se confiere a las construcciones -llámese monumentos arquitectónicos- donde los significados de acceso y de vanagloria de algún personaje o ciudad son su valor primordial. Además, no podemos dejar de subrayar el matiz nacionalista y conmemorativo que le es inherente a cada uno de estos monumentos. No obstante, la arquitectura de estas obras hace la diferencia entre ellas pues básicamente el concepto es el mismo: simbólico.

Algunas de estas construcciones no han resistido al paso del tiempo y tan sólo quedan vestigios de lo que fueron. Tal es el caso del edificio histórico ubicado en la ciudad de Vladimir en Rusia llamado la Puerta Dorada. O la Puerta de Wolsey en Ipswich, Inglaterra. O en Kiev, Ucrania, en donde se encuentra las ruinas de la Puerta de Oro, que era una de las entradas principales de la ciudad.

No obstante, existen estructuras que aún se aprecian, como es el caso de la puerta de Brandemburgo en Alemania. Ésta puerta es una de las que cerraba la Ciudad de Berlín, aunque en la actualidad se puede decir que se encuentra en el centro de la capital alemana. Toma su nombre de la región en la que está enclavada, se construyó siguiendo un proyecto neoclásico del arquitecto Carl Gotthard von Langhans, que se inspiró en los Propileos o puertas ceremoniales de la Acrópolis de Atenas. En la posguerra quedó en uno de los extremos del sector ocupado por las tropas soviéticas, hasta que la construcción del muro propició su cierre. Se reabrió



Puerta de Brandemburgo

después de la caída del régimen comunista de la República Democrática y de la reunificación alemana, “...este célebre monumento llegó a simbolizar para los alemanes la unidad y la grandeza nacional...”⁴⁷.

Esta puerta es un icono laureado tanto por su grandeza arquitectónica como por la carga histórica que representa, al igual que la que se encuentra en España bajo el nombre de la Puerta de Alcalá. Esta estructura emblemática de Madrid, es obra del italiano Francesco Sabatini, arquitecto de confianza del monarca español Carlos III, y fue construida en la capital de España para conmemorar la entrada del rey por el lado este de la ciudad. Se encuentra en uno de los lugares más altos de Madrid, de tal forma que es vista, prácticamente, desde varios lugares. Sin embargo, esta no es la única puerta que pertenece a esta nación. Si recorremos algunos lugares españoles podemos encontrar -bajo el mismo nombre- alusiones a la puerta ya sea de forma alegórica, como la Puerta del Sol en Madrid o como construcciones de fortificaciones, como es el caso de la Puerta del Sol de Toledo.

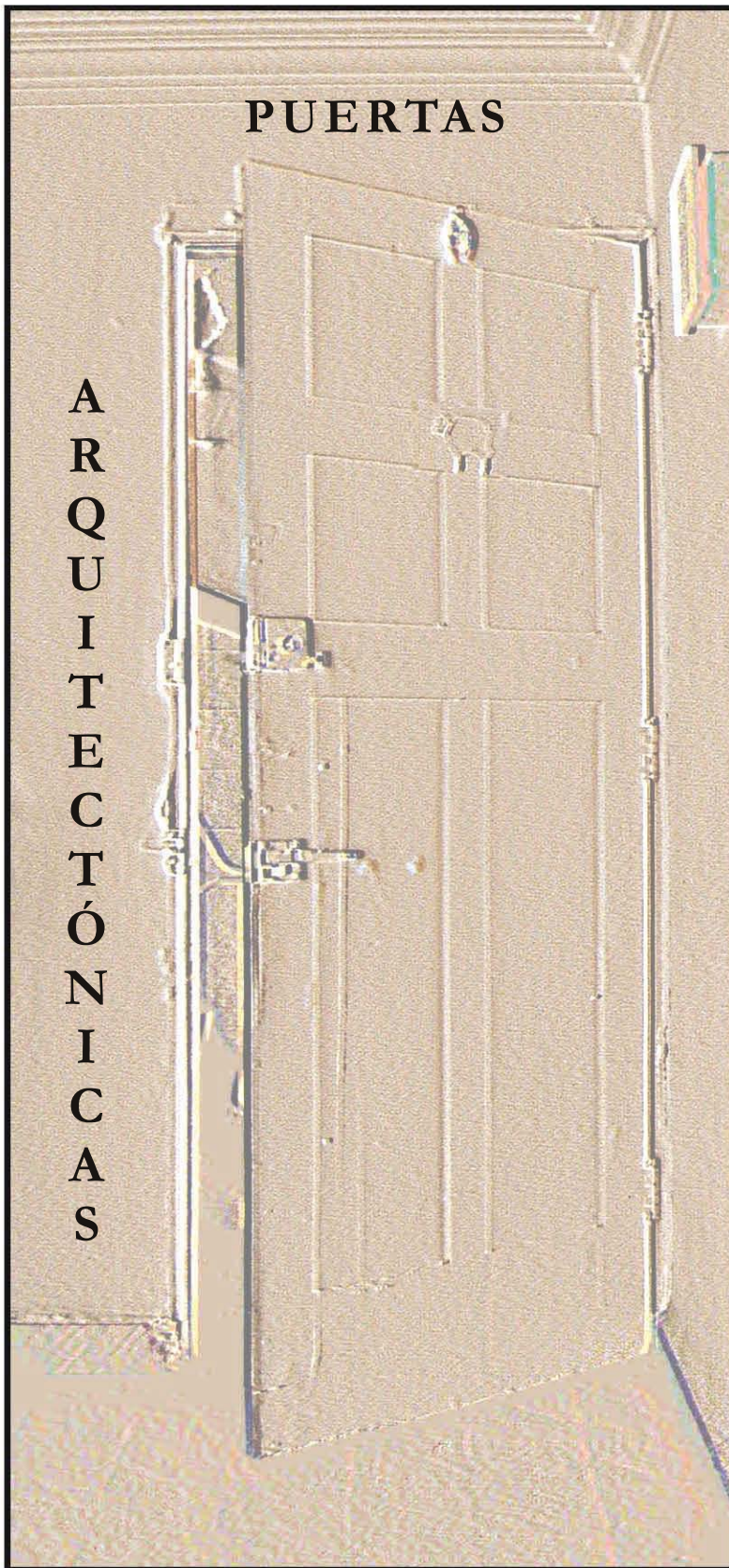


Puerta de Alcalá

⁴⁷ Ramos, César. Obligado, Jorge. Nueva Enciclopedia Temática. Tomo 10, Editorial Cumbre. México. 1980. p 121

PUERTAS

A
R
Q
U
I
T
E
C
T
Ó
N
I
C
A
S



Diremos aquí que la importancia de estas puertas no radica en el emblema sino en su esencia principal, la delimitación entre dos tierras o entre una ciudad y su exterior, ubicándolas principalmente en el tipo de construcción llamado fortificaciones o ciudades amuralladas. Previamente, debemos entender que las fortificaciones tienen que ver con el diseño y la edificación de estructuras militares, aunque la importancia principal para la construcción de una muralla se debe a los intereses generales ya sea de carácter militar, económico, social o político, siempre asociados con un lugar en específico. Estas construcciones varían según el interés, la necesidad o el riesgo del territorio y pueden ser permanentes (murallas, castillos de la edad media, fortaleza fronteriza y defensas portuarias) o temporales (es el caso de las empalizadas construidas por las legiones romanas para proteger durante la noche los campamentos). En ambos casos su objetivo principal es el levantamiento de una barrera física que no pueda ser superada de pronto y que goce de la fuerza suficiente para que la posición pueda ser defendida durante un cierto periodo de invasión. Esta delimitación territorial tiene una característica primordial: un número muy limitado de puertas variando el número de éstas dependiendo de la ciudad y del peligro al que se enfrenten. Sobretudo estos blindajes surgieron por la necesidad de proteger las provincias fronterizas y lejanas de la metrópoli central para su resguardo y dominio, pues eran propensas a ser invadidas por parte de sus adversarios, al mismo tiempo se podía mantener el control directo en sus territorios inclusive, existían muros que estaban reforzados por puertas dobles y torres. Estos territorios flanqueados se dieron por mucho tiempo en los imperios, en la Edad Media así como en las principales civilizaciones⁴⁸.

En la mayoría de estas fortificaciones existe una puerta principal, aunque no por ello se les debe restar importancia a las demás. Los nombres a dichos objetos permanecieron por su significado, por el territorio donde se ubicaban o por algún acontecimiento dado que las haya marcado, por ejemplo la ya mencionada Puerta del Sol de Toledo, la Porta Nigra de Tréveris Alemania, llamada así por el color que tomó con el paso del tiempo, la Puerta

⁴⁸ Existen lugares importantes en el mundo cuya característica es la fortificación, pero ninguna de sus puertas es célebre por lo que han quedado excluidas de este apartado. Nombraremos solamente tres de estas ciudades: el Vaticano, que se encuentra rodeada por murallas medievales y renacentistas a la que se puede acceder a través de seis puertas, aquí la mayor parte de los artistas y arquitectos célebres del renacimiento italiano trabajaron, por encargo de los distintos pontífices, en las edificaciones de esta ciudad. Campeche en México, que por su óptima localización en la bahía la convirtió, a lo largo de los siglos, en objetivo de numerosos ataques piratas, motivo por el cual el gobierno virreinal decidió fortificar la ciudad en el siglo XVII. De todo el recinto amurallado que se alzó quedan en la actualidad apenas seiscientos metros. Y la antigua ciudad maya Mayapán, sus ruinas cubren una extensión aproximada de 5 km² rodeados por una muralla de nueve kilómetros de longitud, pero la característica de esta fortificación es que sólo cuenta con dos puertas.

los Leones de Micenas misma que conducía al majestuoso palacio real, la del mismo nombre pero en Granada, de delicadas referencias marinas, barco incluido, y que en el escudo se mantenía los custodios de piedra: el león y leona. O las Puertas Ajmer, Delhi, Kashmir, de la muralla que custodia a la ciudad de Delhi y a su famoso *Red Fort* en cuyo interior sobresale su inscrito pareado "Si existe un cielo en la tierra, éste es". También esta la Puerta del Cielo, que tan sólo representa un pequeño fragmento de la Gran Muralla China. Y que decir de la Kerkoporta, esa pequeña puerta que, junto con La Quinta Puerta Militar y la Puerta Militar de San Romano, o Puerta del Pempton, fueron testigo de la más encarnizada batalla y de la desaparición definitiva de una civilización única, memorable, romana y cristiana, que ya no resurgiría nunca más: la caída de Constantinopla y el inmenso triunfo del Islam turco sobre el cristianismo ortodoxo. Igualmente podríamos citar el enorme pórtico de mármol, el cual era conocido como Propileos, que constituía la entrada principal a la Acrópolis de la Grecia antigua. Por supuesto, hablando de civilizaciones esplendorosas, no podríamos olvidar las puertas originales del



PUERTA DE LOS LEONES

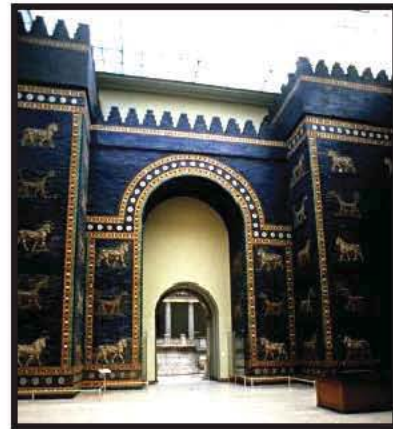


PUERTA DEL CIELO



PORTA NIGRA

Viejo Cairo o Fustât: Bab Zeuela, Bab al-Nasr y Bab al-Fotouh todas majestuosas y de estilo diferente. O las construidas por los romanos como la Puerta Dorada en Bizancio, misma que fungía como entrada oriental al Imperio. Y no sería de gran asombro que en otros territorios como el Oriente Próximo tuvieran también ejemplos de puertas célebres en fortificaciones, una de las más destacadas la Puerta de Ishtar en Babilonia, decorada con toros y dragones en ladrillo esmaltado, que conducía al palacio de Nabucodonosor II, mismo que



PUERTA DE ISHTAR

contenía los jardines colgantes. Además esta puerta fue construida en homenaje al Dios Bel, divinidad suprema de los babilonios. Situada en esta región y predecesora de esta civilización nos encontramos con Mesopotamia, su historia fue de continuas migraciones e invasiones debido a que su riqueza natural siempre ha atraído a pueblos procedentes de las regiones vecinas más pobres por lo que hubo la necesidad de organizar y construir canales y asentamientos fortificados. En la antigua región del norte de esta zona, estando en el poder el Imperio Asirio, uno de los últimos reyes llevó las riendas del territorio desde una ciudad que estaba rodeada por una muralla con siete puertas, tres de ellas decoradas con relieves y ladrillos vidriados. Además, el palacio principal situado en esta ciudad, tenía en toda la superficie de sus muros -para impresionar a los visitantes y realzar su poder ante los ojos de sus súbditos- talladas en bandas horizontales y en letra cuneiforme crónicas que relataban su superioridad en las cacerías y en los campos de batalla. Al mismo tiempo, el visitante que se acercara a las puertas de la ciudad, debía hacer frente a unas enormes esculturas, guardianes antropomórficos: leones, esfinges aladas con cabeza humana o toros con cinco patas para ofrecer un punto de vista frontal y otro lateral.

Un caso particular es la Ciudad Antigua de Jerusalén pues esta se divide en los sectores armenio, cristiano, judío y musulmán, rodeada por murallas con puertas -las murallas son los restos de las construidas por los turcos en el siglo XVI-. Así tenemos que en el sector cristiano, al noroeste, contiene la Puerta Nueva; comparte la Puerta de Yafo con el sector armenio en el suroeste y la Puerta de Damasco con el sector musulmán al norte. El sector musulmán, en la parte nororiental de la Ciudad Antigua, contiene la Puerta de Herodes, la Puerta de San Esteban y la Puerta Dorada, al este de la cual, se encuentra el monte de los Olivos y los jardines de Getsemaní. El principal sector judío, que ocupa la parte suoriental, contiene la Puerta de Sión, al sur de la cual se encuentra el monte Sión y la tumba del rey David. En este sector también se encuentra la Puerta Dung. Sin lugar a dudas, este lugar es abundante tanto en puertas como en religión.

Aunque, todos estos ejemplos son construcciones realizadas por el hombre, existen también las llamadas fortificaciones naturales, que no es más que una cimentación natural retomada por el hombre, pudiendo combinar ambas en algunas ocasiones. La fuerza defensiva natural fue el criterio para la selección de la localización de las ciudades. En la ya mencionada Grecia, por ejemplo, la colosal roca que es la Acrópolis fue el lugar elegido por los primitivos pobladores atenienses; las siete colinas de Roma, entre las marismas del río Tíber, proporcionaron a la ciudad una situación de alta seguridad defensiva. Los fenicios de la antigua ciudad de Tiro, viendo su litoral demasiado expuesto a las incursiones de piratas y merodeadores, se trasladaron a una isla a corta distancia de la costa, por lo que añadieron así a sus defensas una barrera de agua. Es la misma fórmula que aplicaron los aztecas al fundar Tenochtitlán que después de sufrir numerosas persecuciones, se establecieron en un islote de la laguna de Texcoco, donde fundaron la ciudad.

Si hacemos una lectura histórica de este tipo de fortificaciones desde Roma pasando por las construcciones naturales hasta imperios más cercanos a nuestro tiempo, nos encontraremos con una psicología de la resistencia que le es común a aquellas naciones imperialistas que han escrito la historia universal. La construcción de este tipo



Dr. Atl "Vista del este" (Tenochtitlán). Mural. 1930

de fortificaciones esta basada en una dinámica de guerra que se activa por un ataque y una defensa o resistencia. Ahora bien, resistencia quiere decir entre otras cosas rechazo al extranjero, negación de espacio, o convicción en los principios propios, además, por supuesto, de protección a quienes están del lado interior de la muralla.

Los edificadores que levanten una muralla pretenderán siempre que ésta sea lo más sólida e inexpugnable mientras que los supuestos invasores al querer convertirse ellos mismos en conquistadores refinarán sus técnicas de ataque asediando, con constantes y renovadas formas, cada centímetro la muralla de la ciudad deseada. La ciudad que se defiende pondrá de por medio cualquier recurso que la resguarde del invasor: zanjas, fosos, soldados, flechas, montañas, ríos, relaciones diplomáticas, etc. con tal de que sus riquezas y cultura no se convierta en motín de saqueadores. Pero si hacemos una segunda reflexión encontraremos con que adosado a estas fortificaciones y murallas también ésta otro sentido que le es común a aquellos imperios, nos referimos a la exclusión o a ese comportamiento político que no da cabida a ciudades y ciudadanos que no cooperen para mantener la supremacía del imperio en cuestión. Si antes nos encontrábamos con fortísimas murallas vemos que esta idea persiste pero actualmente en forma de aduanas y fronteras. Ya no se trata de muros de mampostería sino de administraciones y burocracias extraterritoriales las que nos impiden transitar de un país a otro. El imperio en cuestión creará las murallas necesarias ya sean de piedra o de papel para conservar su homogeneidad y evitar la contaminación cultural venida de fuera. En contrasentido, fuera de los imperios, en los países periféricos encontraremos aduanas o fortificaciones fronterizas débiles que permitirán el ir y venir de aquellos ciudadanos nacidos en el imperio. Es, en resumen, un juego de puertas que se abren y se cierran según los intereses de quien tiene las llaves.

PUERTAS



NATURALES

El nombre en un objeto cuyas características no lo identifique es singular, pero más singular aún es aquel espacio que lleva el nombre de un objeto, en este caso la puerta. Por ejemplo, el distintivo por el que también era conocido el Imperio Otomano era la Sublime Puerta, en el Lejano Oriente también podíamos encontrar una aldea situada en la desembocadura del río Sumida llamada Edo o Puerta de la Ensenada y que actualmente la conocemos como la Capital de Oriente o Tokio. En

Francia nos podemos encontrar con la Puerta de Alsacia o Puerta de Borgoña, que no es más que una fosa de hundimiento que constituye una vía natural de comunicación entre la meseta oeste y la región al este. También existen las Puertas Calientes -Termópilas- cuyo nombre hace referencia al azufre caliente que brota en la región. Es un desfiladero de Grecia situado al sureste de la ciudad de Lamía, que durante la antigüedad sólo podía



Tokio, Puerta de la ensenada

franquearse mediante un estrecho corredor. Igualmente existe la garganta conocida como las Puertas de Hierro, que es la entrada a la región de Transilvania y frontera natural formada por el río Danubio entre Rumania y la República Federal de Yugoslavia. El nombre se aplica a diversos tramos con que cuenta esta región montañosa en la que pasos, barrancos y rápidos suceden a lo largo del curso del Danubio. En otra parte, hacia el sur, existe un desfiladero conocido desde la antigüedad como 'Puertas de Cilicia', es una conexión con los montes Taurus y los terrenos próximos -formados por montañas y desfiladeros- al Egeo y al Mediterráneo, en Turquía. En cada uno de estos ejemplos encontramos ya una particularidad: la puerta deja de ser un elemento creado por el hombre para ser encontrada en los accidentes geográficos de la propia naturaleza, es decir, aquí la naturaleza ofrece lugares de acceso “entradas” que han sido labradas por erosiones, riscos o canales a lugares geográficamente específicos

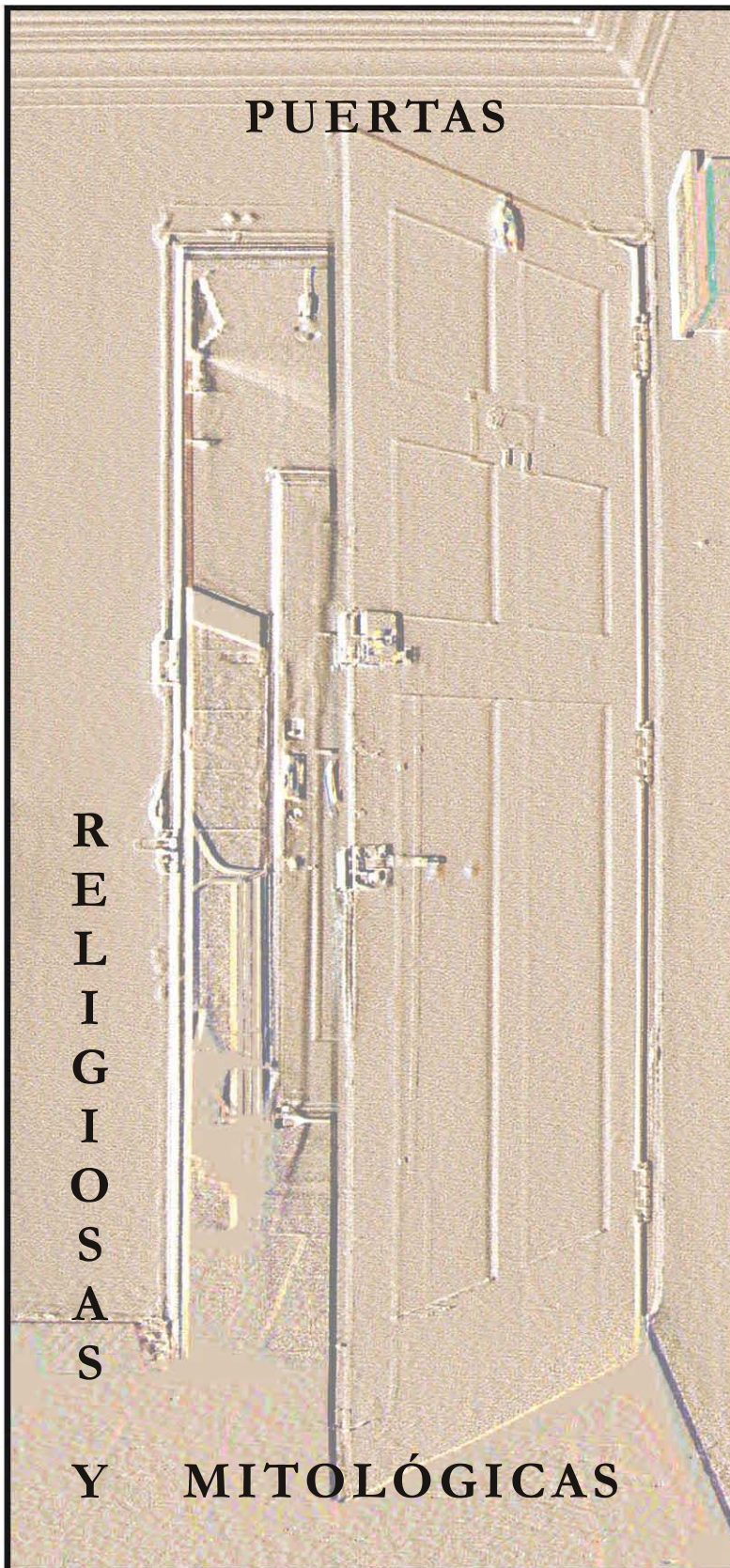
cuya función comparte con una puerta común; la que nos dice por donde acceder a un lugar. Los lugares que tienen el nombre de este objeto no acaban ahí, mencionemos otro par de ejemplos, el situado entre la península Arábiga y África que también tiene esa característica cuyo nombre es Bab el-Mandeb o Puerta de las lágrimas, este prefijo es sinónimo de puerta pues existen en esta región varios ejemplos como la famosa torre-templo de Etemenanki (el zigurat) cuyo edificio de siete plantas esta popularmente relacionado con la Torre de Babel (Puerta de Dios)⁴⁹.

⁴⁹ El relato del Génesis juega con la palabra babilónica *báb-ili* (puerta de Dios) y las palabras hebreas *Bâbhel* (Babilonia) y *bâlâl* (confundir). Aunque Babilonia es nombrada también como Puerta de Dios basado en el acadio *Bâb-ilim* o *Babilu*.

PUERTAS

**R
E
L
I
G
I
O
S
A
S**

Y MITOLÓGICAS



Retomemos el último ejemplo de la revisión anterior en la que abordamos a la puerta como un elemento que también podemos hallar en la naturaleza, me refiero a la torre-templo de Etemenanki que como se ha señalado esta relacionado a la Torre de Babel, cuya traducción literal nos dice “Puerta de Dios”. Ahora bien, contamos aquí con la presencia de Dios o un Dios lo que, inevitablemente, nos lleva ya al terreno religioso donde también encontramos al objeto en diversas y variadas situaciones. Pero primero debemos señalar que, dentro las religiones y mitologías, la puerta se hace presente en múltiples formas: como pieza fundamental para la colocación de imágenes, altares o figuras, tal es el caso de la tradición china, pues según el taoísmo estos fetiches deben ser colocados en las puertas de las casas o negocios para atraer a la abundancia. También lo encontramos de prefijo que entra en la formación de palabras con el sentido de doctrina, como el Babismo⁵⁰. Otro punto, es en nombre de santuarios, como el templo hindú de la confesión *Gurdwara* o Puerta al Gurú, cuya característica principal es que alberga en su interior un ejemplar del libro sacro de los sijs. También, la podemos encontrar como concepto en otras creencias: “a las puertas de la muerte”, “las puertas del cielo” o -en su antagónico- “las puertas del infierno”. Igualmente, la vemos de protagonista en narraciones literarias, en textos religiosos y mitológicos, pero casi siempre como sinónimo de separación entre el ser humano y los dioses (o una entidad no terrenal).

Sin embargo, por el momento sólo incluiremos algunas de estas religiones, mitologías y leyendas, comenzando por el cántico narrado en uno de los libros más importantes, en donde la puerta toma un papel de acompañante al lado del protagonista. En el Antiguo Testamento se narra la historia de Sansón que, yaciéndose sitiado por sus enemigos en la ciudad de Gaza -y para hacer hincapié de su fuerza- desprendió las puertas de esta ciudad cargándolas en su espalda hasta la cumbre de un monte (Jue 16,1-3, amedrentados por el poder del héroe hebreo, sus enemigos desistieron de sus propósitos. Por la naturaleza de algunas de sus hazañas así como por el significado de su nombre (“hombre del sol”), Sansón es mencionado y pasa a la historia como un héroe del culto solar aunque de antemano sabemos que no es ni el primero ni el único. Porque también tenemos a los aztecas o

⁵⁰ En el Islam, los shiíes son la única rama sectaria de importancia que sobrevive. Estos afirmaban que gobernar a la comunidad es un derecho divino de los descendientes del Profeta a través de su hija Fátima y su marido Alí, quien inaugurara el periodo denominado de los “cuatro califas justos” Varias pequeñas sectas se han desarrollado fuera de la *shia*, es decir, la comunidad musulmana que sólo acata la autoridad que proceda de la persona del imán, o perteneciente a la casa de Alí. Un joven shií, Mirza Alí Muhammad, de Irán, se proclamó *Bab* (puerta a Dios) y asumió un papel mesiánico. Sus seguidores, integrantes de un nuevo movimiento denominado *babismo*, fueron perseguidos con dureza por las autoridades shiíes, y él fue ejecutado en 1850. Durante el liderazgo de su discípulo de nombre *Baha Allah* (el esplendor de Dios) desarrolló una doctrina pacifista de carácter universalista, que se llegó a declarar como una religión independiente del islam y que logró numerosos adeptos en Estados Unidos.

mexicas, que se consideraban el pueblo elegido por el Sol, predestinados para colaborar con él en su lucha contra las tinieblas y la amenaza del fin de la edad cósmica presente. O a los egipcios, que para ellos cada mañana significaba la lucha entre el Dios Ra -Dios Sol- y Apohis, dragón de la oscuridad. Y no son sólo estas culturas, en general en todas las civilizaciones más importantes del mundo, desde la cultura china, griega, hindú, babilónica, persa, indígenas americanos hasta la cultura precolombina veneraban al sol, como Dios, astro u objeto -pues el sol mismo es también una puerta-. El Sol era considerado el símbolo de la vida al que es necesario asegurar la fuerza para luchar contra los enemigos de la noche y, que de esa forma, pueda alumbrar cada mañana, gracias al alimento divino que es la sangre humana. El ciclo solar recrea la existencia humana en un solo día; así, el Sol joven sale en la mañana, madura al mediodía y envejece al atardecer. En el ocaso lo devora la Tierra y se sumerge en el inframundo, en el dominio de los muertos. Para volver a nacer cada día debe nutrirse de lo más preciado del ser humano: su sangre. Por lo que es necesario hacerle tributos. Tenemos, por ejemplo, que para los mayas el sol marcaba su vida cotidiana, de ahí la necesidad de hacer las cosas en base a este astro, como el calendario solar, o la construcción y ubicación de edificios y casas; la puerta (o entrada) debía estar orientada hacia la salida del sol, pues significaba darle la bienvenida -entre otros- al Dios Kinich Ahau mismo que podía otorgarles buenas cosechas. Pero no es sólo este Dios al que representaban los mayas, dentro de sus deidades antropomorfas, fitomorfas, zoomorfas y astrales, también tenían a Ah Puch que regía Mitlán o Xibalbá (así se la nombra en el Popol Vuh), lugar de los muertos⁵¹; es el inframundo en un sentido general, pero



Cenote Maya

⁵¹ Mitlán, Metnal o Mictlán también era conocido como inframundo o infierno dentro de las culturas tolteca y azteca.

también la estancia o el lugar más profundo. Llegar hasta allí es peligroso: el muerto necesita un par de zapatos nuevos, cruzar un lago con ayuda de perros y debe pasar tres puertas. Se creía que una de estas puertas eran los cenotes, y para que estas nunca se cerraran, los mayas arrojaban sacrificios y ofrendas en su interior.

No obstante, así como los mayas -y en gran parte de México- el culto a la muerte ha estado presente también en otras culturas como la china y japonesa, así, la fiesta religiosa llamada Ullambana además de ser una de las más populares es la celebración donde se hacen ofrendas a los espíritus de los muertos y a los fantasmas hambrientos, pues se dice que durante esta celebración las puertas del otro mundo están abiertas para que los espíritus que ya han partido puedan retornar a la tierra por algunos momentos. Pero, para comunicar a los mundos, es necesario tener un acceso, en este caso, la puerta debe ser de color rojo y debe estar a la entrada de la necrópolis.

El enlace entre el mundo y el infierno a través de una puerta también aparece en una de las leyendas más bellas: la maorí⁵². Según la leyenda, Tane, Dios de la flora, vencedor de las tinieblas y el mayor de los Dioses -hijo de Rangi (el cielo, masculino) y Papa (la tierra, femenino)- formó de la tierra roja a la primera mujer y con su aliento le dio vida. Tuvieron una hija, la doncella del alba, a quien Tane tomó también como esposa y se convirtió en madre del pueblo maorí. Esta al darse cuenta de que su marido era también su padre, huyó a la Puerta del Infierno. Volviéndose hacia el lloroso Tane, que la había seguido, le dijo que mientras él cuidara de sus hijos en la tierra, ella siempre los arrastraría a reunirse con ella en el infierno. Asumió entonces el nombre de “Gran Señora de las Tinieblas”, y en su intento por conseguir que la humanidad fuera inmortal, acabó destruyendo la isla Maui.

Y dentro de este camino que da al inframundo a través de las puertas nos encontramos con la mitología griega y, por ende, al mundo subterráneo llamado Hades. Estaba dividido en dos regiones: Erebo, donde los muertos entran en cuanto mueren, y Tártaro, la región más profunda, donde se había encerrado a los titanes. Era un lugar oscuro y funesto, habitado por formas y sombras incorpóreas, custodiado por Cerbero, el perro de tres cabezas y cola de dragón. Siniestros ríos separaban el mundo subterráneo del mundo superior, y el anciano

⁵² Procedente de la mitología oral pero de raíz tradicional de Polinesia.

barquero Caronte conducía a las almas de los muertos por la laguna Estigia hasta una de las puertas del mundo subterráneo⁵³. En alguna parte, en medio de la oscuridad del mundo inferior, estaba situado el palacio de Hades⁵⁴. Se representaba como un sitio de muchas puertas, oscuro y tenebroso, repleto de espectros, situado en medio de campos sombríos y de un paisaje aterrador. En posteriores leyendas se describe el mundo subterráneo como el lugar donde los buenos son recompensados y los malos castigados.

Si de castigos y entradas a un mundo extraño hablamos, no podemos dejar pasar la puerta del laberinto que construyó el arquitecto e inventor Dédalo por órdenes del rey Minos. Esta era la única puerta existente en este laberinto y era tan intrincado que fue imposible salir de él sin ayuda. Así todo aquel osado, o doncellas y jóvenes condenados, que no supieran donde se encontraba la puerta, moría en manos del Minotauro. Siendo Teseo, con la ayuda de Ariadna, el único que logró salir del laberinto. Esta le obsequió un ovillo de hilo, mismo que el héroe griego sujetó a la puerta y que fue soltando a través de su recorrido. Cuando hubo matado al Minotauro, Teseo salvo a los demás sentenciados al sacrificio haciendo que siguieran el recorrido del hilo hasta la puerta. Pero, también podemos encontrar mitologías de gran belleza relacionadas con la puerta; se decía que la entrada al Olimpo⁵⁵ -hogar de los Dioses- era una puerta de nubes protegida por las diosas conocidas como las Estaciones. En la cima se encontraban sus palacios, construidos por Hefesto, dios de la metalurgia. Zeus tenía su trono en el Olimpo, y los Dioses⁵⁶ festejaban con néctar, ambrosía y las serenatas de las musas.

Igualmente, en la mitología romana⁵⁷, los Dioses representaban claramente las necesidades prácticas de la vida cotidiana, tales como las sentía la comunidad romana a la cual ellos pertenecían. Estaban escrupulosamente acordados los ritos y las ofrendas que se consideraban adecuadas. Así, por ejemplo, los Lares protegían el campo y la casa, Pales los ganados, Saturno la siembra, Ceres el crecimiento de los cereales, Pomona los frutos, Consus y Ops las cosechas, Vesta guardaba el hogar y Jano era el Dios de las Puertas, aunque también de los comienzos, que según los romanos aseguraba buenos finales. Su principal templo en el Foro romano tenía puertas que daban al

⁵³ Pero Caronte no transportaba a todos los muertos, admitía en su barca sólo a las almas de aquellos que habían recibido los ritos sepulcrales y cuyo paso había sido pagado con un óbolo colocado bajo la lengua del cadáver. Aquellos que no habían sido sepultados y a quienes no admitía en su barca eran condenados a esperar junto a la laguna Estigia durante 100 años. Caronte, también es conocido por ser hijo de la Noche y de Erebo, y porque personificaba la oscuridad bajo la tierra.

⁵⁴ Hades también es conocido, en la mitología griega, como Dios de los muertos. Era hijo del titán Cronos y de la titánide Rea y hermano de Zeus y Poseidón. Cuando los tres hermanos se repartieron el universo después de haber derrocado a su padre, Cronos, a Hades le fue concedido el mundo subterráneo. Allí, con su reina, Perséfone, a quien había raptado en el mundo superior, rigió el reino de los muertos. Aunque era un Dios feroz y despiadado, al que no aplacaba ni plegaria ni sacrificio, no era maligno. En la mitología romana, se le conocía también como Plutón, señor de los ricos, porque se creía que tanto las cosechas como los metales preciosos provenían de su reino bajo la tierra.

⁵⁵ El Olimpo es en realidad una montaña en Grecia (República Helénica), con aproximadamente 2.917 m de altitud. Es la más elevada de este país y esta situada en la frontera de Tesalia y Macedonia, cerca del mar Egeo.

este y al oeste, hacia el principio y el final del día, y entre ellas se situaba su estatua, con dos caras, cada una mirando en direcciones opuestas (por donde sale y se pone el Sol). En todos los hogares se le dirigía la plegaria matutina, y en toda tarea doméstica se buscaba su asistencia. Como dios de los comienzos, se lo invocaba públicamente el primer día de enero (*januarius*), el mes que derivó de su nombre porque inicia el nuevo año. Se lo invocaba también al comenzar una guerra, y mientras

ésta durara, las puertas de su templo permanecían siempre abiertas; cuando Roma estaba en paz, las puertas se cerraban. Jano no tiene equivalente en la mitología griega y los romanos le ofrecían sacrificios para que bendijera el nuevo año.



Jano, Dios de la Puertas



Dios de la Puerta, Bolivia

Sin embargo, esta cultura no fue la única en venerar a este Dios. En la actual Bolivia, se encuentra ubicada la antigua ciudad preincaica de Tiahuanaco (Ciudad de los Dioses), fue un centro religioso con enorme poder y gran influencia. El más famoso monumento es la Puerta del Sol, confeccionada con un bloque de piedra que presenta, sobre el dintel, al Dios de la Puerta, rodeado de cabezas humanas y de un cóndor que miran hacia él.

Realzando, a través de estos delicados relieves, la austeridad, la autoridad, y la eternidad de esta cultura, cuyo motivo fue repetido varias veces en los tejidos y la cerámica.

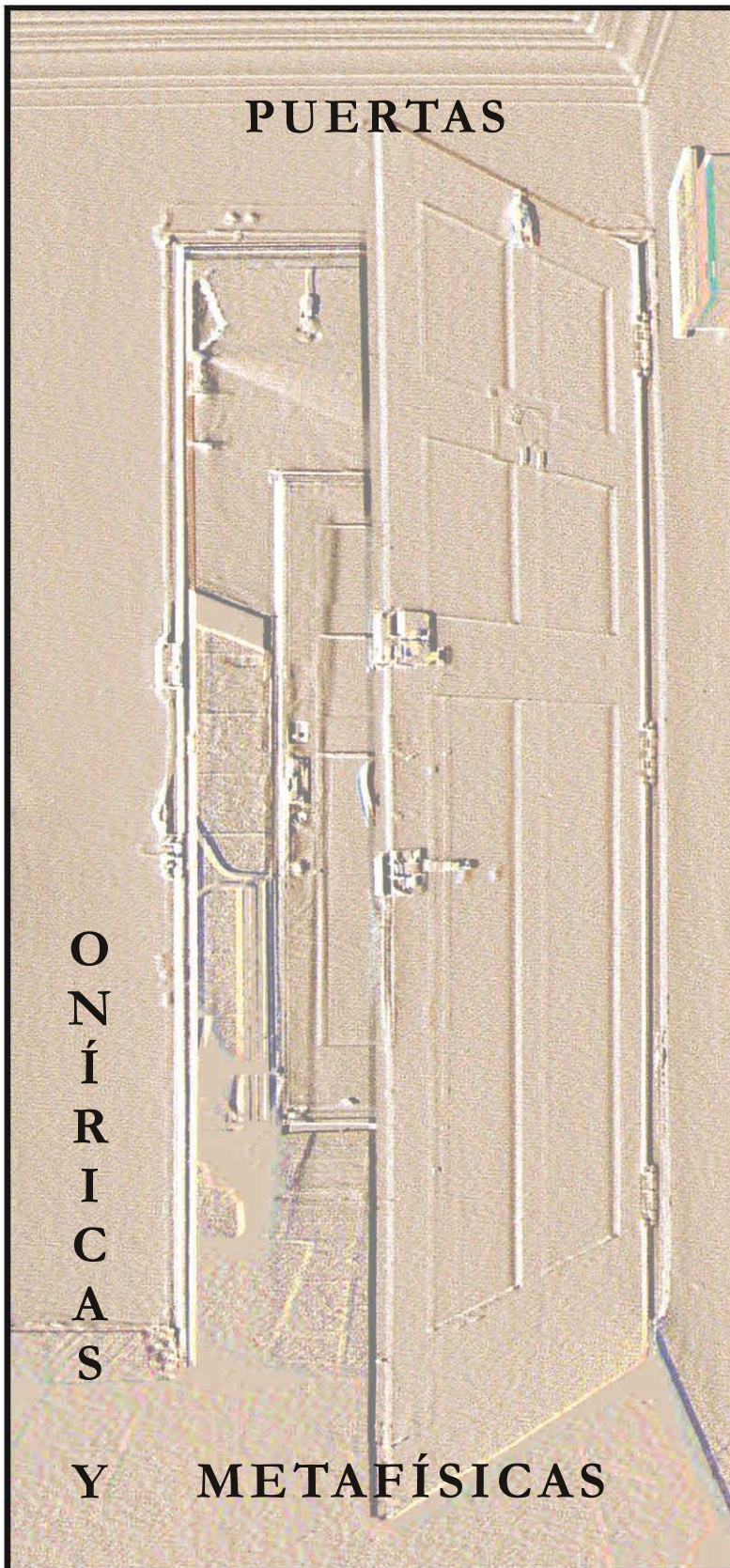
⁵⁶ Las doce grandes deidades del Olimpo eran Zeus y su esposa Hera; los hermanos de Zeus, Poseidón, dios del mar, y Hades, dios del infierno; su hermana Hestia, diosa de la tierra, y sus hijos: Atenea, diosa de la sabiduría; Ares, dios de la guerra; Apolo, dios del sol; Artemisa, diosa de la luna y de la caza; Afrodita, diosa del amor; Hermes, mensajero de los dioses, y Hefesto. Los posteriores escritores griegos trasladaron el hogar de estas deidades a una región celestial libre de nieve y tormentas y llena de luz.

⁵⁷ Ver *Mitología Romana* en glosario

PUERTAS

**O
N
Í
R
I
C
A
S**

Y METAFÍSICAS



Siguiendo con la estructura celestial, pero regresando un poco con los griegos, señalemos a Hipnos, Dios del sueño, hijo de la Noche y hermano gemelo de la Muerte. Su morada estaba en una oscura cueva en occidente, donde nunca brillaba el sol y todas las cosas estaban sumidas en el silencio. Lete, el río del olvido, corría cerca de la cueva, y junto a él crecían amapolas y otras plantas de cualidades narcóticas. Sueño tenía poder sobre dioses y sobre mortales y es representado a menudo como un joven durmiente que sostiene un tallo de amapola.

Esta dádiva divina, nos permite abrir las puertas de un mundo maravillosos donde la imaginación es nuestro instrumento principal y en el cual nos es permitido representar aquellas frustraciones, deseos, sucesos o especies retenidos y que, durante la vigilia, nos es negado expresar por diversas cuestiones. Dentro de este universo onírico manifestamos todo aquello que está en nuestro interior - a veces oculto en alma y pensamiento- y lo desbordamos sin temor alguno. Este trance puede alcanzar magnitudes sorprendentes, para algunos, puede llegar a representar la base de su vida y para otros puede llegar a ser eje central de su obra.

Aunque de antemano sabemos que desde la antigüedad el hombre ha estado en contacto con este espacio a través de diversas áreas; en la mitología, la medicina, el arte, la ciencia en general y en doctrinas, con la finalidad de explicar de manera “sabia” o entendible algo que aun no podemos descifrar, por incapacidad, miedo, inseguridad, o por cualquier otra índole. Pero, si hacemos caso a la reflexión hecha por Edgar Poe en el



Jean Auguste Dominique Ingres
“Sueño de Ossian”

Óleo sobre lienzo. 348 x 275 cms. 1813

poema “Un sueño dentro de un sueño” nos encontramos con la posibilidad de una inversión, en la que éste mundo fáctico al que tomamos por la realidad sea en verdad el de los sueños y el de los sueños aquel del que nos despertamos por las mañanas. Una tesis similar la encontramos en la novela “La muerta enamorada” del escritor parnasiano Teophile Gautier “...ya no sabía cual era el sueño y cual la realidad...”⁵⁸. Porque, viéndonos en un momento de anhelación, ¿Cuántas veces, al tener un sueño agradable, hemos deseado permanecer en él y no despertarnos o que éste se prolongará hasta concluirlo de manera satisfactoria o gozar del sueño sempiterno como Endimión⁵⁹? Pero, distante a esto, no podemos manipular la fantasía -salvo en algunos estados, como la ensoñación, en la que además del sueño y la vigilia, contamos con la memoria como guía imprescindible para llevarnos por sus terrenos. Citemos al cineasta Buñuel que fue un experto en estos temas: “...si el sueño profundo fuera un mundo manipulable en donde podemos controlar y hacer las cosas que queremos, yo nunca despertaría...”⁶⁰.



Akira Kurosawa
“Los sueños de
Akira Kurosawa”
1990

Acaso por eso, nos vemos en la necesidad de buscar otra alternativa para ingresar a ese mundo. Diversas posibilidades son las que nos ofrecen las artes, ahí esta la literatura, la música, la danza, o la imaginación como recurso inagotable al que cualquiera puede acceder sin necesidad de ser un “artista” con la oficialización

requerida. Si soñamos imaginando estaremos, efectivamente, soñando-despiertos. Pero el soñar despierto es un ejercicio arduo y que pocos logran dominar (en la lista encontraremos desde escritores como Chesterton, Borges, Carroll hasta pintores como Chirico o Magritte cuyos mundos han sido labrados en la dura disciplina que combina la inteligencia y la imaginación sin la intervención de un estímulo ajeno) y a lo largo de la historia el hombre ha buscado aliados que motiven su capacidad de contacto con esos estados cuyo acceso no le es dado tan comúnmente, y es entonces que con la ayuda de algunas sustancias naturales, o procesadas, accede a aquellos

⁵⁸ Díaz, Rafael. González, Jose Luis. Malos sueños. Edit. Valdemar. España. 2004. p. 226

⁵⁹ En la mitología griega, Endimión es un joven de belleza excepcional que duerme eternamente. Se le describe como el rey de Elis, que según las fuentes era un cazador o un pastor. Según la mayoría de las narraciones era pastor en el monte Lamos, en Caria. Selene, la diosa de la luna, se enamoró de él y lo visitaba cada noche cuando él yacía dormido en una cueva. Ella le dio cincuenta hijas, pero lo mantuvo siempre dormido con el fin de retenerlo para ella. Otras leyendas dan diferentes razones para su sueño eterno. En una, el dios Zeus le ofreció lo que deseara, y Endimión eligió un sueño sempiterno, en el que él permaneciera joven para siempre. En otra, su sueño perpetuo fue un castigo infligido por Zeus por haberse atrevido a enamorarse de Hera, la consorte del dios.

⁶⁰ Fuentes, Victor. La mirada de Buñuel. Edit. Tabla rasa libros y ediciones. Madrid. 2005. p. 128

territorios o -como el caso lo requiere- puertas de sus anhelos. Esas puertas que están a nuestro alrededor y que, por nuestro ir y venir cotidiano, las pasamos desapercibidos.

Desde hace ya bastante tiempo -y a veces sin darse cuenta- el hombre ha experimentado la entrada y salida a este mundo metafísico. Al mismo tiempo y a lo largo de la historia las diferentes culturas han buscado medios para alterar el estado de la conciencia utilizando sustancias extraídas de plantas (que son la base de los psicofármacos actuales). Como ahora sabemos, la amapola⁶¹ (del género *Papaver*) aparte de ser la flor de Hipnos, es una planta de donde se extraen varios tipos de sustancias narcóticas pues dentro de sus características es que contiene alcaloides como la readina y la papaverina que tienen efectos alucinógenos y pueden causar envenenamiento. La más común y conocida es la amapola de flores rojas, típica de baldíos, zanjas, terrenos incultos y como mala hierba en cultivos de cereal principalmente. Ha sido ampliamente usada desde la antigüedad. Los griegos la consideraron también la flor de Afrodita, los romanos la asociaron con Ceres y en otras culturas se distinguió como símbolo de la gloria y de la muerte por el color y la fragilidad de sus pétalos.



René Magritte
"La Victoria"
Óleo sobre tela. 69 x 40 cms. 1936



John Tenniel
"Alicia en el país de las maravillas"
Ilustración. 1865

⁶¹ Hay otras especies, pertenecientes a géneros distintos, que también reciben el nombre de amapola; entre éstas cabe citar la amapola violeta, de flores moradas; la amapola de california, de flores de color naranja o amarillo y la amapola marina o glaucio de flores amarillas.

Precisamente de éstos se extraía un pigmento rojo, mismo que servía para darle color al vino y para teñir lanas. Y, dentro de los muy diversos tipos que tiene esta planta se encuentra, la adormidera. Esta tiene flores grandes que pueden ser de color blanco, lila o púrpura; de ella se extrae el opio, de ahí que también se le llame amapola del opio.



Amapola (arriba)
Erythroxylon Coca (abajo)



Cannabis (arriba)
Peyote (abajo)

**Algunas plantas
alucinógenas**



Este narcótico también ha sido útil como puerta de enlace con otros espacios y los efectos que produce son los suficientemente fuertes como para dejar “abierta la mente” a ese encantador éxtasis en donde podemos ver satisfechos nuestros deseos, al menos, así lo describe “La pipa de opio” de Gautier: “...aspiré por uno de los extremos; tras algunas bocanadas experimenté una especie de aturdimiento que no dejaba de tener encanto y que se parecía bastante a las sensaciones de la primera embriaguez (...) la facilidad que uno tiene en sueños de admitir como naturales las cosas más extrañas (...) se entra por las puertas cerradas, es la costumbre; sólo las personas maleducadas pasan por las puertas abiertas. Sabéis de sobra que se dice como injuria: ¡Gran derribador de puertas abiertas! (...) no tenía nada que no fuera en sí mismo perfectamente explicable y muy legal (...) y yo reconocí a la

muerta que había besado en la ciudad negra (...) había muerto tan joven que desconocía los placeres de la existencia (...) hablaba en versos de belleza maravillosa que no alcanzarían los mayores poetas despiertos, y cuando el verso no bastaba para expresar su pensamiento le añadía las alas de la música, y eran trinos, colores de notas más puras que perlas perfectas, prolongaciones de voz, sonidos hilados muy por encima de los límites humanos, todo cuanto el alma y el espíritu pueden soñar de más tierno, de más adorable coqueteo, de más amoroso, de más ardiente, de más inefable...”⁶².

La puerta de conexión, abierta por el opio, entre estos dos universos también nos puede llevar a los sueños premonitorios, presagios o sucesos anticipados. A la vieja usanza oriental y estando en “la estancia privada de fumadores de opio” un mundo puede volcarse hacia nosotros. Así, lo que queremos saber -o lo que intuimos que existe- se nos hace presente de forma onírica. Esa puerta se abre, irónicamente, cuando se está en el letargo opiáceo. De esta manera lo narra Allan Moore a lo largo de su cómic “Desde el infierno”, donde el protagonista complementa su trabajo policial con sus habilidades psíquicas.

Aunque, dentro de estas narraciones los narcóticos fungan como la puerta que nos deja entrar, y percibir, a través de alucinaciones, ese fascinante mundo, debemos estar un poco conscientes de que esas puertas se pueden cerrar en pos de nosotros llevándonos, a través de un camino, a la Muerte. Porque entre Hipnos y, su hermano gemelo, Muerte hay una diminuta diferencia. Este último, nos puede desterrar de este mundo y llevarnos, a través del río Lete, hasta las puertas de su hogar para ya no regresar.

Por la hermandad existente entre el sueño y la muerte, parecería que uno es incapaz de notar la diferencia entre ambos; oímos -y vemos- que cuando un cadáver yace en su ataúd nos parece, en algunas ocasiones, que está dormido y sólo podemos estar seguros de su muerte por el conocimiento previo de dicho estado. Igualmente, se dice que cuando una persona muere, su alma y su cuerpo se desprenden; el alma atraviesa un umbral de luz blanca, mientras que el cuerpo permanece inerte en este mundo. Los que han logrado “regresar” relatan este suceso como

⁶² Gautier, Théophile. La pipa de opio y otros cuentos. Edit. Siruela. España. 1990. p. 165

un paso transitorio entre ambos mundos: muerte y vida. Debemos decir que este hecho es científicamente “real” ya que el umbral, o lo que se percibe como tal, son pequeñas descargas del cerebro y aquello que se considera mutis del alma son las sustancias químicas de nuestro cuerpo. Recalquemos que para este “mutis del alma” el científico positivista o el pensador materialista se congratulara en decenas de explicaciones para negar su veracidad, uno -como ya dijimos- nos hablara de procesos químicos y el otro de enajenación religiosa. Pero hay otro gran porcentaje de la humanidad al que estas explicaciones no bastan y encuentran en la metafísica la tierra ideal para las respuestas a sus preguntas.



Possible interpretación del umbral hacia la muerte

Entendamos a la metafísica como el gran reino de los sucesos inmatriciales pero que no por serlo carecen de comprobación; ya sea que se nos presente como alma, espíritu, sueño, el amor, Dios, el tiempo, los diversos estados de conciencia, u otros de comprensión más compleja como la fe, el espiritismo, la quiromancia, nigromancia, etc. la metafísica nos acompaña en cada etapa de nuestras vidas. Así, que en este terreno de lo invisible pero comprobable, el metafísico nos preguntará ¿Quién no registra en su historia personal un hecho inexplicable? ¿en nombre de que heraldo del progreso se negaran todos los conjuros, todas las fes, todos los milagros o todos los poemas?. Las narraciones fantásticas y las mitologías actúan, igual que la ciencia, como una explicación de los sucesos cotidianos e inesperados, los fantasmas íntimos o los trastornos en general.

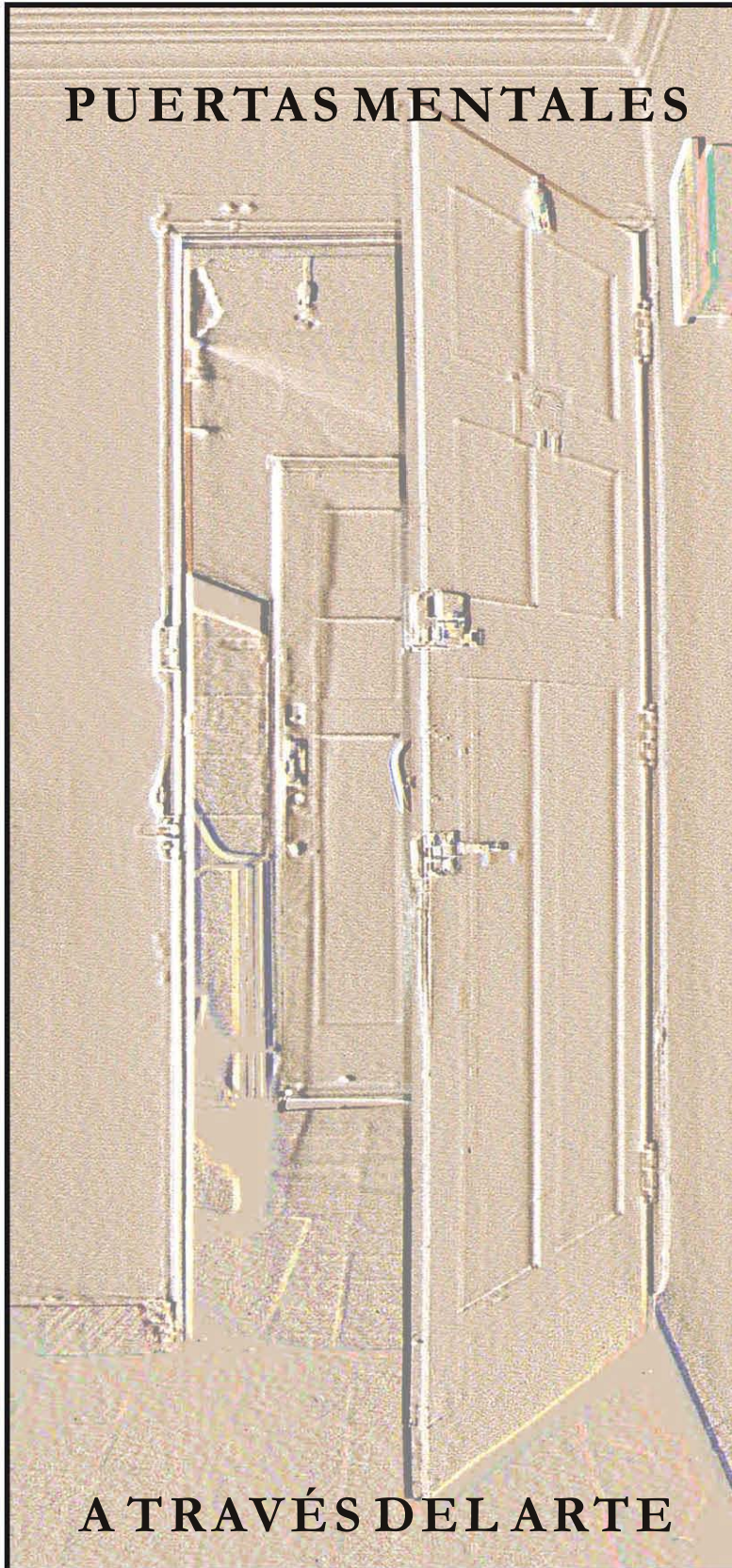
Si las puertas de la metafísica se manifiestan en gran parte de nuestras vidas, llegando inclusive a regir nuestro pensamiento y lenguaje, en contraste, hay otro gran sector de la humanidad cuyas vidas estan regida por sus enfermedades psicológicas, algunas congénitas, otras, producto de los narcóticos⁶³

⁶³ Véase *Toxicomanía* en glosario

Pero si hablamos científicamente, en este caso, psicológicamente, la cual niega la ensoñación remitiéndose sólo a una descripción rigurosa de la subconciencia en la que según sus hipótesis depositamos recuerdos, deseos, frustraciones, miedos, ambiciones a las que bastará traerlas a la realidad de nuestro presente para darle una explicación a el porque de nuestras emociones, pensamientos, insomnios, enfermedades, dolores, aspiraciones sin necesidad de recurrir a las alternativas que la metafísica ofrece. La psicología⁶⁴ también abre puertas, aquellas que se cierran con el cerrojo de los complejos o las fobias, para mostrarnos, si queremos librarnos de ellos, la materia dolorosa o alegre de la que están hechas las experiencias que nos conforman como seres humanos.

⁶⁴ Para Freud, todas las manifestaciones humanas están establecidas por el cerebro que es el centro de control del movimiento, del sueño, del hambre, de la sed y de casi todas las actividades vitales necesarias para la supervivencia. Todas las emociones humanas, como el amor, el odio, el miedo, la ira, la alegría y la tristeza, están controladas por el cerebro. También se encarga de recibir e interpretar las innumerables señales que le llegan desde el organismo y el exterior. Es el centro de todo el sistema nervioso y la sede de la inteligencia.

PUERTAS MENTALES



A TRAVÉS DEL ARTE

Si en el apartado “Puertas oníricas y metafísicas” hablamos de las drogas como puertas de acceso a estados mentales de escaso acceso, hablemos en el mismo sentido pero ahora de las enfermedades y trastornos psicológicos que venidos de una motivación totalmente diferente como pudiera ser una droga conducen también a reductos y pasadizos a los que nuestro pensamiento ordinario no llega a acceder. Aclaremos que, para entender más o menos al cerebro, sus funciones, alteraciones y todo lo maravilloso que éste organismo puede ser existen varias áreas científicas. La psicofarmacología, neuropsicología, psicología, neurología, psiquiatría, psiconeurosis son tan sólo algunas de las especialidades médicas que estudian la función cerebral y que nos auxilian ha determinar ciertas características mentales. Miles de especialistas se dedican a comprender el funcionamiento del cerebro, desde su fisiología básica a su papel en el aprendizaje y en las emociones, proporcionan conocimientos cada vez mayores de la estructura cerebral en condiciones tanto normales como anormales.

Pero como cualquier otro organismo vivo, el cerebro también es sensible a sufrir diversos tipos de padecimientos como enfermedades (deficiencia general de la organización de la mente) y trastornos (perturbar el sentido, la conciencia o la conducta, acercándolos a una anormalidad) mentales o psicológicos.

Refiriéndonos particularmente a trastornos podemos decir que existen los infantiles, de adultos, orgánicos, funcionales (no orgánicos) psicóticos, neuróticos y de perversión. De forma general un padecimiento psicótico implica un estado en el que el paciente ha perdido el contacto con la realidad, mientras que el neurótico se refiere a un estado de malestar y ansiedad, pero sin llegar a perder contacto con la realidad. En su extremo, como formuló Sigmund Freud todos somos “buenos neuróticos”, en tanto que los casos de psicosis son contados. Los más comunes son: la esquizofrenia, la mayor parte de los trastornos neurológicos y cerebrales (demencias) y las formas extremas de la depresión (como la psicosis maniaco-depresiva).

Entre las neurosis, las más típicas son las fobias, la histeria, los trastornos obsesivo-compulsivos, la hipocondría y, en general, todos aquellos que generan una alta dosis de ansiedad sin que exista una desconexión con la realidad.

La perversión es todo “aquello que se aparta de la vía o camino común”, y que, en el lenguaje habitual, se aplica a diferentes conductas sexuales que la sociedad considera anormales o desagradables; en psicología, este concepto tenía en principio el mismo significado, pero últimamente se está comenzando a utilizar en relación con una conducta violenta. En un principio se entendía por perversión cualquier forma de práctica sexual que no estuviera enmarcada (o no exclusivamente) dentro de lo admitido en una pareja de ambos sexos. En el marco de esta definición, hasta hace muy poco tiempo se consideraban perversas la relación entre personas del mismo sexo y el placer solitario o masturbación.

Freud entendía la perversión como una forma de comportamiento ancestral y definía al niño con su sexualidad normalmente reprimida como “polimórficamente perverso”, ya que, al no encontrar un campo de acción adecuado para su ya existente impulso sexual, en el niño conviven varias formas posibles de realización de su deseo. Según esto, sólo puede hablarse de una verdadera perversión si el adulto queda anclado en esta primera etapa de desarrollo sexual, dando lugar a una fijación que, según el psicoanálisis, conduce no sólo a un comportamiento sexual desviado, sino también a una neurosis. En realidad, las perversiones reales o aparentes (definidas por la generalidad) pueden dificultar considerablemente la vida sexual del individuo en cuestión o de su pareja.

Desde el punto de vista del diagnóstico psicoclínico, hoy ya no se designan como perversas las formas inusuales de sexualidad; sólo son consideradas como un problema psíquico si generan desequilibrio en las personas que las practican o en aquellas con las que se realiza el intercambio sexual. Ahora bien, existen diferentes

grados dentro de los comportamientos llamados perversos: *voyeurismo* y exhibicionismo, fetichismo, sadismo, bestialismo o zoofilia, necrofilia y pedofilia. Roland Barthes, hablando de *El placer del texto* y del ejercicio de la lectura, ha aplicado conceptos del psicoanálisis y de la lingüística y, de ese modo, ha ampliado el marco para la comprensión de fenómenos como el erotismo y la perversión: “...¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre?* (...)En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición...”⁶⁵.

Si embargo, estas clasificaciones han tenido ha bien ser estudiadas y enmarcadas por la psicología como una pesquisa: el Mito y la conducta sexual. Esta rama de la psicología investiga los comportamientos amorosos o sexuales cuya designación procede de personajes o hechos narrados por la mitología griega y romana, la Biblia y la literatura en general. Es el caso de los sátiros, Don Juan, las ninfas, Eros, Cupido, Afrodita, Venus, Narciso, Onán, Sodoma, Príapo, Edipo y Electra. Desde un punto de vista general. Eros ha dado origen al erotismo, tanto masculino como femenino, pero a las cualidades comunes de su equivalente romano, Cupido, se añade la reprobación de origen cristiano presente en palabras como 'concupiscencia', compuesto de *cupere*, 'desear', para designar la afición desmedida por los placeres sexuales. De manera semejante, si de Afrodita derivan lo afrodisíaco, es decir, lo que estimula el apetito sexual, y de Venus las cosas 'venéreas', es justo señalar que este último adjetivo, cuando se aplica a las enfermedades de transmisión sexual, adopta un matiz negativo. En una cosmovisión politeísta como la griega y la romana, fenómenos de la naturaleza, deseos y conductas aparecían representados a través de figuras divinas o semidivinas. Al deseo expresado por Eros y Afrodita (o por Cupido y

⁶⁵ Barthes, Roland. *El placer del texto*. Edit. Siglo XXI. México. 1984. p. 87

Venus) como equilibrio entre lo racional y lo irracional, se añadían las formas, muchas veces híbridas o monstruosas, signos del exceso y la desarmonía. Así ocurría con los sátiros y las ninfas. Los primeros (con una parte de su cuerpo de hombre y otra de animal: caballo o macho cabrío) han pasado a designar a los hombres lascivos y, en el lenguaje médico, la palabra 'satiriasis' significa la exaltación del impulso sexual en el hombre. Un término próximo, en un lenguaje más coloquial, es donjuanismo, derivado, como es evidente, del mito literario de don Juan. Las ninfas, consideradas muy agresivas en su conducta sexual, capaces de raptar al objeto de sus deseos, han dado lugar en diferentes lenguas a la llamada ninfomanía, también conocida como andromanía o furor uterino. En este mismo contexto, debe situarse la figura de Príapo y el priapismo, término en el que se ha perdido la exaltación del placer: designa, en todo caso, una erección continua y dolorosa del miembro viril, sin que ello signifique presencia de deseo o excitación. Mitos como el de Narciso, Edipo y Electra han sido utilizados por Freud y el psicoanálisis. Se ha insistido mucho en la definición del narcisismo como una tendencia destructiva, olvidando que puede ser también un comportamiento positivo. Al fin y al cabo, en el mito original el personaje acaba convertido en flor después de sumergirse en las aguas que le devuelven su imagen. La seducción, en el ámbito amoroso, incluye una inclinación narcisista y de autoestima: la mirada y los elogios del amado enaltecen al amante y viceversa. El complejo de Edipo y el complejo de Electra aluden, respectivamente, a la identificación del niño y de la niña con el progenitor del sexo opuesto. En la Biblia, Onán es el ejemplo del hombre castigado por no haber dejado descendencia: "...Entonces Judá dijo a Onán: Cásate con la mujer de tu hermano y cumple como cuñado con ella, procurando descendencia a tu hermano..." (Génesis, 38, 8-9). Onán sabía que aquella descendencia no sería suya, y así, si bien tuvo relaciones con su cuñada, derramaba a tierra, evitando el dar descendencia a su hermano. En el lenguaje de la teología, el onanismo designa la práctica elegida por Onán ("savía sin finalidad"), pero el significado habitual lo hace sinónimo de masturbación o placer solitario. Durante mucho

tiempo se consideró a la masturbación deleznable y hasta enfermiza, con graves amenazas a la salud física y mental. Evidentemente, encarna dos principios absolutamente opuestos a los fijados por muchos dogmas religiosos: la no procreación y el autoerotismo. Con respecto al mito bíblico de Sodoma y Gomorra, el nombre de la primera ciudad ha dado origen al vocablo que sirve para identificar la práctica sexual llamada sodomía, y el de sus habitantes, los sodomitas, a la palabra que alude a quienes la realizan. La mayoría de los diccionarios define la sodomía como el acto “contra natura” entre personas del mismo sexo y es verdad que en muchos textos se identifica al sodomita, sea éste activo o pasivo, con el homosexual. En cambio Manuel Seco, en su *Diccionario del español actual*, cumple en aclarar que se trata de la “relación anal de un hombre con otro hombre o con una mujer”. Según el relato bíblico las dos ciudades fueron condenadas a la destrucción por el desenfreno sexual de sus habitantes. Según John Boswell, esta interpretación moral reprobatoria ha acabado ocultando la que fue verdadera causa del castigo: que los sodomitas se negasen a recibir e incluso agrediesen a los ángeles que, enviados a la ciudad, sólo fueron acogidos por Lot y los suyos. Si éstos se salvan y los demás son castigados, concluye Boswell, el verdadero pecado fue no cumplir con las leyes de la hospitalidad.

En términos generales todas aquellas perversiones, trastornos y enfermedades mentales -como la locura- (producto de narcóticos o no) han visto la luz, también, a través del arte, acaso porque el arte es un “impulso sublimado” (por un oficio, seamos escritores, fotógrafos, pintores, performers, etc.) para dejar salir la catarsis ordinaria que como “buenos neuróticos” necesitamos liberar. Aunque algunos autores ocupan estos temas como eje central de su obra, debemos tener en cuenta que en varias ocasiones los padecimientos psicológicos han pasado por algunos artistas, plasmando en ciertas situaciones su trastorno psicológico. Por ejemplo, en la literatura -y como eje de narración- podemos encontrar representada de manera extraordinaria los devenires de la necrofilia en los “Amados muertos” de Lovecraft. “Otelo, el moro de Venecia” de Shakespeare, retrata el surgir y

el expandirse de unos injustificados celos en el corazón del protagonista, un moro que es el general del ejército veneciano. El supuesto motivo de sus celos, su inocente esposa Desdémona, es utilizada por Yago, el lugarteniente de su marido, para destruir su carrera militar llevándole al borde de la locura. Otro caso es el de Don Quijote de la Mancha, de Cervantes, cuyo personaje principal es considerado, por unos como un loco rematado y por otros que creen que es un "loco entreverado" con intervalos de lucidez. En general se admite que don Quijote actúa como loco en lo concerniente a la caballería andante y razona con sano juicio en lo demás. Sin embargo, algunos escritores españoles como Gonzalo Torrente Ballester interpretan la locura de don Quijote como "...un juego codificado en la ficción según unas reglas que el caballero respeta siempre. Entrega su vida a un ideal sublime y se estrella contra la realidad porque los demás no cumplen las reglas del juego. Don Quijote finge estar loco y decide jugar a caballero andante. Para ello acude a los libros de caballerías, transforma la realidad y la acomoda a su ficción caballerescas: imagina castillos donde hay ventas, ve gigantes en molinos de viento y, cuando se produce el descalabro, también lo explica según el código caballeresco: los malos encantadores le han escamoteado la realidad, envidiosos de su gloria..."⁶⁶

Asimismo, gracias a esta -y otras- ilustre novela Gustave Dore tuvo ha bien desarrollar una serie dedicada al personaje principal y sus andanzas. El pasaje del primer capítulo de Don Quijote "...Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas,



Gustave Doré
"Don Quijote de la Mancha"
Litografía. 1863

⁶⁶ Torrente Ballester, Gonzalo. El Quijote como juego, Edit. Guadarrama. Madrid. 1975. p. 115

requiebros, amores y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo..." sirvió a Dore para presentar al personaje principal de Cervantes leyendo libros de caballerías en una de las imágenes más famosas de este ilustrador francés.

Por otro lado, en el séptimo arte algunos autores nos describen los temas psicológicos -ya mencionados- de diversas formas. David Lynch, por ejemplo, pareciera que para realizar sus guiones echará mano de todas las filias y fobias psicológicas que un catálogo de psicología pudiera ofrecer. En sus filmes ningún protagonista es digno de confianza y todos bajo su careta de personas comunes esconden afinidades y gustos inconfesables. Desde el gusto por lo grotesco, pasando por *voyeurismo*, la ninfomanía, la andromanía, el fetichismo, la locura, las historias de Lynch revelaran que hay detrás de la muerte inaudita de la adolescente más popular del típico pueblo conservador norteamericano ("*Twin Peaks*") nos descubrirá todas los impulsos y proyecciones sexuales que hay tras una clásica historia de amor para adolescentes ("*Salvaje de corazón*"). También debemos incluir en este terreno a Buñuel, ya que para él las personas buscan negar su naturaleza animal creando códigos de civilización y modos de comportamiento ritualizados hasta lo ridículo, esto lo percibimos durante toda su obra a través de la subversión o la perversión del orden ético establecido, pues en ciertas situaciones deja a los personajes indefensos e incómodos ante su propia paradoja. Las raíces de su humor absurdo y brutal, del minucioso, casi morboso, análisis de la moral y la represión burguesas, de su obsesión por la religión, el erotismo, la muerte y las miserias humanas, hay que buscarlas en el mejor realismo español que en él se combinará con una constante óptica surrealista. Ambas influencias, mediadas por sus sorprendentes dotes de observador de los seres humanos, desde una perspectiva casi entomológica, a veces despiadada, pero siempre inteligente, dan a su cine un aire personal que impregna incluso sus realizaciones menores (a forjar su personalidad contribuyeron sin duda de forma decisiva sus experiencias de infancia y juventud en España y de madurez en México).

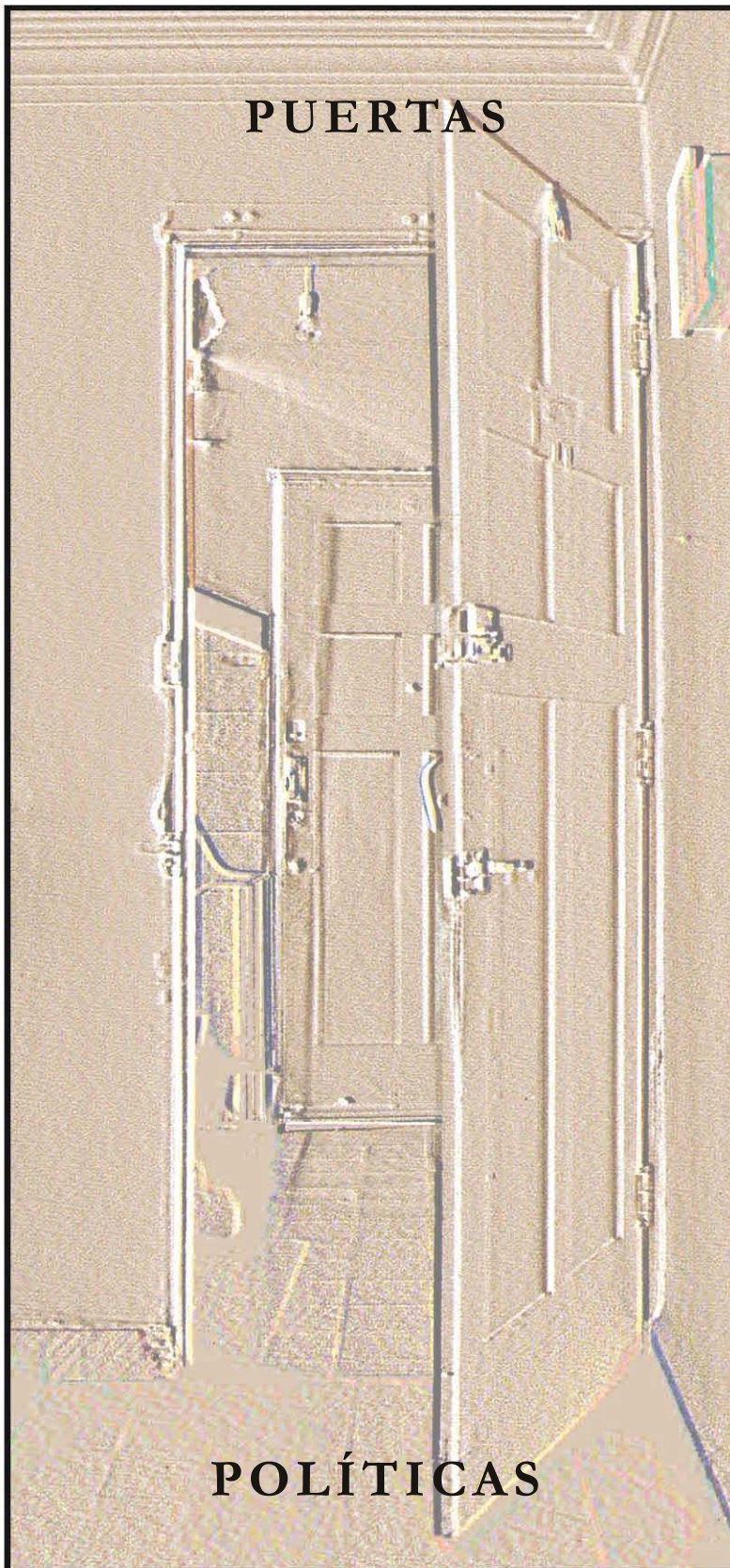
⁶⁷ De Cervantes Saavedra, Miguel. Don Quijote de la Mancha. Editores Mexicanos Unidos. México. 1991. p. 34

Es cierto entonces que así como el ejercicio artístico se ha alimentado de la belleza, la armonía, y las cosas nobles de la naturaleza, a recurrido igualmente a estos apartamentos que los de espíritu delicado no se animan a entrar. Si mencionamos a David Lynch, a Luis Buñuel o Cervantes, sería justo añadir a la lista de estos exploradores de las puertas oscuras de la mente humana al Marqués de Sade pero sobre todo a su heredero que camino por la misma senda y tuvo la audacia de recorrer otras en las que según sus detractores cotejó a la locura misma: Isidore Ducasse conde de Lautréamont. La obra de Ducasse permanecerá siempre como un reto para aquellos críticos y biógrafos que pretendan asirla con las tenazas de la ortodoxia y la racionalidad. Esta razón, aquella que románticos, decadentes y surrealista demandaron como nueva gran plaga de la humanidad que alienaba y mutilaba el espíritu humano es también cómplice de aquellos sistemas políticos que imponen como sistema de vida el dogma de la sobreexplotación de la naturaleza y del propio hombre. Es la que demandó Goya con su célebre grabado y a la que Artaud demolió como castillo de naipes con su inolvidable diagnóstico que aquí citamos: “me corresponde a mí curar a los médicos que han nacido médicos por insuficiencia de enfermedad”



Francisco de Goya y Lucientes
Capricho No. 43
“El sueño de la razón produce monstruos”
De la serie Los caprichos
Aguafuerte. 1793-1796

PUERTAS



POLÍTICAS

El ejercicio político es, entre muchas otras cosas, una dinámica hecha a base de símbolos y liturgias públicas. Entonces, tenemos que para legitimar a un personaje o descalificarlo. La política cuenta con todo un aparato simbólico con el que dice quien es el heredero al poder para otorgarle el estandarte o la medalla y señalar quien el enemigo para atribuirle los deméritos simbólicos suficientes. Terreno simbólico por excelencia, la política se practica, también, en largos pasillos burocráticos, instituciones laberínticas, e infranqueables oficinas de directores y secretarios cuyos rostros, el ciudadano común, ya no sabe descifrar, porque se promete honestidad y limpieza pero se inspira lo contrario (¿cómo confiar en un desconocido que, aún vestido de traje, leemos en su cara una sonrisa de verdugo que delata y que hace llamarse nuestro representante?). Si el ejercicio político se basa en la primigenia relación ciudadano-estado, actualmente pareciera que antecediéndolas están otras: estado-empresarios, estado-burocracia, estado-banqueros y, en el peor y último de los casos, estado-ejército y estado-iglesia. Como suele suceder con los gobiernos del tercer bloque del planeta ahí el ciudadano no es prioridad por lo que queda siempre como una figura abstracta y referencial para el lenguaje político. El ciudadano de este lado del mundo es un ser ensimismado, su contacto con las instituciones que hipotéticamente están destinadas a brindarle un servicio y protegerle esta nulo, en cambio el contacto con aquellas que traducen su presencia en forma de impuestos es frecuente.

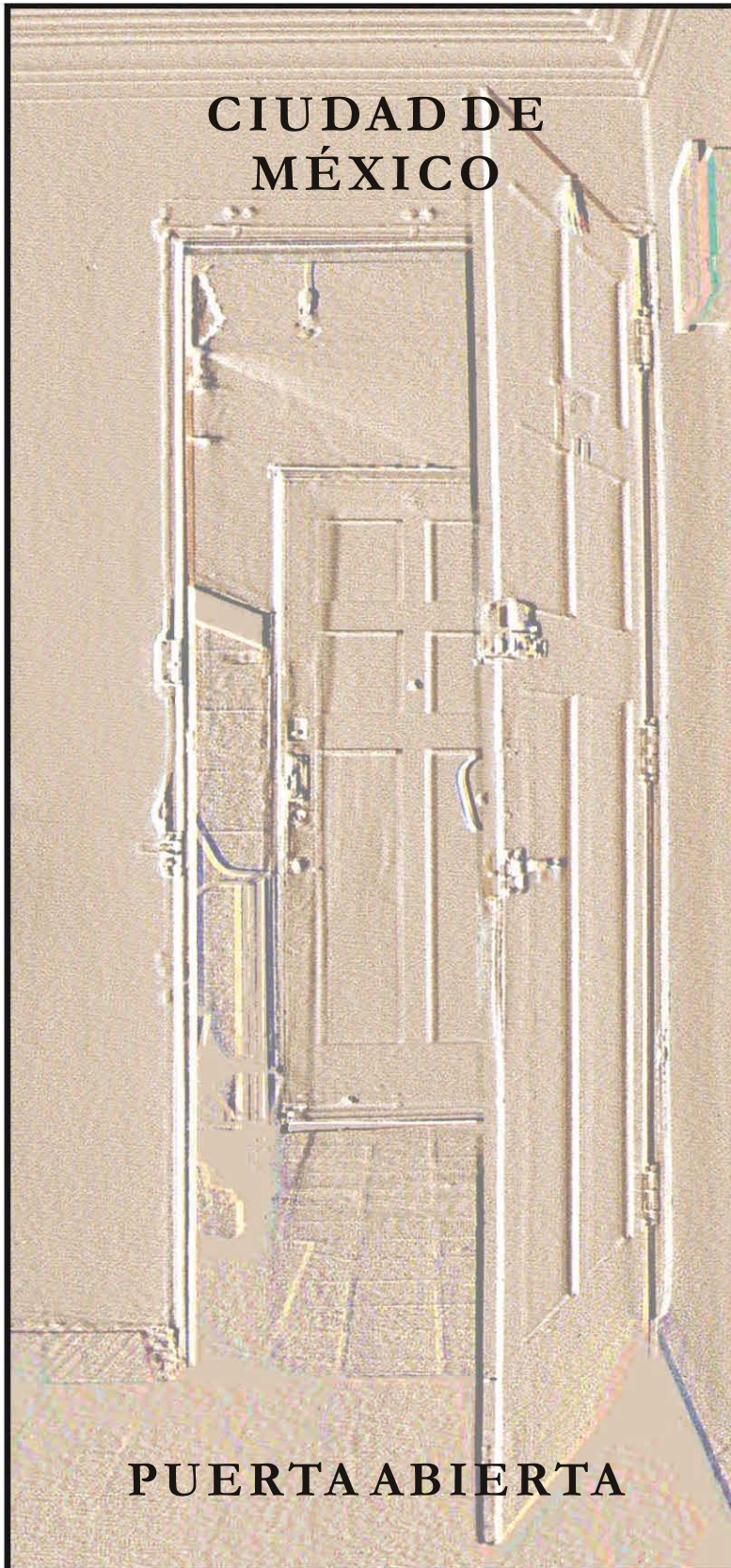
El fenómeno del que hablamos es la extrañeza esa falta de reconocimiento que hay entre el ciudadano que camina por las calles y sus representantes en el curul o en el despacho. No hay tampoco una correspondencia entre el lenguaje que uno y otro hablan; mientras el ciudadano exclama demandas y expectativas fallidas, el político responde con programas de gobierno y cifras con resultados satisfactorios. Si en el devenir de este ciudadano ensimismado y huérfano del estado que le representa, ocurre un accidente (desempleo, abusos laborales o de cualquier tipo, despojo violento de sus bienes, etc.) tendrá, para resolver su situación, que vencer muchos

obstáculos. En primer lugar, su propia apatía y desconfianza en las instituciones, después una vez decidido a procesar su demanda tendrá que tocar infinidad de puertas que se abrirán sólo por oferta de extorsión. Ante este hecho que anuncia la corrupción, otra institución “autónoma” le ofrecerá otra puerta en donde “sí” se le escuchará y se le auxiliará a formular una nueva demanda que ha sido generada por otra.

Así, el ciudadano recorrerá pasillos, abrirá y cerrará puertas, quizá su demanda sea atendida satisfactoriamente pero aquella gran puerta la que le garantiza su participación en las grandes decisiones del país, la que hace efectiva su presencia como ente democrático, la que le permitirá acceder a la información de los queberes históricos con la que al abrirse su voz se escuchará, no se abrirá.

Aquel estado infranqueable con mil rostros pero de responsabilidad anónima y de puertas cerradas que Marx y Kafka anunciaban uno en su filosofía y el otro en sus novelas ya no es una profecía ni una ficción. Es real y a la vez alejado de la realidad que el ciudadano vive, es una metáfora de usurpación y desconfianza, fábula de variopintos y picarescos personajes que conspiran unos contra otros olvidándose de sus deberes, símbolo informe de la mentira y el ridículo público y enemigo acérrimo de cualquier regla moral.

**CIUDAD DE
MÉXICO**



PUERTA ABIERTA

Aunque dentro del mundo político existe una ambigüedad moral a la hora de enfrentar la realidad, la cual muchas veces se vuelve ajena a cualquier fundamento legislativo, injusto sería decir que, en estos horizontes del subdesarrollo, no existe la viabilidad de llevar a cabo algún proyecto creativo, sucede que gracias a la desigualdad social y económica, a la heterogeneidad. del espacio y el lenguaje, esta clase de urbes ofrecen un sin fin de panoramas para la exploración artística. Como ilustración de lo antes dicho tenemos el caso paradigmático de la Ciudad de México y es que desigualdad y heterogeneidad son dos términos que en cada una de sus calles, avenidas y ejes viales se encarnan en múltiples e irrepetibles formas. Quien se monte en el papel de valiente explorador y acceda a su invitación de recorrerla, entrará en un espacio que se mantiene estoicamente en pie o aún en ruinas a pesar de las agresiones de sus propios huéspedes y de sus reacomodos geográficos; los pies de este explorador recorrerán explanadas modernas que se abren a fuerza de rechazar el hacinamiento y que evocan aquella intención arquitectónica prehispánica en la que los sitios públicos se abren al ojo de los astros o restringirá sus pasos al adentrarse en algún rincón colonial en el que la luz es escasa, pero si a su recorrido le añade la primigenia necesidad de la comunicación descubrirá que basta ir de una colonia a otra para que el lenguaje cambie, percibirá que en el norte se hable diferente que en el sur, que el lenguaje de estos inquilinos inmerecidos de tan generoso espacio guarda secretos significados que al ingenuo entrapará. Verá que este lenguaje, sin embargo, no es exclusivo del área en que se generó, es decir, permite las apropiaciones. Así un adolescente de una colonia exclusiva de la clase media alta repite el mismo cliché para expresar el asombro que uno de clase baja, lo único que cambia es el acento. Y por otro lado, tenemos aquellas apropiaciones que desde siempre han hecho las clases bajas de las altas, haciendo suyos los gustos de moda que según ellas les dan “clase” social (para satisfacer ésta demanda tenemos como fenómeno emergente y ávido de espacios a la piratería de artículos de lujo que promueven un hedonismo al alcance de todos). Entonces tenemos una ciudad en la que colonias y barrios conviven intercambiando clichés,

gustos y lenguaje. La historia de la ciudad de México es el gran aderezo al que el espíritu cívico evoca para que su habitante se sienta orgulloso de ella, ciudad de mártires ancestrales (Cuauhtémoc), ciudad que dio hospedaje lo mismo a Juárez que a Santa Anna, de mártires modernos (“los estudiantes del 68” y los del “halconazo”), de ruinas e iglesias, en la que los conquistadores lloraron (Tacuba y su árbol), la ciudad que permitió el encuentro de los míticos caudillos (Zapata y Villa en la casa de los



**Ciudad de México, Puerta abierta
Universidad Nacional Autónoma de México**

azulejos), de la epopeya deportiva que se vuelve protesta antirracial (el *black power* enfundado en el guante negro de los atletas de color norteamericanos) de los terremotos, de la pobreza extrema, de las dos “Santa Fe”, de los tragafuegos, de paraísos perdidos (Xochimilico y Cuajimalpa), ciudad de la utópica pero ejercida educación pública (UNAM, Politécnico), víctima del surrealismo bretoniano, diagnóstico de los pesimistas jubilosos, de las historias sórdidas y terribles (Lecumberrí, La Castañeda) de las leyendas, la ciudad en la que ha nevado una sola vez, de los paraísos recuperados, la ciudad de “Alarma” y “Quien”, la única ciudad que cuenta con dos vigías, cercanos y lejanos, protectores y amenazantes, de los árboles inmemoriales de Chapultepec, ciudad-árbol (“un chopo de agua” como dijera Octavio Paz) o en palabras de un visitante-poeta la Ciudad de México es “...Todavía más fino, aún más fino (...)es como los aguaceros...se apaga como ojo de lagarto que sueña, garra dulce de tigre que se volverá hoja (...) es como lumbre...lava antigua volcánica rodando (...) tierra impasible al temblor. Es como tierra...lumbre débil de fósforo al abrirse una puerta...”.

Ante un escenario de tantos matices es prudente reconocer que el recorrido de la Ciudad de México⁶⁸ no es fácil (ya que por ser la sede principal de la República Mexicana, cumple con funciones vitales para el país, entre otras es el principal centro industrial, comercial, de comunicaciones y transportes, administrativo, y finalmente es el lugar de residencia de los poderes federales del país) no podía estar exenta de cierta violencia: marchas de protesta hechas por visitantes provincianos o el infinito tráfico vehicular, acompañaran el recorrido del valiente explorador.

Aunque en algunos años ha sido colapsada por la explotación demográfica, o por la naturaleza misma, es una ciudad en eterna vela, donde, como ya señalamos, se encuentran las más extraordinarias estampas.



**Ciudad de México, Puerta abierta
Palacio de Bellas Artes**



**Ciudad de México, Puerta abierta
Chapultepec**

Por llevar la acepción de ciudad, este territorio se ha transformado radicalmente y en muy poco tiempo. A lo largo de décadas se han desarrollado planes de urbanización, con esto la industria se ha incrementado en la construcción de fábricas, nuevos barrios y zonas habitacionales y, por supuesto, su población que, ante el acelerado crecimiento ha rebasado sus límites administrativos y se ha duplicado (para conformar una

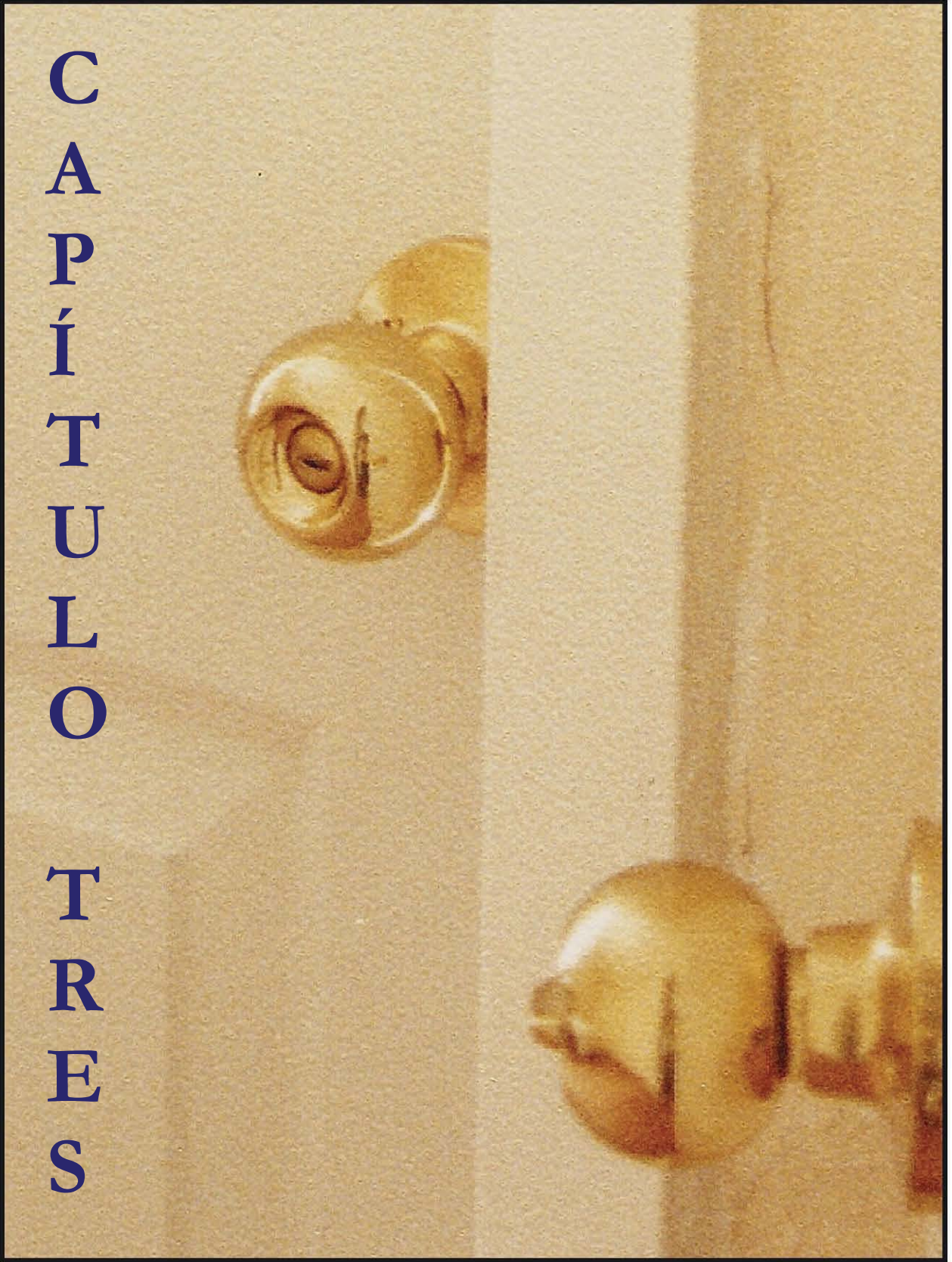
⁶⁸ Conocida anteriormente como la Gran Tenochtitlán o Ciudad de los palacios, hoy algunos puritanos del urbanismos la llaman “metrópoli mounstro”, en cualquier caso el sentido grandilocuente de sus sobrenombres perdura, fue también, el centro cultural -político, comercial y religioso- de Mesoamérica. Posteriormente, y ya convertida en la Nueva España, fue una floreciente colonia hispana cuya arquitectura, dogma y costumbres legó en varios territorios.

de las metrópolis más grandes del mundo). Pero un “paneo” hecho desde un helicóptero delatará cualquier proyecto de planificación urbana al mostrar que esta ciudad ha sido hecha por adición y no por planeación, es decir se trata no de un espacio armonizado, sino de espacios que se adhieren y se enciman para formar uno solo que por su naturaleza transformable pareciera que renuncia a cualquier planificación. La excepción que marca la regla la tendríamos en el propio Centro Histórico, cuyas plazas, anchas avenidas, pasajes, han sido trazados por el esquema original de la Gran Tenochtitlán llevando así la visión de un mismo espacio de una cultura a otra.

Recurramos otra vez a nuestro explorador imaginario, pero esta vez cambiémoslo por un artista que ha decidido recorrer esta ciudad, entonces suplantamos la intención turística por una creativa, cambiemos la mirada curiosa por una que pretende ser evocativa y además mostrar los testimonios de sus hallazgos, entonces este viajero-artista emergente necesita una herramienta que potencialice su visión, no busquemos más, la herramienta ideal de los viajeros ha sido desde hace más de un siglo la cámara fotográfica. Este personaje camina, ve al frente y cada uno de sus pasos se vuelven la promesa de un descubrimiento, mira hacia arriba y presiente que ahí tras esa capa de smog está perenne e indiferente el cielo con su azul inalcanzable, hacia abajo, su mirada se topa de bruces con el suelo y sus desiguales texturas, con su mugre o sus mosaicos, ante tal imposición nuestro viajero (antes de volver a levantar la mirada) se pregunta que es lo que verá al levantarla sin dirigirla hasta el cielo, se decide a hacerlo y ve, a la misma altura del rayo de visión de sus ojos, una puerta, esta en la ciudad no lo olvidemos, ve a su costado y ahí esta otra puerta diferente pero constante como las que al aguzar la mirada ve a la distancia, puertas que se abren se cierran o indecisas mantienen sus hojas emparejadas. Nuestro viajero ya tiene el tema de su viaje, pero no se resigna a fotografiar sólo las puertas ya destinadas a paredes inamovibles, entonces imagina puertas desenraizadas de los edificios que las sujetan para poder abrir o cerrar lugares a su antojo.

C
A
P
Í
T
U
L
O

T
R
E
S



PUERTAS Y PUERTECITAS

“...Maquinalmente tanteé todas las puertas de esta calle,
pues me parecía que iba por fin a encontrar la mía ...”⁶⁹

Claude Vignon

“...¿Quién vendrá a llamar a la puerta?

Puerta abierta, se entra.

Puerta cerrada, un antro.

El mundo llama del otro lado de mi puerta(...)

Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de
todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto,
de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir...”⁷⁰

G. Bachelard

Desde mil novecientos noventa y seis la idea del recorrido, descrito al final del capítulo anterior, ya había sido configurada. Surge de la necesidad de crear una serie fotográfica en donde un objeto, “inamovible” por naturaleza, pudiera cambiar de contexto. Debía ser un objeto que se pudiera descontextualizar pero a la vez mantuviera su naturaleza; muros, ventanas y paredes parecían la solución más adecuadas, pero al parecer no tenían gran relevancia e interés o, en el caso de las ventanas, eran ya muy previsibles. Otro problema que tendríamos que enfrentar era el tamaño, un objeto de esta naturaleza era casi imposible de transportar, por lo que se tendría que trasladar a un formato mucho más pequeño y no por ello perder sus características. A su vez, la interpretación que

⁶⁹ Vignon, Claude. Op Cit. 201

⁷⁰ Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica. México. 2001. p. 262

se le diera a la fotografía debía partir, en primera instancia, de este objeto para tener una segunda lectura, su contexto, para posteriormente enlazar y comprender la unidad en sí. Por otro lado, este objeto -y su significado-, tendría también una carga psicológica, simbólica y artística, suficientemente amplia, para ser la base de la serie y poder re-interpretarlo y lo suficientemente interesante como para haber sido revisado por diferentes artistas de diferentes épocas. Al vislumbrar todas las características que debía tener este objeto optamos -igual que el viajero de nuestro recorrido anterior- por la puerta, ya que como hemos visto a lo largo del desarrollo de este texto es un elemento de múltiples posibilidades para su recreación artística.

Además de todas las funciones ordinarias que un elemento como la puerta llega a adquirir y que ya las hemos señalado con anterioridad, necesitamos retribuirle su status de un objeto simbólico que colabora con el reino de las cosas que por sernos tan comunes hemos aprendido a dejar de ver. Necesario es detenernos un instante y observar detenidamente una calle, una esquina, un jardín, un edificio y ver el juego de luces, los contornos, la perspectiva, el objeto en sí, percibiremos entonces que la luz, hace de todo lo que nos rodea un modelo a fotografiar, pero si a este modelo le antepusiéramos un objeto, en este caso una puerta, ajena a ese lugar o a ese elemento nos resultaría diferente la interpretación, pues tendríamos que basarnos, primeramente, en el objeto y en su contexto para poder entender lo que trata de decir esa imagen. Aunque tendríamos un sin fin de posibilidades para reinterpretar esa fotografía, partiremos de las relaciones en que esta basada la serie, por un lado tenemos el sentido espontáneo, inesperado, fortuito que remite a un ejercicio de ensayo, de acierto y error y por otro a la meta ya preestablecida, es decir a la imagen que como objetivo se pretendía alcanzar. Es decir, contábamos como premisa de nuestro proyecto con imágenes ya configuradas en un esquema mental pero para producirlas fue necesario -como en cualquier otra actividad creativa- probar, especular, experimentar con diferentes posibilidades hasta alcanzar la meta preestablecida. En subcapítulos posteriores abordaremos de

forma más amplia cual fue nuestra experiencia al producir las tomas. Por ahora continuemos con la re-lectura del elemento temático de nuestro proyecto.

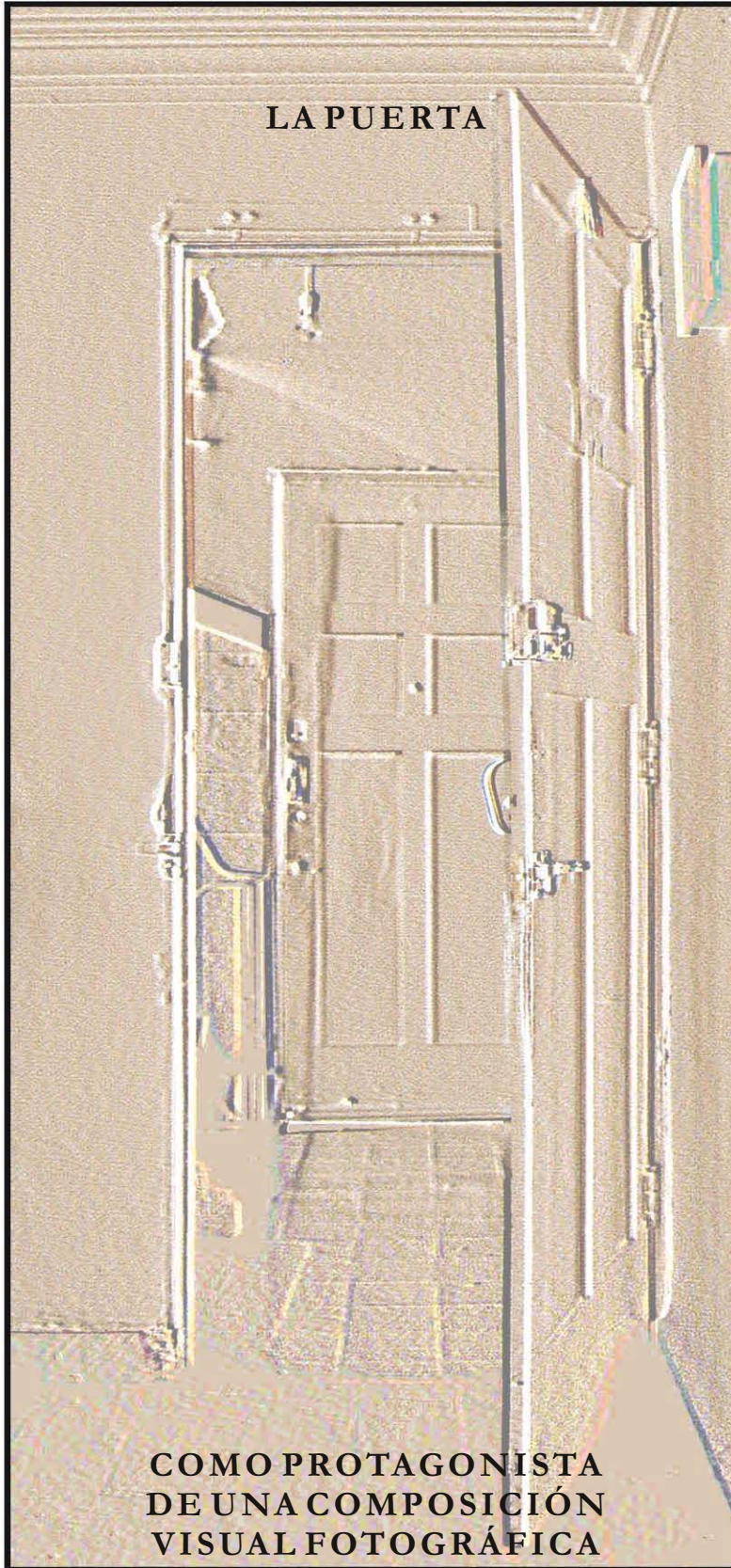
La puerta, sin duda, es un objeto que pasa casi inadvertido por nuestra mirada ordinaria. Tal indiferencia se deba quizá a que esta subyugada por su propia característica, por su misma labor maquinal, pues -como ya lo señalamos- aparentemente existe sólo como demarcación de espacios o para salvaguardar algún patrimonio. Pero si por un momento dejamos a un lado sus rigurosas propiedades y la vemos desde una perspectiva diferente, aquella que la atribuye valor a los objetos ordinarios y que llevo a autores como Chesterton a preguntarse ¿quién me convencerá que un crayol viejo no es infinitamente más importante que el oro?, podremos darnos cuenta que sin nos dejamos llevar por esta reflexión la puerta puede ser reconsiderada para otras actividades además de las que le han sido confinadas. Entonces veremos que el sentido lúdico tiene cabida y nos es permisible sacarla de su contexto y trasladarla a una nueva reinterpretación (los diversos ejemplos que hemos puesto anteriormente nos da una idea del significado de este objeto).

Una puerta pequeña puede darnos diversas evocaciones imaginativas o proyectivas: nos permite pasar, a través de sus goznes, a pequeños mundos privados, propios de la etapa infantil pero no exclusivos de ella (en ciertas zonas de Guatemala se acostumbra a colgar puertecillas artesanales a la entrada del hogar para corroborar el sentido hospitalario del anfitrión) sin embargo para lograr tales evocaciones debemos dejarnos llevar por nuestra subjetividad imaginativa “...la puertecita fatal dejada abierta, avivó el recuerdo en su memoria (...) tildadme de supersticioso si queréis, y hasta de absurdo, más no estoy lejos de creer que mi amigo estaba dotado de una facultad anormal, de un sentido recóndito que, bajo la apariencia de un muro y una puerta, ofrecíale el paso incitante hacia un mundo mejor (...) ¿es seguro que haya sido víctima?, con esta pregunta penetramos en el hondo arcano de esos soñadores dotados de una visión y una fantasía inexplicables y casi incomprensibles para los

desprovistos de ella. El mundo sólo tiene para nosotros formas y colores vulgares: vemos una empalizada, una puerta, un foso, como realidades mezquinas; mientras que ellos...”⁷¹. Estas líneas, escritas por H.G Wells, nos hablan ya claramente de la traslación psicológica que debemos efectuar para que un objeto logre ser desvulgarizado y se potencie como elemento evocativo de diferentes interpretaciones.

⁷¹ Reyes, Alfonso. Los Clásicos. Grandes cuentistas. Edit. Cumbre. México, 1979, p. 204

LAPUERTA

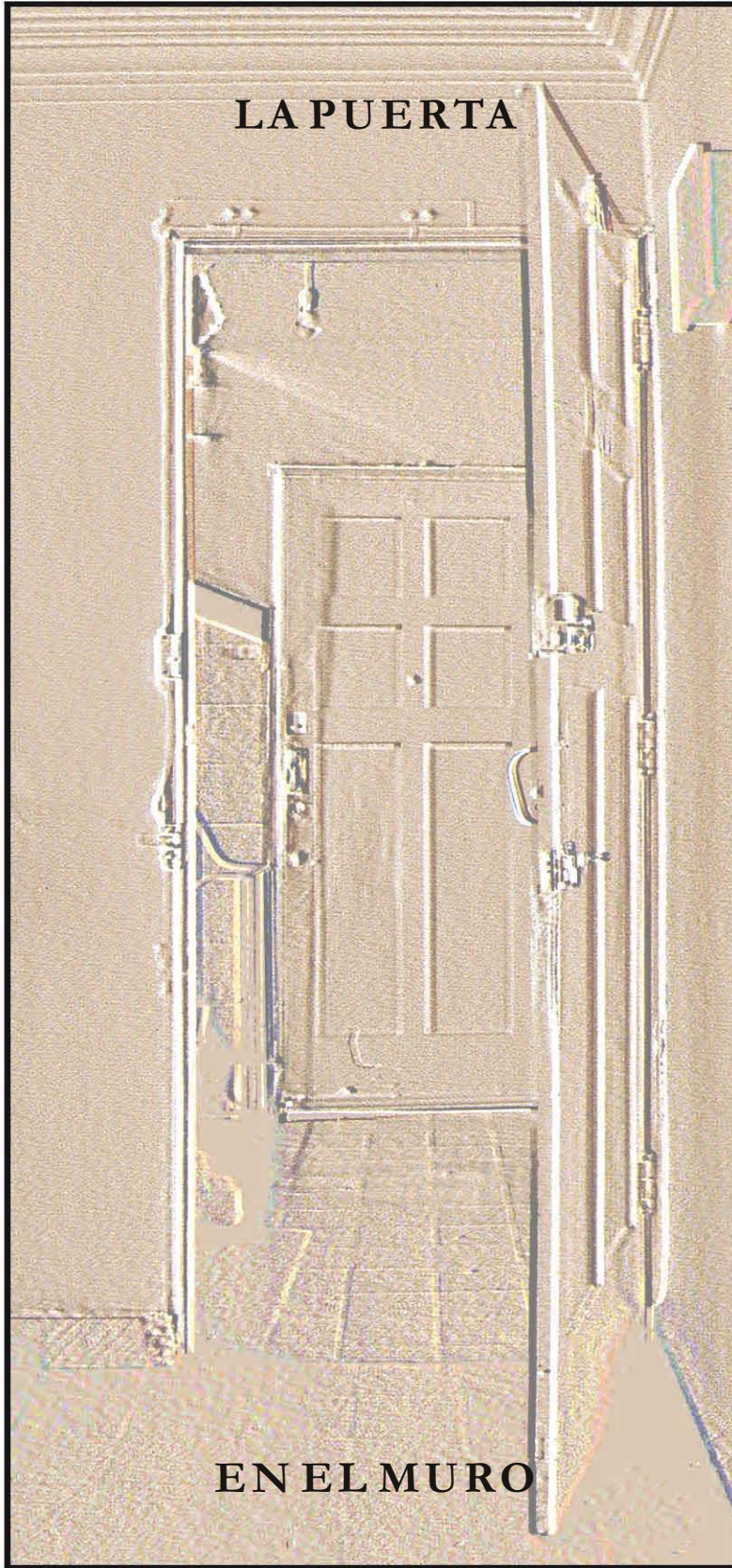


**COMO PROTAGONISTA
DE UNA COMPOSICIÓN
VISUAL FOTOGRAFICA**

Hemos hecho ya una considerable revisión a través de diferentes áreas del quehacer humano que se han ocupado de ese peculiar fenómeno que conforma la presencia de una puerta. Nos hemos encontrado con diversas lecturas, desde aquellas que le constituyen como una mera herramienta física destinada a permitir o prohibir el paso de cualquier edificio hasta aquellas interpretaciones metafóricas o simbólicas que le han dado escritores, artistas, religiones, mitos, etc. Entonces contamos con un elemento cuya temática es basta y a la que el ejercicio fotográfico puede acceder sin el mínimo riesgo de reiterar lo ya dicho, o en este caso, visto por otros, pues como ya se dijo la bastedad temática de la puerta como motivo artístico es muy amplio, y bastará encontrar nuestras propias motivaciones para darle un punto de vista original a la re-visión que nos disponemos a hacerle a través de la fotografía a este elemento.

Tales motivaciones aunque cuentan con el mismo elemento en común (la puerta) tienen para si rumbos diferentes por lo que hemos decidido dividir nuestro proyecto en dos grupos de fotografías que abordan, cada uno diferentes aspectos que la puerta con su bastedad temática puede ofrecer. Especifiquemos cuales son estas motivaciones y las cualidades temáticas a desarrollar en cada uno de estas parcelas que conformarán nuestro proyecto. Muchas de ella las hemos mencionado ya a lo largo de la reflexión hecha durante la conformación de este texto por lo que bastará extraerlas para establecer el rumbo que llevará cada serie.

LA PUERTA



EN EL MURO

En la primera serie, que va de cinco a diez tomas, nos ocuparemos de la puerta como el objeto real que nos encontramos en cualquier fachada o pasillo y que con su mera presencia y constitución nos habla ya de las características del interior y las personas que resguarda. Seguiremos los pasos de aquel explorador que ha decidido recorrer la Ciudad de México (capítulo 2) para registrar con su lente aquellas puertas que dejen de serlo para convertirse en verdaderos emblemas de la vida de quienes las han usado, con sus afiches supersticiosos, sus acabados elegantes o modestos y la confianza o inseguridad de sus débiles o poderosos cerrojos, pero sin olvidar las relaciones y características espaciales del lugar que les confinan.



Puertas en el muro
Pruebas con diferentes materiales (madera y metal)



Puertas en el muro
Pruebas con variaciones





Puertas en el muro
Pruebas con diferentes puntos de vista



Puertas en el muro
Pruebas con diferentes encuadres



Puertas en el muro
Pruebas rojo con blanco





**Puertas en el muro
Pruebas entrada-salida**





Puertas en el muro
Pruebas con elementos básicos



“Interior #1”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Interior #2”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Tres puertas”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Tres puertas bis”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Espacios alternos”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Espacios alternos II”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



**“Puerta Sofía-Oscar-Julio
con suerte”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México**



**“A través del espejo”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México**

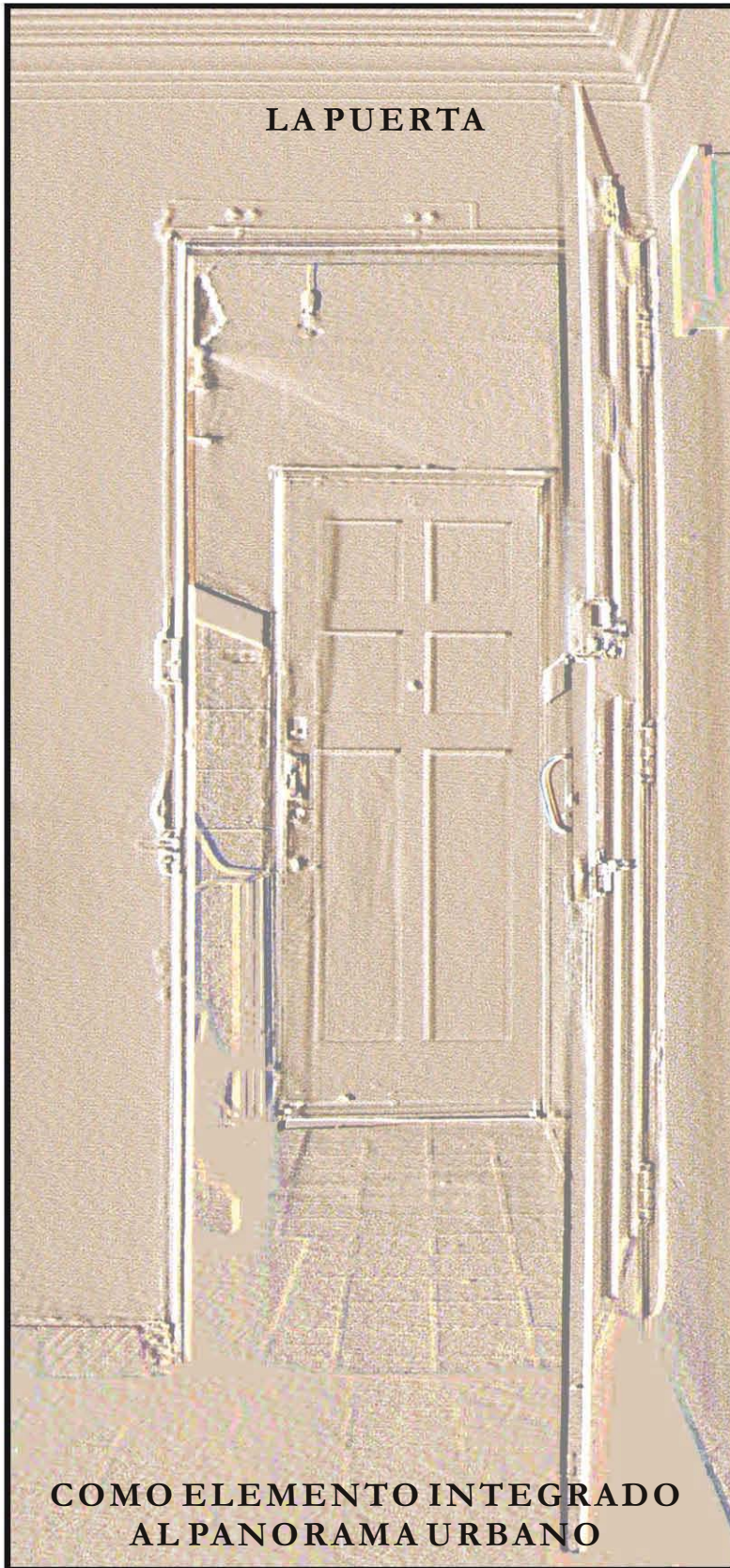


“Fotografía y pintura”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Sin título”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México

LAPUERTA



**COMO ELEMENTO INTEGRADO
AL PANORAMA URBANO**

La miniatura y la recuperación de las cosas ordinarias como objetos depositarios de un valor no tasado en medidas monetarias sino imaginativas que por lo tanto nos hacen permisible algún tipo de actividad lúdica fueron matices temáticos que revisamos al iniciar el tercer capítulo. Miniatura y juego son también el eje temático de nuestra primera serie a la que le hemos añadido como escenario el panorama urbano que nos rodea. No obstante quiero hacer una última acotación del sentido específico que tendrá la puerta en miniatura y el juego esta serie.

La lejanía hace que a nuestros ojos un objeto parezca pequeño, sólo acercándonos lo suficiente tal objeto recuperará sus dimensiones verdaderas. Pero, supongamos, que mediante algún artificio podamos alcanzar ese objeto lejano, traerlo ante nosotros y que su diminuto tamaño no se altere. Tendríamos entonces un mundo en miniatura: casas, coches, árboles...puertas. No obstante ya habíamos referido que para llevar a cabo esta transición es fundamental que aquella manivela mental que llamamos objetividad ceda un poco, sin que ello signifique que nos abandonemos a la deriva de nuestras subjetividades. Es decir, una miniatura, al igual que un juego, requiere -para ser efectiva y despertar nuestras capacidades imaginativas- un espacio donde la certidumbre de lo real no entre, o si lo hace, sea sólo como referencia. Sólo bajo esta condición la miniatura obtendrá veracidad, se convertirá en una casa, o en un coche *real*, pero real para sí, en el juego. Si no somos capaces de ceder algo de nuestra actitud ordinaria: objetivizante a mitad del juego con la miniatura en la mano, la razón nos asaltará revelándola solamente como un objeto “a escala” y haciendo del juego una actitud incongruente y fortuita. No obstante, si nos atrevemos a ceder voluntariamente algo de nuestra objetividad, si reservamos un espacio en que la miniatura ejerza su función como si se tratara de un elemento “real” nos enfrentaremos a lo imprevisible, a lo injustificado: al azar. Por este riesgo es por lo que para el jugador; “el juego es cosa seria” por esta desprotección a la que cede por voluntad propia ateniéndose sólo a lo que el juego llegue a suceder.

De cierta forma esto es lo que hace una fotografía: captura a distancia y conserva en los cuerpos el tamaño en que los vimos a la hora de disparar. (No olvidemos tampoco que ante el lente cedemos nuestra visión ordinaria) Pero las fotografías que esta serie nos muestra presentan un objeto ya miniaturizado, ya visto y capturado a la distancia: una puerta.

En miniatura, una puerta adquiere inmediatamente un sentido lúdico que se divide en dos funciones -que obedecen a las de una puerta real- abrir y cerrar. Pero en este caso, la puerta es transportable, carece de paredes que la enmarquen y aquí está el truco por el que llega a adquirir una función simbólica. Pues con una puerta así podemos abrir y cerrar cualquier tipo de lugares o edificios, desde un ámbito privado hasta la diversidad pública de los sitios urbanos, podemos clausurar o permitir la entrada. Sin embargo, una puerta cerrada y empotrada en el vacío resulta ser la ilustración de una ironía, porque niega la entrada a un espacio que tras de sí se expande y que finalmente la envuelve por ser ella una miniatura y el espacio un fenómeno inasible. Ingenuidad lúdica: estas puertas cerradas pretenden clausurar una entrada abierta en todas direcciones. Pero si las vemos positivamente entonces se vuelven umbrales que nos anuncian la posibilidad de meternos a un nuevo terreno, a un espacio diferente al que una puerta inaugura. Aunque por nuestras andanzas ordinarias tal lugar ya lo conozcamos perfectamente.

Hay también en esta serie un tipo de fotografía en el que el sentido lúdico cede finalmente al ojo fotográfico. En ellas la puerta adquiere un sentido paralelo a aquella función simbólica a la que hemos hablado. Busca integrarse -a través de sus propias formas- a sitios y lugares comunes del panorama urbano. Entonces la vemos aparecer en un rincón, en medio de un jardín o adhiriéndose a los diseños arquitectónicos de edificios o estancias públicas. Como la promesa de llegar a un lugar diferente al que la vida nos ha asignado.



Debemos resaltar que las puertas utilizadas para esta serie están basadas en diseños de puertas reales-comunes, es decir, su apariencia es austera y no activan en nosotros otra función que no sea aquella por la que fueron creadas, por lo que durante mucho tiempo las hemos contemplado sólo como objeto de seguridad, hasta este caso en que su connotación cambió. Son puertas con medidas estándar y relativamente recientes una de color negro y otra blanca, una separa la delimitación territorial-vecinal y la otra es la entrada principal de un edificio. Decidimos sólo conservar más o menos las medidas, pero trasladándolas a una medida más pequeña. Los colores y acabados de las referencias originales (las puertas en las que nos basamos) no fueron respetados, decidimos hacer un estilo muy concreto sin casi nada de ornamentos y los colores debían ayudar visualmente tanto trabajando en película de color como en blanco y negro. Una fue pintada en color oxido y la otra en color amarillo nápoles.



Modelos y puertas finales

Un tema tan basto para una serie, como lo es la puerta, resulto ser un trabajo arduo, lo primero ya estaba resuelto: el tema y el objeto. El paso siguiente era delimitar los lugares donde se trabajaría (aunque ya habíamos señalado a la Ciudad de México como el gran territorio a explorar, hacía falta especificar que sitios en particular podrían servir como escenografías para nuestras tomas), como todo artista plástico, al tener en mente la serie era casi inevitable pasar por algunos lugares y detenerse a observar la escena, para posteriormente regresar con el equipo y trabajar sobre un boceto pre-establecido. Aunque, en la mayoría de los casos se supo, desde un principio, los puntos seleccionados o de referencia ciudadanos para esta serie, pero a veces, con equipo en mano, las selecciones mentales, el punto de vista o el enmarcado de boceto de la escena rebasa las expectativas de lo que la cámara puede dar, o viceversa. Así que al final, decidimos emprender la marcha para realizar el trabajo de investigación de campo basándonos en dichos bocetos. Como todo fotógrafo optamos por ver las opciones más adecuadas para los resultados finales. En casos específicos, los lugares debían ser simbólicos, y en otros debían ser “dados naturalmente” porque teníamos que establecer muy bien lo que queríamos decir.

Al observar con más cuidado cada escenario en donde nos encontrábamos, veíamos que ese mismo territorio nos daba más opciones para fotografiar, así dentro de un mismo espacio la gama de composiciones resultaba muy variada. De esta gran variedad salieron algunas fotografías que por el momento no representaban, estructural y temáticamente, lo que requeríamos.



La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas para puertas simbólicas





La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas para puertas simbólicas





La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas para puertas simbólicas



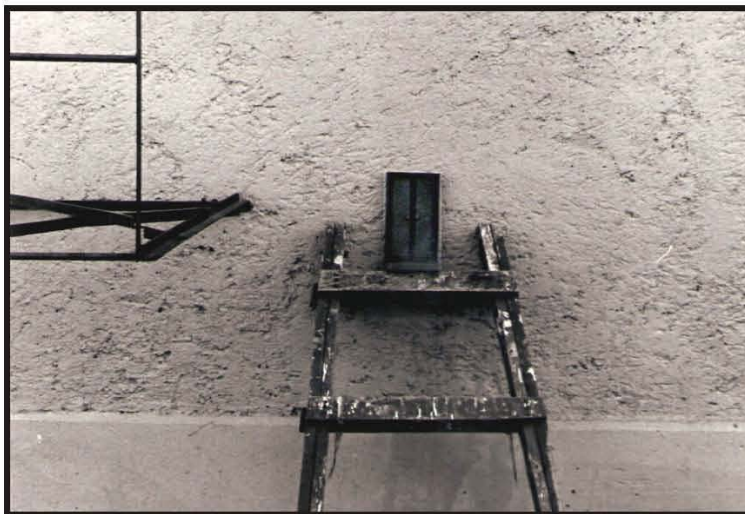


La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas con elementos lineales





La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas con elementos lineales y diferentes texturas



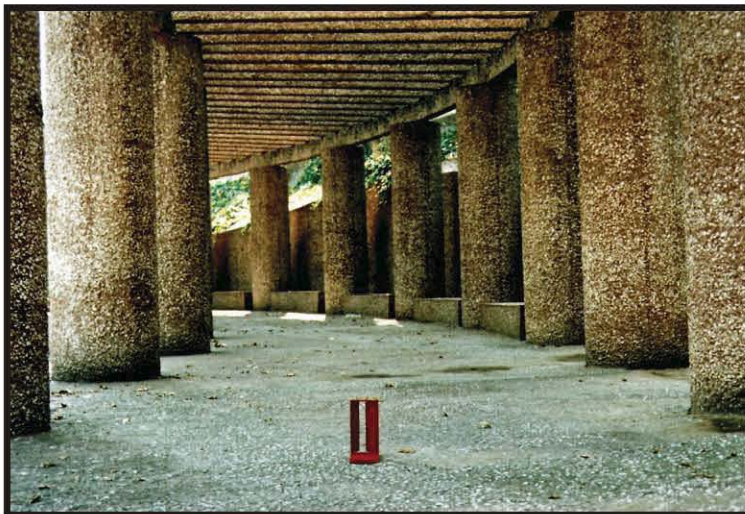


La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas con elementos naturales





La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas con texturas





La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas con materiales y texturas diferentes





La puerta como elemento integrado al panorama urbano
Pruebas con muros



Decidimos así seleccionar las más adecuadas para el proyecto. En algunas tomas el objeto debía estar vinculado con algunos sub-capítulos, Nos inclinamos, primeramente, con aquel espacio que cubriera las puertas emblemáticas, las metafísicas y las religiosas. Optamos por ir a un cementerio. Los resultados fueron diversos pero la mejor propuesta, dentro de esta variedad sepulcral, fue aquella en la que la puerta aparecía solitaria en medio de varias tumbas y que principalmente sobresalía por su pequeño tamaño y el color óxido mezclado entre tumbas marmóreas blanquecinas y casi grises de esta necrópoli.



“Reservado”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México

Seguimos por el mismo camino para desarrollar las llamadas “puertas emblemáticas”, pero en esta ocasión dimos un pequeño giro para abordar asuntos más ciudadanos, así que decidimos incluir a “las puertas políticas”. Si el artista logra implicarse ante una realidad específica se verá obligado a denunciar, a través de su obra, las injusticias realizadas por el sector más solvente y político de esta población. Para nosotros la implicación fue inevitable, así que optamos por abordar un par de nichos de la vida política de ésta ciudad, hablamos de la Cámara de diputados y el Palacio de Justicia Federal. En el segundo caso el resultado inmediato no fue de entera satisfacción, pues la arquitectura hacia, lo que visualmente, llamamos “ruido” a la composición. Entonces optamos por el primer recinto. La fotografía seleccionada enmarca muy bien lo que pensamos de las realizaciones de estos “servidores públicos” hacia el pueblo que los “designó”. El título se seleccionó por un anuncio televisivo y sólo se le agregó los detalles del signo de interrogación.

“¿Trabajando para ti?”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México

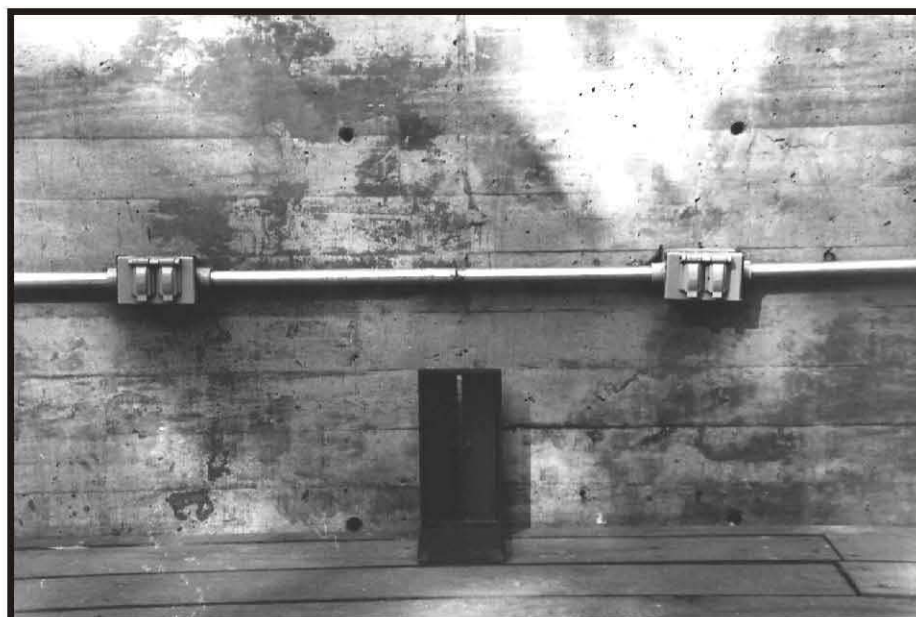


Haciendo referencia a las puertas en la música decidimos ilustrar tal sub-capítulo con una escena elocuente pero que en marcara lo que se sustentaba en el texto. Así, Bob Dylan está presente dentro de este homenaje.



“Dr. Robert”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México

Como dijimos en el capítulo uno, lo que se pretende plantear en esta serie, es la mutua integración de un espacio específico con un elemento con connotaciones también específicas, a saber, un lugar de la ciudad que habitamos con una puerta móvil o para ser más puntuales la integración de una puerta a un espacio que originalmente no la requiere, obteniendo como resultado de tal operación la posibilidad de variadas lecturas. Así, en varias tomas seleccionadas vemos como funciona un espacio -abierto o cerrado- entorno a la puerta y como esta como se distribuye para conformar una composición que coopere con los diversos elementos que el escenario ya posee. Un espacio con árboles, concreto, tarimas, piso, esculturas o con elementos de apariencia más pequeña e indiferente como tornillos, hojas o cualquier otro que haga de la puerta el elemento esperado para potencializarles como componentes activos de una fotografía.



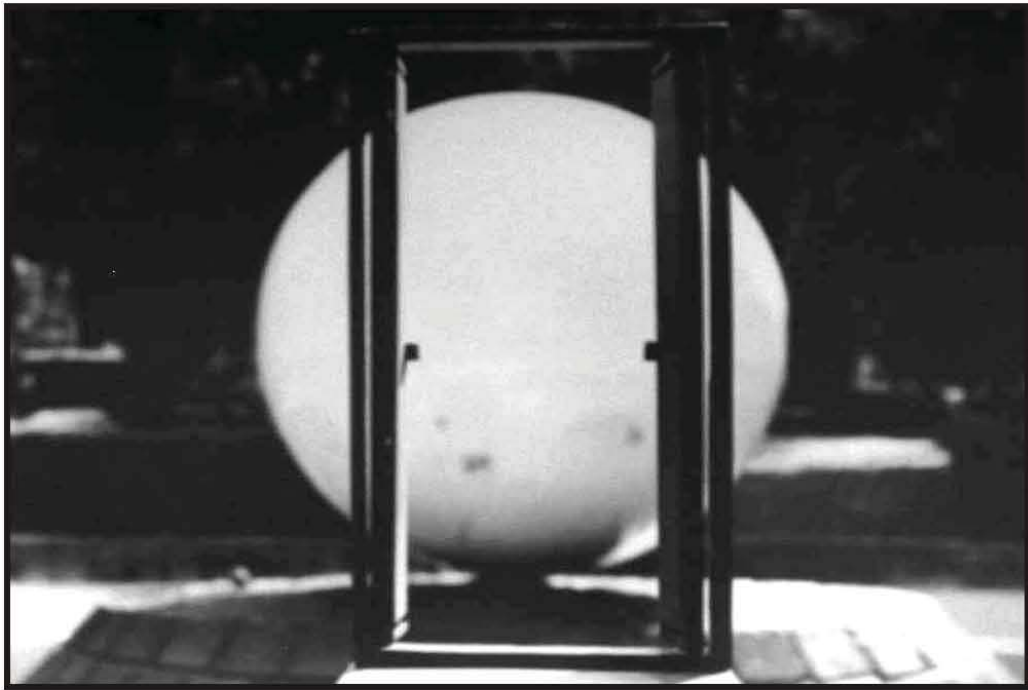
**“Tierra”
Plata sobre gelatina
11 x 14 pulgadas
México**



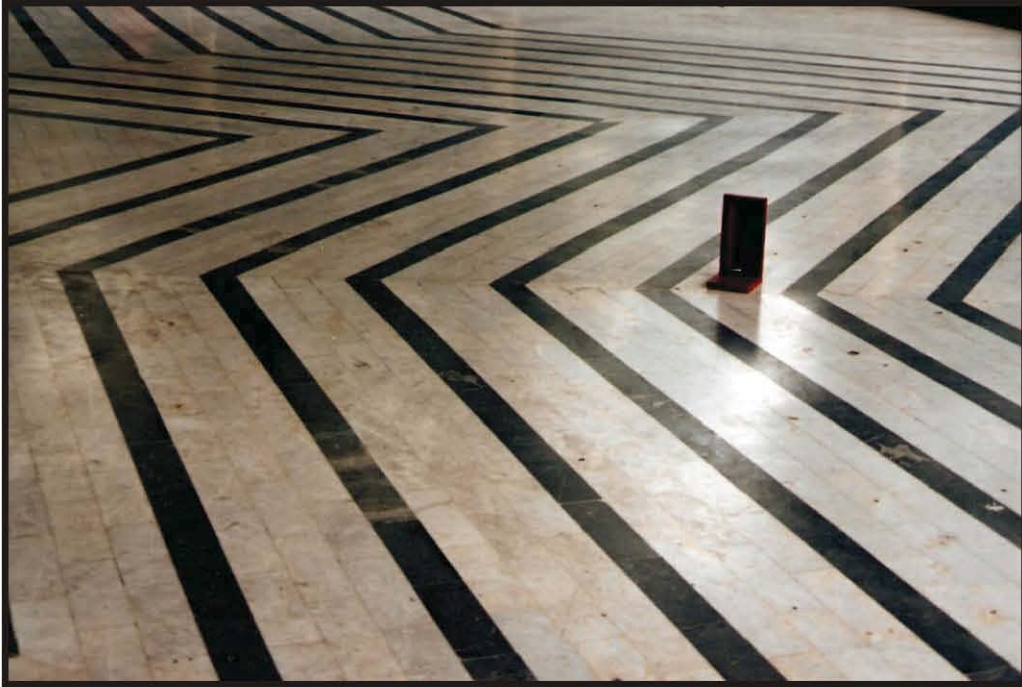
“Rojo”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Columna”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



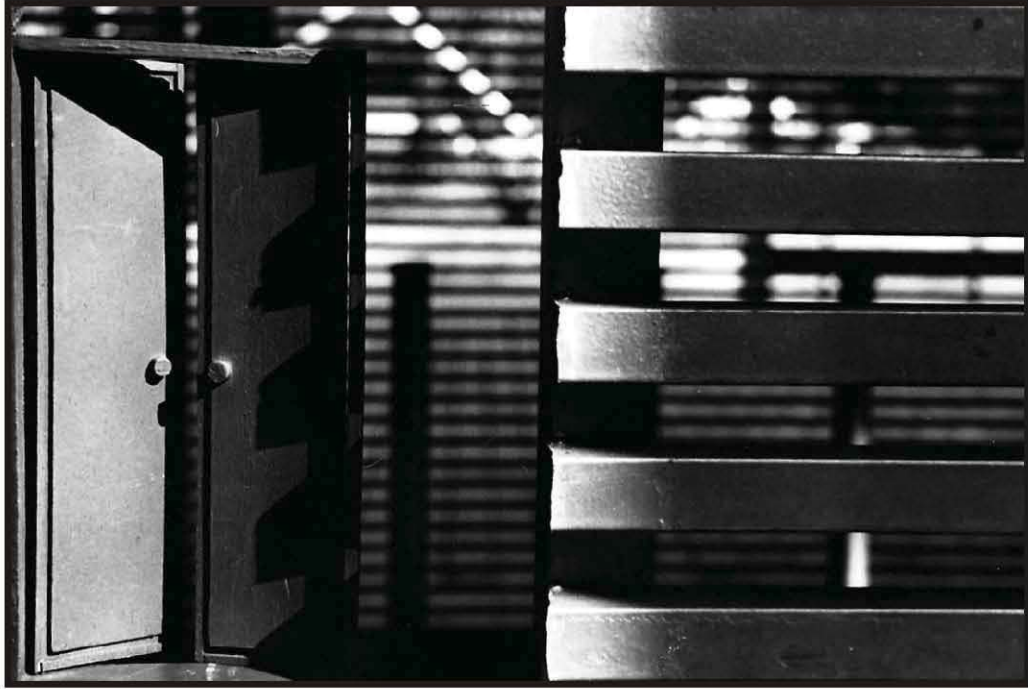
**“La Bola”
Plata sobre gelatina
11 x 14 pulgadas
México**



“Kiosko”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Sin título”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



“Sombras”
Plata sobre gelatina
11 x 14 pulgadas
México



**“Sin título”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México**



**“Salida”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México**



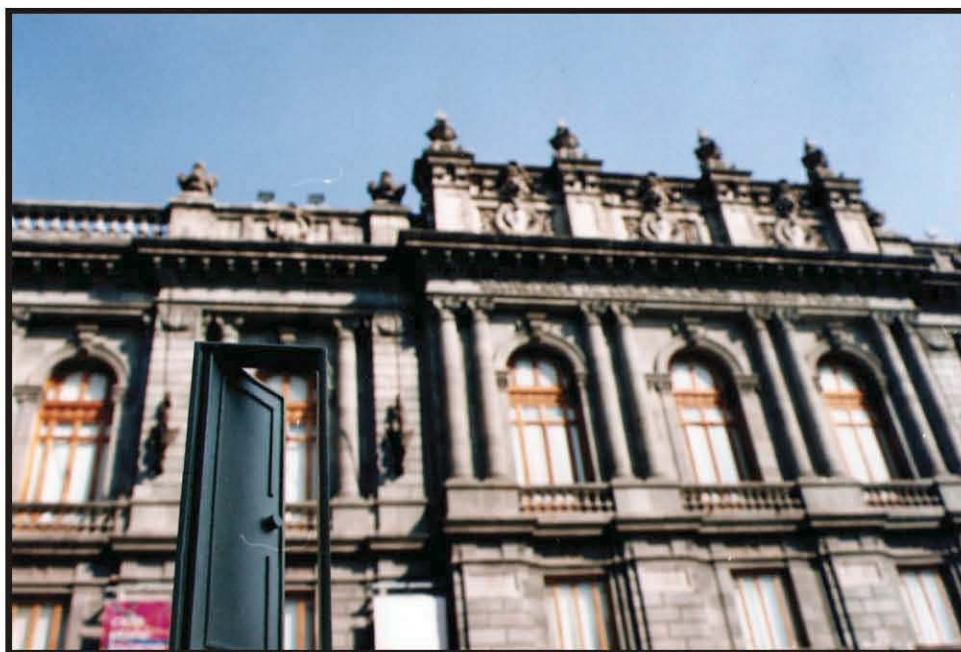
**“Madera”
Plata sobre gelatina
11 x 14 pulgadas
México**

El ritmo, la composición, la integración y distribución de los elementos, las direcciones, la profundidad, el color, escala de planos, la luminosidad y el contraste hacen que una imagen revele el trabajo de mucho tiempo. En esta fotografía se revela cada uno de estos elementos logrando un equilibrio visual de todas sus partes.

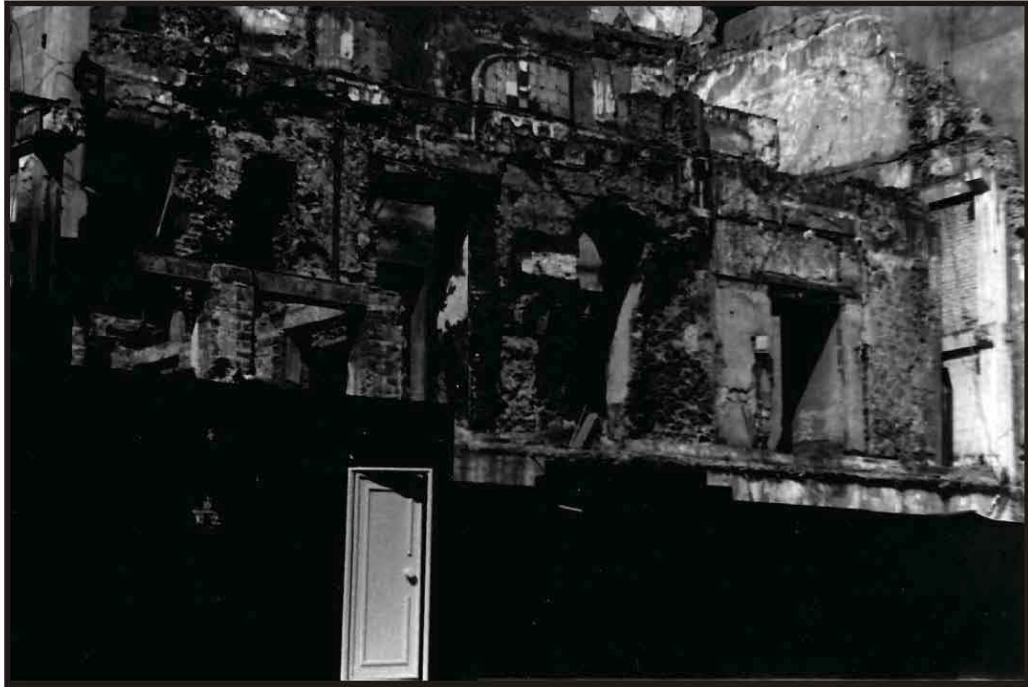


“Chapultepec”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México

Señaladas por alguna característica especial que contengan, las puertas arquitectónicas (fortificaciones) y una vez más las simbólicas han sido representadas a lo largo de esta serie. Aunque aquí el elemento simbólico no es de vanagloria de algún personaje principal y tampoco aparece porque la puerta haya adquirido alguna característica de importancia, estas tomas muestran algunos de los espacios más sobresalientes de esta ciudad tanto por su belleza arquitectónica como por su contraste. A una de estas, debemos agregarle el tema de literatura, pues aunque el autor no nombre a la puerta en sí, personalmente consideramos a la fotografía evocativa y puerta hacia una de sus narraciones.



“Munal”
Fotografía en color
11 x 14 pulgadas
México



**“A Ibarzüngoitia”
Plata sobre gelatina
11 x 14 pulgadas
México**

Como conclusión inmediata de este pequeño sub-capítulo señalemos que el lenguaje visual con sus propios códigos y referencias se diferencia radicalmente de aquellos que recurren a otro tipo de relaciones, entre muchas otras cosas por que su impacto en el espectador es más directo ya que no requiere de un objeto intermediario para que el espectador perciba sus cualidades (como si lo requiere la literatura con el libro). Así que apelemos a esta premisa a la hora de enfrentarnos con cada una de estas tomas, dejando que sus componentes nos induzcan a las interpretaciones o experiencias contemplativas que hemos pretendido. Entonces se presentarán fotografías que acerten ejemplarmente a las justificaciones teóricas que hemos desarrollado a lo largo de esta tesis o habrá otras que se alejen buscando su razón de ser ajenas a cualquier basamento conceptual que pudiéramos darle.

CONCLUSIONES



Quizá la combinación más difícil de encontrar sea aquella que consiga interrelacionar lo que más nos gusta hacer con lo que más nos interesaría conocer. En tal caso estudiar un campo de nuestro interés se volverá un placer y conocer el objeto de nuestro placer será un enriquecimiento intelectual. Así concluiríamos que lo que nos gusta no tendría que estar arbitrariamente divorciado de lo que más nos interesa, que inteligencia y sensibilidad siempre han tenido la posibilidad de ir de la mano, ya que en efecto, es esta relación la que hace del ejercicio artístico uno de los pocos lugares en los que esta combinación de la inteligencia con la sensibilidad logra consumarse -si las condiciones y los procesos lo permiten- felizmente. Entonces si en esta tesis nuestra principal herramienta fue la cámara fotográfica y su producto, es decir, la propia fotografía, el motivo último por el que la tesis se desarrollo, no había razón por la cual soslayar la historia o las historias que llevaron a esta manifestación artística a consumarse como una posibilidad viva para quien tiene algo que decir. Por que es además la historia -ni más ni menos- de la expresión artística que hemos elegido desarrollar y no podemos ser ajenos a ella, tampoco podíamos ignorar que el simple hecho de tomar una cámara en nuestras manos es ya en la cotidianidad de nuestras vidas un hecho relevante y lleno de significados, por lo cual quisimos evitar convertimos en el fotógrafo fortuito que suele invadir cada calle amenazándolo todo con su lente o el fotógrafo hipersensible que busca con avidez la imagen que le garantice el *shock* como única respuesta por parte de un futuro espectador. Por ello escogimos un tema: la puerta, por que al concebirla como guía de este proyecto nuestros pasos -tanto en la práctica fotográfica como en la investigación documental- tenían la posibilidad de ser mesurados, de dirigirse cautos ante una historia y una práctica que así nos lo pedían. Ahora bien, recorrer parte de la historia a partir de un objeto o una manifestación artística y posteriormente reconocer las posibilidades artísticas que ese mismo elemento puede tener, resultó además de enriquecedor, comprometedor. Aunque reconocemos que tal palabra esta revestida de cierta seriedad, aclaremos que el compromiso que señalamos no se trataba de un compromiso que restringiera

nuestras libertades sino más bien las modulaba y al hacerlo vimos como una posibilidad de exploración se ramificaba en otras ampliando los márgenes de producción. Se trataba de “jugar con seriedad”. Al contar con una puerta de minúsculas dimensiones, como guía temática, primero debimos plantearnos que este elemento puede tener diferentes significados y en base a algunos de ellos lograr determinar cual es de nuestro interés. Aunque se podría objetar que una puerta pequeña no sería de gran interés temático por pertenecer más a un ámbito lúdico que a un artístico, pero ¿no es la actividad creativa ya en sí un ejercicio lúdico? ¿y no es este juego también una curiosa mezcla de lo que nos gusta con lo que nos interesa? Pero siendo más específicos y para ejemplificar la intención de estas líneas ¿no utilizaban los pintores manieristas pequeñísimos modelos de cera de las figuras que representaría a gran escala en iglesias y palacios? Y ¿no tienen Joseph Cornell y A. Calder un lugar ya en la historia del arte del siglo XX precisamente por contar con una visión primordialmente lúdica de su obra? Vemos entonces que es esta dinámica del juego la que justamente nos permite rebasar nuestras propias perspectivas y ampliar la mira de nuestros propósitos. Inscribiendo esta reflexión en el amplio parangón de manifestaciones artísticas realizadas en otras épocas, no hemos hecho más que desenvolvemos en la premisa que ya habían logrado desarrollar algunos escritores, como Chesterton, Lewis Carroll, o en la pintura, autores como Archimboldo o Komar y Melamid, y finalmente en la propia fotografía hay gente como Azis y Coucher que consiguen conjugar el carácter lúdico con el formal en la actividad artística. Retomemos el caso de Chesterton cuya obra nos parece ejemplar al tratar estos temas, pero es particularmente en uno de sus breves relatos titulado “La calle furiosa” donde le regresa el valor a las cosas ordinarias, no un valor materialista que a primera vista se le podría interpretar, sino más bien un valor de existencia, creer en esos nano-mundos que están a nuestro alrededor y que en muchas ocasiones bajo diversas circunstancias no los percibimos. Creer en las posibilidades artísticas que en nuestro entorno prevalece, todo llegaría a ser tema artístico si le damos la posibilidad de serlo. Detenerse a ver, a re-

conocer lo cotidiano con ojos diferentes, no es ver lo mismo, es mostrar las cosas de una manera incomparable. Es, a través de una pequeña puerta, re-descubrir el carácter único de cada cosa que existe nuestro alrededor, entrar en sus tejidos y sustancias que por ser tan ordinarias -en el acto fotográfico- se nos revelan como ajenas.

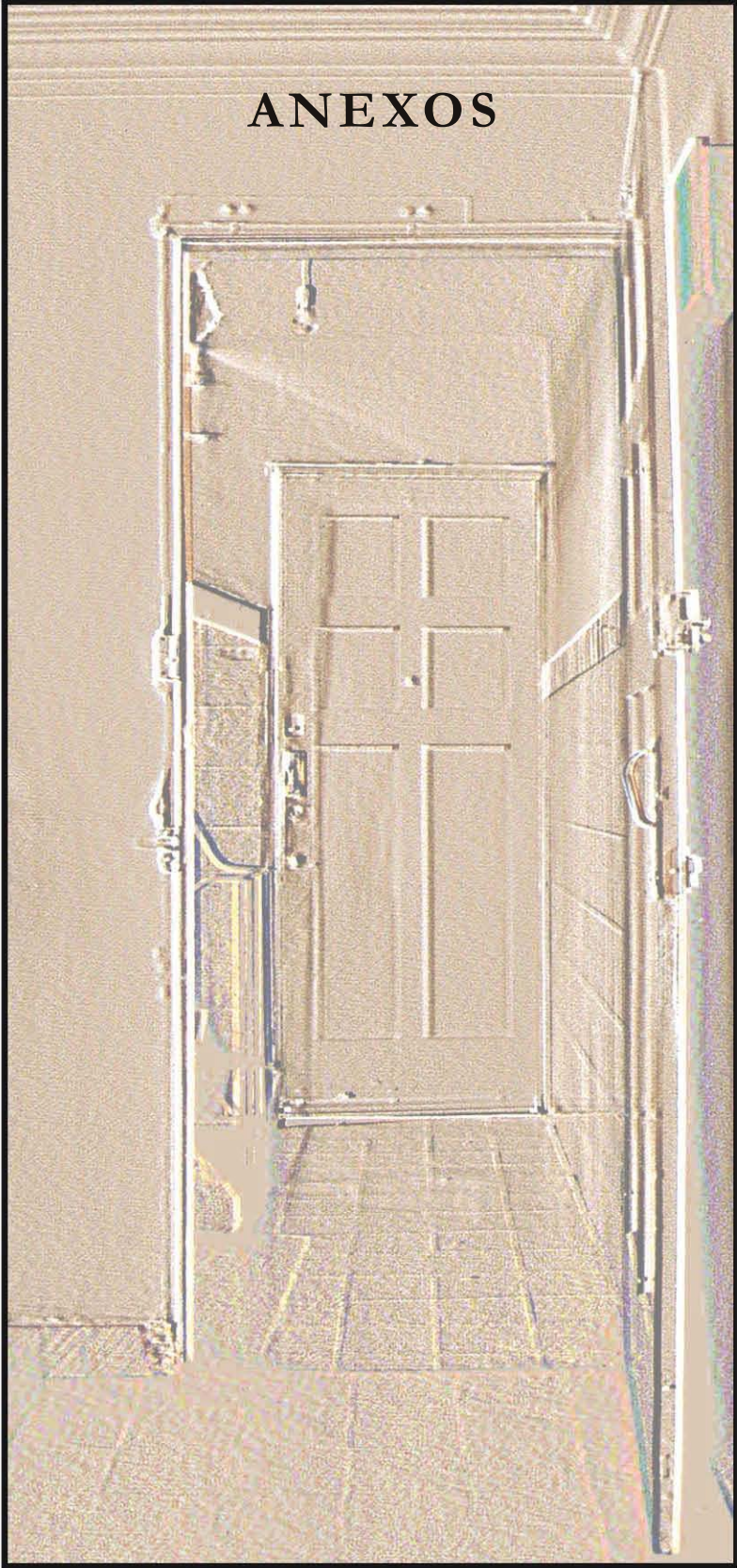
Pero, como ya habíamos apuntado, el carácter lúdico que adquirió nuestro proyecto nos permitió diversificar las vías de desarrollo, ello fue permisible también gracias a la amplitud temática de nuestro motivo, a saber, la puerta. Así que decidimos abordar las posibilidades realistas y simbólicas que este elemento nos ofrecía. Apuntemos que con realistas nos referimos al hecho de encontrarse a la puerta como un objeto inscrito a la realidad. Con todas las implicaciones que esto conlleva, es decir, también abordamos el tema en su carácter físico, como un objeto susceptible al paso del tiempo con sus retoques y desgastes o a convertirse en la memoria muda de quienes resguarda, la puerta vuelta objeto sin nada que mostrar salvo su propia facticidad. Se trataba de hacer de la puerta o de las puertas, halladas en el camino, un fenómeno con características únicas y dignas de ser registradas en una toma.

Si en la vía recién descrita redujimos a la puerta a su mera presencia como el objeto soporte de la memoria, también exploramos aquella posibilidad que nos decía que la presencia de una puerta evoca a otras interpretaciones que rebasan su estado de mero objeto utilitario, aún en miniatura. Real o lúdica -inclusive simbólica- la puerta fue un motivo ejemplar para la práctica fotográfica, con ella experimentamos la complejidad de su naturaleza, acertamos y fallamos infinidad de veces pero, satisfechos por conseguir la toma deseada o consternados ante el error inesperado, sabíamos que la cámara nos aguardaba siempre con la disyuntiva de un nuevo “click“ para confirmar la mejoría obtenida o superar el fracaso momentáneo.

A menudo oímos o leemos comentarios que refieren a la fotografía como una ventana, quiero aprovechar la ocasión que nuestro motivo temático nos ha dado para hacer una traslación metafórica y decir que en este

proyecto la fotografía es una puerta. ¿A que? se preguntaría el veedor de fotografías, a lo cual diremos que la respuesta depende justamente de él, de su propia capacidad de conocer el mundo, de recobrar su pasado, de recurrir a la imaginación como terreno tan fértil como cualquier otro o de dignificar el simple gesto de aceptar una invitación que algún desconocido nos hace para mostrarnos sus tesoros.

ANEXOS



GLOSARIO

***ACRÓPOLIS.** gr. *akerópolis*, de *akeros*, alto + *polis*, ciudad

***AHPUCH.** Dios de los infiernos es el equivalente al dios azteca Mictlantecuhtli

***ALUCINACIÓN.** Percepción falsa en alguna de las cinco modalidades sensoriales sin estímulos externos que la provoquen, en la que se perciben objetos y/o seres inexistentes. Las alucinaciones son posibles en el estado intermedio entre vigilia y sueño (alucinaciones hipnagógicas, que son absolutamente normales), o en el transcurso de un delirio psicótico, delirium tremens, por una fatiga extrema, o bajo los efectos de la hipnosis. En el delirio psicótico, las alucinaciones auditivas son las más frecuentes, mientras que las hipnagógicas, o las propias del delirium tremens, suelen ser visuales. Las alucinaciones persistentes son características de la esquizofrenia, en cuyos casos más típicos los pacientes oyen voces acusadoras o de mando a las que reaccionan con pánico, con una obediencia servil, o con intentos inútiles de autoprotección e incluso de suicidio. La alucinación es diferente de la *ilusión*, percepción falsa a partir de un estímulo existente, que se puede provocar con la ingestión de drogas como la mescalina, la marihuana en grandes dosis, o la dietilamida del ácido lisérgico (LSD). Tanto las ilusiones como las alucinaciones pueden ser producto de la administración de alguna de las llamadas drogas psicotrópicas.

***AMBROSÍA.** Manjar o alimento de los dioses. Manjar o bebida de gusto suave y delicado.

***ARTE.** La definición que nos da E. H. Gombrich, en su libro Historia del Arte, es la actividad que requiere un aprendizaje y puede limitarse a una simple habilidad técnica o ampliarse hasta el punto de englobar la expresión de una visión particular del mundo. El término arte, deriva del latín “*ars*”, que significa habilidad y hace referencia a la realización de acciones que requieren una especialización. Sin embargo, en un sentido más amplio, el concepto hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena. El arte procura a la persona o personas que lo practican y a quienes lo observan una experiencia que puede ser de orden estético, emocional, intelectual o bien combinar todas esas cualidades. El arte es toda aquella actividad que requiere un aprendizaje y puede limitarse a una simple habilidad técnica o ampliarse hasta el punto de englobar la expresión de una visión particular del mundo. El término arte deriva del latín *ars*, que significa habilidad y hace referencia a la realización de acciones que requieren una especialización. Sin embargo, en un sentido más amplio, el concepto hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena. El arte procura a la persona o personas que lo practican y a quienes lo observan una experiencia que puede ser de orden estético, emocional, intelectual o bien combinar todas esas cualidades. El arte es toda aquella actividad que requiere un aprendizaje y puede limitarse a una simple habilidad técnica o ampliarse hasta el punto de englobar la expresión de una visión particular del mundo. El término arte deriva del latín *ars*, que

significa habilidad y hace referencia a la realización de acciones que requieren una especialización. Sin embargo, en un sentido más amplio, el concepto hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena. El arte procura a la persona o personas que lo practican y a quienes lo observan una experiencia que puede ser de orden estético, emocional, intelectual o bien combinar todas esas cualidades. Tradicionalmente, en la mayoría de las sociedades el arte ha combinado la función práctica con la estética, pero en el siglo XVIII en el mundo occidental se empezó a distinguir el arte como un valor puramente estético que, además, tenía una función práctica. Las bellas artes literatura, música, danza, pintura, fotografía, escultura y arquitectura centran su interés en la estética. Las consideradas artes decorativas, o artes aplicadas, como la cerámica, la metalistería, el mobiliario, el tapiz y el esmalte suelen ser artes de carácter utilitario y durante cierto tiempo estuvieron degradadas al rango de oficios. Dado que en la Escuela de Bellas Artes de París sólo se impartía la enseñanza de las principales artes visuales, a veces el término se ha utilizado de modo restringido para referirse sólo al dibujo, la pintura, la arquitectura y la escultura. Sin embargo, desde mediados del siglo XX, el mayor interés por las tradiciones populares no occidentales y la importancia del trabajo individual por parte de una sociedad mecanizada, ha hecho que esa vieja diferenciación fuese cada vez menos clara y que, en algunas ocasiones, se consideren artes tanto las unas como las otras. Aun cuando los artistas puedan ser genios únicos movidos por unas energías creativas propias, también son en gran parte un producto de la sociedad en la que viven. Ésta debe procurar un grado de bienestar económico y suficiente tiempo libre como para permitir que el público o las instituciones puedan pagar a los artistas profesionales, como hacían los sacerdotes sumerios o los príncipes renacentistas. Un artista aficionado ha de poder disponer de tiempo libre, tanto el granjero que talla o la granjera que borda durante el invierno como el empleado de una oficina que se dedica a pintar los domingos. Incluso la decisión de ser artista puede fomentarse culturalmente. En muchas sociedades tradicionales era costumbre que los artistas, como otra mucha gente, siguieran la profesión de sus padres, como las familias de actores o pintores en Japón y las dinastías familiares de músicos en la Europa del siglo XVIII. Los recursos físicos de la sociedad en que vive el artista condicionan el medio con el que trabaja. En una zona como Mesopotamia, carente de piedra, los arquitectos sumerios habían de construir con ladrillos; los pastores nómadas asiáticos tejían la lana de sus rebaños para hacer alfombras; los pintores medievales europeos trabajaban sobre paneles de madera, paredes revestidas de yeso, vidrieras de ventanas y pergaminos en una época en la que el papel no era conocido en Occidente. Pero en el siglo XX la producción en masa y el comercio mundial han proporcionado a los artistas un enorme abanico de materiales. El medio que utiliza un artista condiciona el estilo de su trabajo. Así un escultor ha de tratar la piedra de modo diferente a la madera; un músico logra con los tambores unos efectos que difieren de los que logra con los violines; un escritor, si escribe poesía, ha de

cumplir ciertos requisitos que en una novela serían irrelevantes. También la tradición local afecta a los estilos artísticos; los diseños en la cerámica de un área geográfica y un periodo determinados, pueden ser geométricos y en otros, naturalistas. La tradición en la India prescribía que se representara a Buda con el pelo muy rizado, al igual que la tradición occidental estipulaba que Cristo fuera representado con el pelo largo. Los artistas de Oriente hacían caso omiso de la perspectiva científica, que ha sido una de las preocupaciones fundamentales de los pintores occidentales desde el periodo renacentista en Europa. Además, el tema artístico está muchas veces dictado por la sociedad que lo financia. El arte y la arquitectura de Egipto, dominado por el Estado y las concepciones religiosas, utilizaban como motivos la glorificación del faraón y la vida después de la muerte. En la piadosa Europa medieval, la mayor parte de las artes visuales y el teatro trataban temas cristianos. En el siglo XX en los países totalitarios el arte oficialmente reconocido había de estar al servicio del Estado. Desde el siglo XIX, en la mayoría de los países occidentales, los artistas han disfrutado de mayor libertad en la elección de los temas y, en algunas ocasiones, la forma de la obra se ha convertido en el tema, como sucede en el arte conceptual y en la música pura. El rango social de los artistas ha ido cambiando en Occidente a lo largo de los siglos. En la época clásica y en la edad media los poetas y escritores, al utilizar para sus obras sólo la capacidad intelectual, estaban considerados creadores de rango superior a los actores, bailarines, músicos, pintores y escultores, que utilizaban la habilidad manual o física. Pero desde el renacimiento, cuando empezaron a valorarse todos los aspectos de la personalidad humana, la capacidad creativa en el campo de las artes visuales y de representación ha ido ganando mayor reconocimiento y prestigio social. Hoy en día el arte se considera, en todas sus categorías, como parte fundamental de los logros de la humanidad y muchos creadores de los más diversos campos artísticos se encuentran entre los ciudadanos más famosos del mundo.

***ASTARTÉ.** Nombre griego y romano de Ashtoreth, la suprema divinidad femenina de los fenicios, diosa del amor y de la fertilidad. Como el de Baal, la complementaria divinidad masculina, su nombre suele encontrarse en los primeros libros del Antiguo Testamento en la forma plural Ashtaroth; hasta la época del rey Salomón de Israel (siglo X a.C.) no aparece el singular Ashtoreth. Simbolizaba el principio femenino en todos sus aspectos, así como Baal simbolizaba la masculinidad. Astarté ha sido identificada con varias diosas griegas: la diosa de la luna, Selene; la diosa de la naturaleza salvaje, Ártemis; y la diosa del amor y la belleza, Afrodita. Equivalente babilónica y asiria de Astarté era Istar.

***BAAL.** (en hebreo, *ba'al*, del fenicio *ba'al*, dueño, señor), entre los primitivos pueblos semíticos, nombre de innumerables dioses locales que protegen la fertilidad de la tierra y de los animales domésticos. Debido a que los diferentes baales no eran concebidos en todas partes de forma idéntica, no pueden ser considerados como variaciones locales de la misma deidad. En plural, *baalim* significa ídolos o colectividad de

baales. El nombre de Baal formaba parte de los nombres de varios dioses, como el Baal-berith (el señor del convenio) de los chechemitas, y Belcebú (Baalzebub: el señor de las moscas) de los filisteos. Los hebreos aceptaron la adoración de Baal de los agricultores cananeos. Si exceptuamos las ofrendas de frutas y la primera cría de la vaca, se sabe poco de los ritos empleados. Sus santuarios eran poco más que altares presididos por el símbolo de la deidad femenina cananea y hebrea Ashtoreth situada a su lado. A menudo se erigían pequeños monolitos sagrados junto a los altares. El nombre de Baal dio lugar a muchos nombres propios y topónimos hebreos, caldeos, fenicios y cartagineses, tales como Baalbek, Jezabel, Asdrúbal y Aníbal.

***BAB.** En árabe Puerta principal o Puerta a Dios

***BEL.** Dios supremo de los babilonios. Bel es la forma caldea de Baal y algunos creen que es idéntico a este dios.

***CERES.** Diosa romana de la fertilidad, a la cual se suele representar con corona de espigas. Entre los griegos, *Deméter*.

***COMUNICACIÓN.** Proceso de transmisión y recepción de ideas, información y mensajes. La comunicación actual entre dos personas es el resultado de múltiples métodos de expresión desarrollados durante siglos. Los gestos, el desarrollo del lenguaje y la necesidad de realizar acciones conjuntas tienen aquí un papel importante. Para algunos autores la comunicación puede ser: un papel escrito en que se comunica alguna cosa oficialmente, un escrito sobre un tema concreto que el autor presenta a un congreso o reunión de especialistas para su conocimiento y discusión, un trato o correspondencia entre dos o más personas, una unión que se establece entre ciertas cosas, tales como mares, pueblos, casas o habitaciones mediante pasos, canales, vías, escaleras, crujiás, etc. un medio de unión entre dichas cosas.

***DROGA.** Sustancia con efectos sobre el sistema nervioso central (psicotropa) que crea adicción, taquifilaxia y cuadros de abstinencia (revítese *Toxicomanía*).

El término ha perdido sus antiguos significados de sustancia química (droguería), de fármaco (sustancia química con actividad terapéutica) y de psicotropeo (sustancia con actividad farmacológica en el sistema nervioso central).

Los efectos psicotropeos de las drogas son complejos y multiformes, variables según los estímulos ambientales. Pueden clasificarse en euforizantes y excitantes (cocaína, anfetaminas, alcohol en su primera fase, nicotina en su segunda fase), relajantes, sedantes y depresores (opiáceos heroína, morfina, benzodiazepinas ansiolíticos, relajantes musculares e hipnóticos, alcohol en su segunda fase, nicotina en su primera fase, barbitúricos, *Cannabis* marihuana, inhalantes), y alucinógenos (LSD, peyote, fenciclidina).

Adicción es la necesidad imperiosa de consumir droga regularmente (no ser capaz de moderar el consumo o suprimirlo). Viene determinada por fenómenos psíquicos y físicos. Taquifilaxia es la necesidad de consumir dosis cada vez mayores para conseguir los mismos

efectos. La presentan muchos fármacos porque el organismo potencia sus mecanismos de degradación de la sustancia, pero a las drogas se añade un fenómeno de 'tolerancia' psicológica. Los cuadros de abstinencia siempre son psicológicos y, en el caso de algunas drogas, son además síndromes físicos que pueden resultar mortales. Pueden controlarse con medidas terapéuticas sintomáticas o substitutivas (sustancias menos nocivas, de efectos parecidos, que se retiran progresivamente).

***ESTÉTICA.** Rama de la filosofía (también denominada filosofía o teoría del arte) relacionada con la esencia y la percepción de la belleza y la fealdad. La estética se ocupa también de la cuestión de si estas cualidades están de manera objetiva presentes en las cosas, a las que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo; por lo tanto, su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular (el modo estético) o si los objetos tienen, en sí mismos, cualidades específicas o estéticas. La estética también se plantea si existe diferencia entre lo bello y lo sublime. La crítica y la psicología del arte, aunque disciplinas independientes, están relacionadas con la estética. La psicología del arte está relacionada con elementos propios de esta disciplina como las respuestas humanas al color, sonido, línea, forma y palabras, y con los modos en que las emociones condicionan tales respuestas. La crítica del arte se limita en particular a las obras de arte, y analiza sus estructuras, significados y problemas, comparándolas con otras obras, y evaluándolas. El término "estética" fue acuñado en 1753 por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, pero el estudio de la naturaleza de lo bello había sido una constante durante siglos. En el pasado fue, sobre todo, un problema que preocupó a los filósofos. Desde el siglo XIX, los artistas también han contribuido a enriquecer este campo con sus opiniones.

***FOTOGRAFÍA.** Procedimiento por el que se consiguen imágenes permanentes sobre superficies sensibilizadas por medio de la acción fotoquímica de la luz o de otras formas de energía radiante.

***GILGAMESH.** Despótico rey de Babilonia que gobernó en la ciudad de Uruk, conocida en la Biblia como Erech (actual Irak). Según la leyenda, los dioses escuchan las oraciones de los oprimidos ciudadanos de Uruk y envían a un hombre salvaje y brutal, Enkidu, que reta a Gilgamesh a una lucha sin tregua. Concluida la batalla, sin que ninguno de los contendientes resulte claramente victorioso, Gilgamesh y Enkidu se hacen grandes amigos. Emprenden un viaje juntos y comparten numerosas aventuras. Los relatos sobre su heroísmo y valentía al enfrentarse con bestias peligrosas se difundieron por muchos países. Cuando los dos viajeros regresan a Uruk, Astarté, diosa protectora de la ciudad, proclama su amor por Gilgamesh. Éste la rechaza y la diosa envía al Toro del Cielo para destruir la ciudad. Gilgamesh y Enkidu dan muerte al toro y, como castigo por participar en esta hazaña, los dioses condenan a muerte a Enkidu. Tras su muerte, Gilgamesh recurre al sabio Utnapishtim para descubrir el secreto de la inmortalidad. El sabio le cuenta la historia de una gran inundación (cuyos detalles son

tan similares a los posteriores relatos bíblicos sobre el diluvio). Tras muchas vacilaciones, Utnapishtim revela a Gilgamesh que la planta que confiere la eterna juventud se encuentra en las profundidades del mar. Gilgamesh se sumerge en las aguas y encuentra la planta, pero una serpiente se la roba en el camino de regreso y el héroe, desconsolado, regresa a Uruk para terminar sus días. Esta saga fue ampliamente estudiada y traducida en la antigüedad. Algunos redactores bíblicos parecen haber inspirado su relato sobre la amistad entre David y Jonatán en la de Gilgamesh y Enkidu. Muchos escritores griegos introdujeron también elementos encontrados en esta epopeya en sus relatos épicos de luchas con dragones y en las historias que aluden a la estrecha amistad de Aquiles y Patroclo. El texto no separa los versos, pero por el ritmo se calcula que pueden ser unos 3.500. Un tercio del material que se conserva se ha reconstruido a partir de fragmentos de traducciones o versiones posteriores (c. 1500 a.C.) neosirias, babilónicas e hititas.

***ILUSIÓN.** Percepción sensorial anómala de un estímulo real. Puede ser patológica o fisiológica. La ilusión patológica puede tener diversas causas. La más frecuente es una irritabilidad anormal de los centros sensoriales de la corteza del cerebro por intoxicación por fármacos o drogas, por supresión de fármacos o drogas o por falta de sueño. Las ilusiones patológicas también se llaman *ilusiones activas*, y suelen estar basadas en hábitos, actitudes, sugerencias y motivaciones inconscientes.

***ISTAR (ISHTAR).** Diosa principal de los babilonios y los asirios, equivalente a Astarté, nombre griego y romano de Ashtoreth, diosa fenicia del amor y la fertilidad. El nombre aparecía en diferentes versiones en cada parte del antiguo mundo semítico; así era Athtar en Arabia, Astar en Abisinia (ahora Etiopía) y Ashtart en Canaán e Israel. El sexo de la divinidad también variaba: Athtar y Astar eran divinidades masculinas. Istar de Erech (en Babilonia) era una diosa venerada en conexión con la estrella de la tarde, pero Istar de Acad (también en Babilonia) era un dios identificado con la estrella de la mañana. Como diosa, Istar era la gran madre, la diosa de la fertilidad y la reina del firmamento. Por otro lado, su carácter tenía atributos destructivos: los asirios, especialmente, la consideraban una diosa de la caza y de la guerra y se la representaba con espada, arco y un carcaj con flechas; entre los babilonios, Istar era la diosa madre y se la representaba desnuda y con pechos prominentes, o como una madre con un niño junto a su pecho. Como diosa del amor traía la destrucción a muchos de sus amantes, el más notable de ellos su consorte Dumuzi, el equivalente babilónico de Adonis.

***KINICHAHAU.** Dios Sol de la mitología maya.

***LARES.** En la mitología romana, divinidades tutelares de las encrucijadas y de las regiones campesinas; también, y más habitualmente, dioses del hogar. Se veneraba a los *lares compitales* en el *compitum*, 'encrucijadas' donde se reunían cuatro parcelas de una propiedad. Según algunos modernos investigadores, los *lares familiares*, o 'dioses del hogar', que se distinguían claramente de los *lares compitales*, habrían sido

espíritus divinizados de los antepasados muertos, a quienes se veneraba como espíritus divinos en contraste con los malignos verdugos, las *larvae*; de acuerdo con la teoría ampliamente aceptada, los lares del hogar eran también originalmente espíritus de los campos cultivados y sólo más tarde se les atribuyeron funciones domésticas.

***MAORÍ.** Indígena de Nueva Zelanda (Oceanía).

***MINOTAURO.** Era, en la mitología griega, monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Hijo de Pasífae, reina de Creta, y de un toro blanco como la nieve que el Dios Poseidón había enviado al marido de Pasífae, el rey Minos. Cuando Minos se negó a sacrificar el animal, Poseidón hizo que Pasífae se enamorara de él. Después de dar a luz al Minotauro, Minos ordenó a Dédalo que construyera el laberinto. Allí fue encerrado el Minotauro y lo alimentaban con jóvenes víctimas humanas que Minos exigía como tributo de Atenas. El héroe griego Teseo se mostró dispuesto a acabar con esos sacrificios inútiles y se ofreció a sí mismo como una de las víctimas. Cuando Teseo llegó a Creta, la hija de Minos, Ariadna, se enamoró de él, además ésta, lo ayudó a salir del laberinto, pues sabía el secreto de este, mismo que le reveló Dédalo. Cuando Teseo se encontró con el Minotauro dormido, golpeó al monstruo hasta matarlo, salvando a los jóvenes y a las doncellas elegidos para sacrificio.

***MITOLOGÍA.** Ritos y ceremonias secretos conectados con varios cultos religiosos.

***MITOLOGÍA ROMANA.** Creencias, rituales y otras prácticas concernientes al ámbito sobrenatural que sostenía o realizaba el antiguo pueblo romano desde el periodo legendario hasta que el cristianismo absorbió definitivamente las religiones del Imperio romano a principios de la edad media. Las religiones primitivas romanas se modificaron tanto por la incorporación de nuevas creencias en épocas posteriores, como por la asimilación de gran parte de la mitología griega. Así pues, la religión romana se consolidó antes de que comenzase la tradición literaria, por lo tanto, los primeros escritores romanos que se ocuparon de ella desconocían sus orígenes en la mayor parte de los casos, tal como el polígrafo del siglo I a.C. Marco Terencio Varrón. Otros escritores, como el poeta Ovidio en sus *Fastos*, con una gran influencia de los modelos alejandrinos, incorporaron creencias griegas para llenar los vacíos de la tradición romana. El ritual romano distingue claramente dos clases de dioses, los *di indigetes* y los *di novensides* o *novensiles*. Los *indigetes* eran los dioses nacionales protectores del Estado y los títulos de los primeros sacerdotes, así como las festividades fijas del calendario, indicaban sus nombres y naturaleza; treinta de esos dioses eran venerados en festivales especiales. Los *novensides* fueron divinidades posteriores cuyos cultos se introdujeron ya en el periodo histórico. Las primeras divinidades romanas incluían, además de los *di indigetes*, una serie de dioses, cada uno de los cuales protegía una actividad humana y cuyo nombre se invocaba cuando se ejecutaba dicha actividad, la cosecha, por ejemplo. Fragmentos de un viejo

ritual que acompañaba actos tales como arar o sembrar revelan que en cada fase de la operación se invocaba una divinidad diferente, cuyo nombre derivaba regularmente del verbo correspondiente a la acción que se realizaba. Esas divinidades pueden agruparse bajo el término general de dioses auxiliares o subalternos, a quienes se invocaba junto con las divinidades mayores. El primitivo culto romano no era tanto politeísta como polidemonista: adoración a los seres invocados por sus nombres y funciones, y el numen o poder de cada divinidad se manifestaba de maneras muy especializadas.

El carácter de los *indigetes* y sus festivales muestran que el primitivo pueblo romano no era sólo una comunidad agrícola sino que también practicaba la lucha y la guerra. El majestuoso Júpiter, el soberano de los dioses, era venerado entre otros- por la ayuda que sus lluvias podían dar a las granjas y a los viñedos. En un sentido más amplio se le consideraba como el que tenía el poder sobre el rayo, era el encargado de regir la actividad humana y, dado su poder omnímodo, protegía a los romanos en sus actividades militares en las fronteras de su propia comunidad. En los primeros tiempos sobresalían los dioses Marte y Quirino, a menudo identificados entre sí. Marte era un dios protector de los jóvenes y de sus actividades, especialmente de la guerra; se lo honraba en marzo y en octubre. Los modernos investigadores piensan que Quirino era el patrono de la comunidad armada en tiempo de paz.

A la cabeza del panteón más antiguo estaba la tríada formada por Júpiter, Marte y Quirino (cuyos tres sacerdotes, o flamines, pertenecían a la jerarquía más alta), y Jano y Vesta. Estos dioses tenían en los primeros tiempos una individualidad poco definida, y sus historias personales carecían de bodas y genealogías. A diferencia de la mitología griega, no se consideraba que los dioses actuaran como los mortales, por lo que no existen muchos relatos de sus actividades. Este culto, más antiguo, se asociaba con Numa Pompilio, el segundo rey legendario de Roma, cuya consorte y consejera, según se creía, era la diosa romana de las fuentes y de los partos, Egeria. Sin embargo, se añadieron nuevos elementos en una fecha relativamente temprana. La leyenda asignaba a la casa real de los Tarquinos el establecimiento de la gran tríada capitolina: Júpiter, Juno y Minerva, quienes poseían el lugar supremo en la religión romana. Otras incorporaciones fueron el culto de Diana en el Monte Aventino y la introducción de los Libros Sibilinos, profecías sobre la historia del mundo que, según la leyenda, obtuvo Tarquino a finales del siglo VI a.C. de la Sibila de Cumas.

La absorción de los dioses nativos de los países vecinos se produjo cuando Roma conquistó el territorio circundante. Los romanos solían dar a los dioses locales del territorio conquistado los mismos honores que a los suyos propios. En muchas ocasiones, se invitaba a las divinidades recién asimiladas a mudar su residencia a nuevos santuarios en Roma. Además, el crecimiento de la ciudad atrajo a los extranjeros, a quienes se les permitió continuar el culto de sus propios dioses. Junto con Cástor y Pólux, gracias a este proceso de

asimilación cultural, parecen haber contribuido al panteón romano Diana, Minerva, Hércules, Venus, y otras divinidades de menor rango, algunas de las cuales eran romanas y otras procedían de Grecia. Las diosas y dioses romanos importantes acabaron identificándose con las diosas y dioses griegos más antropomorfos, cuyos atributos y mitos también se incorporaron.

El calendario religioso romano reflejaba la hospitalidad de Roma ante los cultos y divinidades de los territorios conquistados. Originalmente eran pocas las festividades religiosas romanas. Algunas de las más antiguas sobrevivieron hasta finales del imperio pagano, preservando la memoria de la fertilidad y los ritos propiciatorios de un primitivo pueblo agrícola. Sin embargo se introdujeron nuevas festividades que señalaron la naturalización de los nuevos dioses. Llegaron a incorporarse tantas fiestas que los días festivos eran más numerosos que los de trabajo. Entre las festividades religiosas romanas más importantes figuraban las saturnales, las Lupercales, las Equiria y los Juegos Seculares.

Bajo el Imperio, las saturnales se celebraban durante siete días, del 17 al 23 de diciembre, durante el periodo en el que comienza el solsticio de invierno. Toda la actividad económica se suspendía, los esclavos quedaban transitoriamente libres, había intercambio de regalos y predominaba un ambiente de alegría. Las Lupercales era una antigua fiesta en la que originalmente se honraba a Luperco, un dios pastoril de los itálicos. La festividad se celebraba el 15 de febrero en la gruta del Lupercal en el monte Palatino, donde se suponía que una loba había amamantado a los legendarios fundadores de Roma, los gemelos Rómulo y Remo. Entre las leyendas romanas vinculadas con ellos se encuentra la de Fáustulo, el pastor que se suponía que había descubierto a los niños en la guarida de la loba y los había llevado a su casa, donde los crió su mujer Aca Larentia. Las Equiria, festival en honor de Marte, se celebraba el 27 de febrero y el 14 de marzo, tradicionalmente la época del año en la que se preparaban nuevas campañas militares. En el Campo de Marte se hacían carreras de caballos que definían claramente la celebración. Los Juegos Seculares, que incluían tanto espectáculos atléticos como sacrificios, se realizaban a intervalos regulares, tradicionalmente sólo una vez en cada *saeculum*, o siglo, para señalar el comienzo de uno nuevo. La tradición, no obstante, no siempre se respetaba. La arquitectura de los templos romanos, así como su número total, también refleja la receptividad de la ciudad a todas las religiones del mundo conocido. El templo de Isis y Serapis en el Campo de Marte, construido con estilo y materiales egipcios para albergar el culto helenizado de la deidad egipcia Isis, es representativo de la heterogeneidad de los monumentos religiosos romanos. Los templos de Roma más dignos de mención eran el templo de Júpiter Capitolino y el Panteón. El templo de Júpiter Capitolino, en el monte Capitolino, estaba dedicado en el 509 a.C. a Júpiter, Juno y Minerva. Construido originalmente en estilo etrusco, fue reconstruido o restaurado varias veces bajo el imperio y destruido finalmente por los vándalos en el 455 d.C. El Panteón fue construido

desde el 117 al 138 d.C. por el emperador Adriano y dedicado a todos los dioses; este edificio reemplazaba a un templo más pequeño que había construido Marco Agripa. El Panteón se convirtió en iglesia cristiana en el 607 es ahora un monumento nacional italiano.

La traslación de las cualidades antropomórficas de los dioses griegos a la religión romana y, tal vez aún más, el predominio de la filosofía griega entre los romanos cultos, produjo su desinterés cada vez mayor por los viejos ritos, hasta tal punto que en el siglo I a.C. los oficios sacerdotales antiguos prácticamente desaparecieron. Muchos hombres cuyo origen patricio los habilitaba para estas tareas no creían en los ritos, y si los practicaban era por interés político, y la masa del pueblo inculto fue aceptando cada vez más los ritos extranjeros. Sin embargo, los cargos de pontífice y de augur siguieron siendo cargos políticos codiciados. El emperador Augusto emprendió una completa reforma y restauración del antiguo sistema, y él mismo llegó a ser miembro de todas las órdenes sacerdotales. Aunque los primeros rituales habían tenido poco que ver con la moralidad entendida como una relación práctica con poderes ocultos en la que los individuos servían a los dioses y recibían a cambio seguridad, sí produjeron una disciplina piadosa y religiosa y, por tanto, Augusto los consideró una salvaguarda contra cualquier desorden interno. Durante este periodo, la leyenda de la fundación de Roma por el héroe troyano Eneas cobró una gran fuerza gracias a la publicación de la *Eneida* por Virgilio.

A pesar de las reformas instituidas por Augusto, la religión romana en el Imperio tendió cada vez más a centrarse en la Casa imperial y, en consecuencia, los emperadores fueron divinizados después de su muerte. Esta divinización había comenzado incluso antes del establecimiento del imperio con Julio César. Los emperadores Augusto, Claudio, Vespasiano y Tito también fueron divinizados y, después del reinado (96-98 d.C.) de Marco Coceyo Nerva, muy pocos emperadores no recibieron esa distinción.

Durante el Imperio se hicieron populares y se extendieron mucho numerosos cultos extranjeros, tales como el de la diosa egipcia Isis y el del dios persa Mitra, que en algunos aspectos era similar al cristianismo. A pesar de las persecuciones que se extendieron desde el reinado de Nerón hasta el de Diocleciano, el cristianismo fue ganando adeptos y se convirtió en una religión oficialmente tolerada en Roma bajo Constantino el Grande, quien gobernó como único emperador desde 324 hasta 337. Todos los cultos paganos se prohibieron en 392 por un edicto del emperador Teodosio I.

***NEUROPSICOLOGÍA.** Analiza los fallos funcionales, como los que surgen como consecuencia de lesiones o ataques cerebrales, y las alteraciones funcionales del sistema nervioso central, como las que aparecen por la ingestión de drogas.

***NIGROMANCIA** (necromancia). (Lat. *necromantia* \neg gr. *ne-kromanteia*; con influjo de *niger*, negro), arte supersticioso de adivinar lo futuro evocando a los muertos y consultándolos. Magia negra.

***OPIO.** Narcótico que procede de la desecación del jugo de las cápsulas verdes de la amapola del opio, *Papaver*. El opio crece principalmente en Turquía e India. La demanda mundial de opio es de unas 680 toneladas métricas al año, aunque muchas veces esta cantidad se distribuye de forma ilegal. En su forma comercial, el opio es una masa redonda de color castaño, pegajosa y más bien blanda, aunque su interior se endurece conforme pasa el tiempo. Se procesa en el alcaloide morfina, que durante mucho tiempo ha sido utilizado como el analgésico más importante en la práctica médica, aunque en la actualidad se dispone de sustitutos sintéticos como la petidina. La heroína, un derivado de la morfina, es tres veces más potente. La codeína es otro alcaloide opiáceo muy importante.

Las moléculas de opiáceos tienen propiedades analgésicas similares a los compuestos llamados endorfinas o encefalinas producidos en el organismo. Con una estructura similar, las moléculas de opiáceos ocupan muchos de los receptores nerviosos de éstas y proporcionan el mismo efecto analgésico que el producido de forma natural en el organismo. Los opiáceos producen primero una sensación de placer y euforia, pero cuanto mayor es su empleo mayores son las cantidades que demanda el organismo para alcanzar el mismo estado de bienestar. Su retirada origina muchas alteraciones, por lo que los adictos mantienen su consumo con el fin de evitar los efectos adversos, más que de alcanzar el estado inicial de euforia. La malnutrición, las complicaciones respiratorias, y el descenso de la presión sanguínea son algunos de los trastornos asociados a la adicción.

El opio se utilizaba, en China, como medicamento tradicional que se consumía con una bebida o se ingería como un sólido. Cuando en China empezó a fumarse el opio, aparecieron algunos problemas serios de adicción. Y más adelante la adicción era tan grave que los chinos intentaron prohibir el cultivo del opio y su comercio con los países occidentales. Al mismo tiempo el opio se introdujo en Europa y América, donde la adicción superó a su uso como analgésico. Con la introducción de la jeringa, la inyección de morfina se hizo indispensable para el tratamiento de los pacientes que tenían que someterse a intervenciones quirúrgicas. Los médicos de aquella época pretendían que la inyección de morfina directamente en el torrente sanguíneo evitara los efectos adictivos que suponía comerla o fumarla, pero en su lugar se demostró que producía una adicción aún mayor. Con el descubrimiento de la heroína se abrigó la misma esperanza, pero esta droga más potente originó una dependencia mucho más fuerte que la del opio o la morfina. Hoy el opio se vende en la calle en forma de un polvo o un sólido marrón (café) oscuro, y se fuma, ingiere, o inyecta. Aunque el narcótico sintético metadona se ha utilizado para ofrecer a los adictos un medio de liberarse de los opiáceos, también crea adicción. La recuperación completa de la adicción a los opiáceos requiere años de rehabilitación social y psicológica.

***PALES.** Antigua divinidad romana, protectora de los rebaños y pastores.

***PAPAVER.** (Amapola) *Papaveráceas*, nombre común de una pequeña familia de plantas herbáceas con flores, distribuidas sobre todo en la zona templada norte. Cuenta con unos 23 géneros y 210 especies, muchas son importantes especies ornamentales; de una de ellas se extrae el opio. Ocupan hábitats variados en general, aunque prefieren los lugares abiertos y bien drenados, ello explica que varias de ellas, en particular las amapolas, se comporten como malas hierbas rebeldes en campos de cultivo. El género representativo de la familia cuenta con medio centenar de especies. La amapola oriental se cultiva ampliamente en jardinería donde se han obtenido variedades de diversos colores. De la adormidera se extraen varios productos útiles. Las diminutas semillas se agrupan en gran número en un fruto seco, en cápsula; se usan en panadería y pastelería y para elaborar un valioso aceite secante. El opio es la savia desecada o látex que se extrae de las cápsulas cuando todavía están verdes. Contiene numerosos alcaloides, entre ellos morfina y codeína, con propiedades medicinales. La heroína se sintetiza a partir de la morfina purificada que se extrae de la compleja mezcla de alcaloides que constituye el opio.

La familia de las Papaveráceas forma parte de un orden al que también pertenece la familia Fumariáceas. Esta familia engloba unos 16 géneros y 400 especies, distribuidos también en su mayor parte por la región templada norte, aunque algunas son nativas de las zonas montañosas del África tropical y meridional. El género más conocido es *Dicentra*, al que pertenecen los corazoncillos o lágrimas de la Virgen, una especie muy apreciada en jardinería; la familia tiene también otros miembros ornamentales de menor importancia. Las plantas de este orden se caracterizan por formar una savia rica en alcaloides; es límpida y acuosa en la familia de las Fumariáceas, y lechosa en la de las Papaveráceas.

***PAREADO, -DA.** Estrofa de dos versos rimados entre sí; poesía. SIN. v. Dístico.

***PERCEPCIÓN.** Proceso mediante el cual la conciencia integra los estímulos sensoriales sobre objetos, hechos o situaciones y los transforma en experiencia útil. Por ejemplo, y a un nivel muy elemental, la psicología de la percepción investiga cómo una rana distingue a una mosca entre la infinidad de objetos que hay en el mundo físico. En los seres humanos, a un nivel más complejo, se trataría de descubrir el modo en que el cerebro traduce las señales visuales estáticas recogidas por la retina para reconstruir la ilusión de movimiento, o cómo reacciona un artista ante los colores y las formas del mundo exterior y los traslada a su pintura.

***POMONA.** Diosa etrusca y romana de los huertos, los árboles frutales y el otoño.

***PROPILEOS.** gr. *propylaion* \neg *pro* + *pyle*, puerta.

***PSICOFARMACOLOGÍA.** Estudio de la relación entre los fármacos y la función cerebral, incluyendo el estado de ánimo, el comportamiento o las percepciones.

***PSICONEUROSIS.** También llamada, neurosis. Término que describe una variedad de trastornos psicológicos que originalmente parecieron tener su origen en algún problema neurológico, pero a los que hoy se atribuye un origen psíquico, emocional o psicosocial. Una de sus características es la ansiedad, personalmente dolorosa y origen de un comportamiento inadaptado.

***SIJISMO.** Incrustación ética de elementos del hinduismo y del islam. El libro sacro Gurú Granth Sahib, que en muchos sentidos recibe trato de persona, reposa por lo común en un palanquín, dispuesto sobre una plataforma baja y cubierto por marquesinas con una rica y abundante decoración. Cuando se abre, un sacerdote agita un abanico. Los fieles deben, en presencia del Granth Sahib, quitarse los zapatos, cubrirse las cabezas y ofrecer su obediencia al espíritu del Gurú que mora en su seno. El gurdwara no es un tipo concreto de construcción y sólo se le distingue por el banderín de color azafrán que ondea en un mástil, situado en la entrada.

***TAOÍSMO.** Sistema religioso y filosófico chino. Específicamente el taoísmo religioso está interesado por tres clases de espíritus: dioses, fantasmas y antepasados. Por lo general, los fantasmas eran los antepasados abandonados, mientras que algunos antepasados importantes o figuras históricas podían transformarse en dioses. Muchos dioses chinos tienen biografías inventadas o reales, con fechas y hazañas como los seres mortales. Los distintos dioses del panteón chino, tanto los mayores como los menores, varían en forma considerable, siendo algunos deidades locales o regionales, mientras otros disfrutaban de gran popularidad. El panteón chino incluso se enorgullece de tener tres damas de los aseos, divinidades guardianas de los baños. Tradicionalmente, el culto a los dioses y a los antepasados era, en realidad, una búsqueda pragmática de ayuda con fines materiales. A veces, si no hacían caso de las peticiones de ayuda, destruían las efigies de los dioses o las tablillas del espíritu de los antepasados. Dentro del acto de veneración de los dioses, por lo general, se incluían rezos, ofrendas de alimentos y de incienso, la quema de invocaciones (basadas en peticiones seculares de carácter judicial y oficial) y “dinero espiritual”. Muchas de estas prácticas se originaron como parte de los ritos curativos de la secta Tianshidao (El Camino de los Maestros Celestiales), invocaciones que hacían un llamamiento a distintos jueces y dignatarios celestiales que formaban parte de la burocrática y elaborada jerarquía de los dioses; su fin, curar las enfermedades. Los dioses también eran venerados por medio de representaciones o de pequeños santuarios para quemar incienso en honor de los Tudi (dioses locales de la Tierra), que se instalaban en las calles, en los puentes y en torres de piedra.

***TOXICOMANÍA.** Estado psicológico y en ocasiones físico caracterizado por la necesidad compulsiva de consumir una droga para experimentar sus efectos psicológicos. La adicción es una forma grave de dependencia en la que suele haber además una acusada dependencia física. Esto significa que el tóxico ha provocado ciertas alteraciones fisiológicas en el organismo, como demuestra la aparición

del fenómeno de tolerancia (cuando son necesarias dosis cada vez más elevadas para conseguir el mismo efecto), o del síndrome de abstinencia al desaparecer los efectos. El síndrome de abstinencia se manifiesta por la aparición de náuseas, diarrea o dolor; estos síntomas son variables según el tóxico consumido. La dependencia psicológica, o *habituación*, consiste en una fuerte compulsión hacia el consumo de la sustancia, aunque no se desarrolle síndrome de abstinencia. Los científicos utilizan con frecuencia las pruebas en animales de laboratorio para intentar deducir la capacidad adictiva de los tóxicos: los que el animal se autoadministra repetidamente son considerados como sustancias con alto poder adictivo, ya que tienen propiedades de refuerzo positivo. Entre éstos están algunos de los tóxicos de mayor consumo: el opio, el alcohol, la cocaína y los barbitúricos. Otras drogas como la marihuana y los psicofármacos, producen hábito en los seres humanos a pesar de no tener propiedades de refuerzo positivo en los animales de experimentación. Los tóxicos de uso más frecuente, con excepción del alcohol y del tabaco, se clasifican en seis categorías principales: opioides u opiáceos, hipnóticosedantes, estimulantes, alucinógenos, *Cannabis* e inhalantes.

La categoría de los opiáceos incluye a los derivados del opio, como la morfina, la heroína y los sustitutos sintéticos, como la metadona. Desde el punto de vista médico, la morfina es uno de los analgésicos más potentes que se conocen: de hecho se toma como referencia para valorar la potencia de otros analgésicos. Tanto el opio como sus derivados alivian la tos, disminuyen los movimientos intestinales (frenando así los procesos diarreicos) y producen un estado psicológico de indiferencia al medio. La heroína, un preparado sintetizado a partir de la morfina, fue introducido en 1898 como tratamiento para la tos y como sustituto no adictivo de la morfina. Sin embargo pronto se descubrió la intensa capacidad adictiva de la heroína, que se prohibió en muchos países incluso con fines médicos. Los consumidores refieren que la heroína produce un estado de embriaguez casi instantáneo tras su consumo. Los opiáceos tienen efectos variables en diferentes circunstancias. En su efecto influyen las experiencias previas del consumidor y sus expectativas, así como la vía de administración (intravenosa, oral o por inhalación). Los síntomas de abstinencia comprenden temblor de piernas, ansiedad, insomnio, náuseas, sudoración, calambres, vómitos, diarrea y fiebre. Durante la década de 1970 los científicos aislaron unas sustancias que denominaron encefalinas que son opiáceos naturales presentes en el cerebro. Muchos los consideran responsables del fenómeno de dependencia física a opiáceos aduciendo que éstos imitarían la acción natural de las encefalinas.

Los fármacos con mayor capacidad adictiva de esta categoría son los barbitúricos, utilizados desde principios de siglo en el tratamiento de la ansiedad y como inductores del sueño. En medicina también se emplean en el tratamiento de la epilepsia. Algunos adictos consumen grandes cantidades diarias de barbitúricos sin presentar signos de intoxicación. Otros consumidores buscan un efecto similar a la

borrachera alcohólica y otros potenciar los efectos de la heroína. Gran parte de los consumidores de barbitúricos, sobre todo los del primer grupo, obtienen el fármaco de recetas médicas. Los barbitúricos, además de tener efectos semejantes al alcohol, también producen, como éste, una intensa dependencia física. Su supresión abrupta produce síntomas similares a la supresión del alcohol: temblores, insomnio, ansiedad y en ocasiones, convulsiones y delirio después de su retirada. Puede sobrevenir la muerte si se suspende bruscamente su administración. Las dosis tóxicas son sólo levemente superiores a las que producen intoxicación y, por tanto, no es infrecuente que se alcancen de manera accidental. La combinación de los barbitúricos con el alcohol es muy peligrosa. Otros fármacos hipnótico-sedantes son las benzodiacepinas, cuya denominación comercial más habitual es el Valium. Estos se incluyen en el grupo de los tranquilizantes menores que se utilizan en el tratamiento de la ansiedad, el insomnio o la epilepsia. Como grupo, son más seguros que los barbitúricos ya que no tienen tanta tendencia a producir depresión respiratoria y están sustituyendo a éstos últimos. Por contrapartida, la adicción a los tranquilizantes se está convirtiendo en un problema cada vez más frecuente. La adicción al fármaco Halción, del grupo de las benzodiacepinas, ha obligado a autoridades de varios países a retirarlo del mercado. Una droga de diseño, el 3,4-metilen dioxianfetamina, también conocido como 'éxtasis' produce en el consumidor una intensa sensación de bienestar, de afecto hacia las personas de su entorno, de aumento de energía, y en ocasiones, alucinaciones. Los efectos adversos que provoca su consumo incluyen sensación de malestar general, pérdida de control sobre uno mismo, deshidratación, pérdida de peso y pérdida de memoria. Se han comunicado casos de muerte relacionados con el consumo incontrolado de éxtasis y otras drogas relacionadas. Otros estimulantes cuyo abuso está muy extendido son la cocaína y la familia de las anfetaminas. La cocaína, un polvo blanco y cristalino de sabor ligeramente amargo, se extrae de las hojas del arbusto de la coca, que se encuentra en América del Sur. En medicina se emplea como anestésico en cirugía de la nariz y de la garganta, y como vasoconstrictor para disminuir el sangrado en las intervenciones quirúrgicas. El abuso de estas sustancias creció mucho en la década de 1970 y es responsable de un gran número de alteraciones fisiológicas y psicológicas. El crack es un tipo de cocaína sintética muy adictiva que surgió en la década de los años ochenta. Las anfetaminas aparecieron durante la década de 1930 como tratamiento de los catarrros y la fiebre del heno, y más tarde se conoció su acción sobre el sistema nervioso. Durante cierto tiempo se emplearon como adelgazantes. Su única aplicación médica hoy es el tratamiento de la narcolepsia, una alteración del sueño caracterizada por episodios diurnos de sueño incontrolables por el paciente y en el tratamiento de la hiperactividad infantil, situación en la que las anfetaminas tienen un efecto calmante paradójico. En los adultos, sin embargo, tienen un efecto acelerador que les ha valido la denominación anglosajona de *speed*. Las anfetaminas mantienen al consumidor despierto, mejoran su estado de ánimo y disminuyen el cansancio y la necesidad de dormir, pero a

menudo la persona se vuelve más irritable y habladora. Tanto la cocaína como las anfetaminas consumidas durante periodos prolongados, pueden producir una psicosis similar a la esquizofrenia aguda. La tolerancia a los efectos euforizantes y anorexígenos (supresores del apetito) de las anfetaminas y de la cocaína aparece al poco tiempo. La interrupción del consumo de anfetaminas, sobre todo cuando se inyectan por vía intravenosa, produce una depresión tan profunda que el consumidor se ve en la necesidad de volver a consumirlas hasta llegar a situaciones límite.

Los alucinógenos no tienen aplicación médica en la mayor parte de los países salvo quizás para el tratamiento de los pacientes agonizantes, pacientes con trastornos mentales, drogodependientes y alcohólicos. Entre los alucinógenos más utilizados en la década de 1960 destacan el ácido lisérgico de dietilamida, o LSD, y la mescalina, un derivado del cactus del peyote. La tolerancia hacia estas sustancias se desarrolla con rapidez, pero no aparece síndrome de abstinencia cuando dejan de consumirse.

La fenciclidina, o PCP, cuyo nombre vulgar es 'polvo de ángel', no tiene aplicación práctica en los seres humanos, pero los cirujanos veterinarios lo emplean en ocasiones como anestésico y sedante para los animales. A finales de la década de 1970 se extendió su consumo humano, en parte por culpa de la facilidad con la que se sintetiza en laboratorio. Sus efectos difieren de los demás alucinógenos. El LSD, por ejemplo, produce distanciamiento y euforia, intensifica la visión, y produce el fenómeno conocido como cruce de los sentidos (los colores se 'oyen' y los sonidos se 'ven'). El PCP sin embargo produce distanciamiento y disminución de la sensibilidad para el dolor; también provoca en ocasiones un 'estallido', o ataque, o una situación clínica tan semejante a un brote de esquizofrenia aguda que confundiría incluso a un psiquiatra. La combinación de este brote con la indiferencia al dolor lleva en ocasiones a alteraciones del pensamiento que pueden traducirse en violentos comportamientos destructivos.

De la planta *Cannabis sativa* derivan tanto la marihuana como el hachís. La marihuana se obtiene triturando las hojas, las ramas y las flores, y el hachís es la resina concentrada. La forma más habitual de consumo es fumarlos. Tienen efectos semejantes: producen relajación, aceleración del ritmo cardíaco, alteración de la percepción del tiempo (que transcurre más despacio) y agudización de los sentidos (oído, tacto, gusto y olfato). Los efectos varían en función de la dosis consumida y de las circunstancias que rodean a su consumo. La marihuana y el hachís no producen dependencia psicológica. No obstante, su uso puede ser peligroso, sobre todo si se conduce bajo sus efectos. Aunque se desconocen los efectos a largo plazo, es muy probable que la marihuana sea nociva para los pulmones de la misma manera que lo es el tabaco. El consumo de estas sustancias por parte de los niños y adolescentes es preocupante, ya que la intoxicación altera el pensamiento e interfiere con el aprendizaje. Sobre este punto existe unidad de criterios por parte de médicos y educadores en que el consumo es

pernicioso y puede interferir con el desarrollo psicológico e incluso físico.

La planta *Cannabis* ha sido empleada como remedio popular durante siglos, pero hoy carece de aplicación médica. Hay ciertos trabajos experimentales en los que se ha utilizado su principio activo, el delta-9-tetrahydrocannabinol (THC), para el tratamiento del alcoholismo, la epilepsia, las náuseas provocadas por los fármacos anticancerosos (quimioterapia) y el glaucoma. Su efectividad en el tratamiento de los pacientes con glaucoma parece indudable, pero sus efectos desorientadores hacen inviable su aplicación en los pacientes con cáncer.

Dentro de la categoría de los inhalantes se encuentran ciertas sustancias que no son consideradas drogas, como el pegamento, los disolventes y los aerosoles (productos de limpieza, por ejemplo). La mayoría de las sustancias inhaladas (esnifadas) con intención de conseguir un efecto psicológico tienen una acción depresora sobre el sistema nervioso central. En dosis bajas pueden tener un leve efecto euforizante, pero en dosis superiores el consumidor pierde el control o la conciencia. Los efectos aparecen en el acto y pueden permanecer hasta 45 minutos. El dolor de cabeza, náuseas y mareo vienen a continuación. La inhalación de estas sustancias es nociva para la visión, el pensamiento y el control de los músculos y de los reflejos. A veces se producen lesiones permanentes y algunos aerosoles concentrados pueden producir la muerte. Aunque no es probable que se desarrolle dependencia física, sí aparece tolerancia en ocasiones. Otros productos cuya generalización ha alarmado a las autoridades sanitarias son los denominados *poppers*, de supuesto efecto afrodisíaco, como el nitrato de isoamilo, que se emplea en medicina como dilatador de los vasos sanguíneos. La inhalación prolongada de estas sustancias puede lesionar el sistema circulatorio y tener efectos nocivos relacionados con ese sistema.

Excepto en el caso de la dependencia a opiáceos, las prestaciones médicas (tratamientos) más habituales en el contexto de las toxicomanías se limitan casi siempre al manejo de los problemas de sobredosificación, reacciones adversas a la ingesta de tóxicos o las eventuales complicaciones derivadas del consumo de drogas, como la malnutrición o las enfermedades provocadas por el uso de jeringuillas sin esterilizar. Los consumidores de barbitúricos o anfetaminas pueden precisar ingreso en un centro de desintoxicación como en el caso de los alcohólicos. Cualquiera que sea el tóxico responsable de la dependencia, el objetivo de la mayor parte de los programas de tratamiento es la abstinencia. Los programas de deshabitación a opiáceos son sobre todo de dos tipos. La filosofía de las comunidades terapéuticas es implicar al toxicómano en la resolución de su problema. Se le considera una persona inmadura emocionalmente a la que debe ofrecerse una segunda oportunidad para desarrollarse. Las situaciones conflictivas con otros miembros de la comunidad son muy frecuentes. El apoyo mutuo, el mejorar de categoría dentro de la comunidad y ciertas recompensas son los estímulos al buen comportamiento. La otra forma de deshabitación a opiáceos consiste en la administración de sustitutos de la heroína. Uno de ellos es la metadona, que tiene un efecto más

retardado que ésta, pero también crea adicción. Se trata de ir abandonando el consumo de heroína mientras se elimina la necesidad de tener que conseguir la droga 'en la calle'. Otra sustancia más reciente es la naltrexona, que no es adictiva y que bloquea el estado de embriaguez que se percibe con el uso de la heroína. Como contrapartida, no puede emplearse en pacientes con problemas de hígado, frecuentes entre los toxicómanos.

***VESTA.** En la mitología romana, diosa del hogar, venerada en un ámbito doméstico como una divinidad casera. El santuario público más importante dedicado a Vesta era su templo redondo en el Foro romano, cuyo fuego, según se decía, lo había llevado desde Troya Eneas, el legendario fundador de Roma. El santuario era símbolo de la seguridad de la ciudad y lo custodiaban permanentemente seis vírgenes vestales, sacerdotisas que conservaban encendido el fuego y que servían durante periodos de treinta años sometidas a severas reglas. A principios de junio de cada año se celebraban fiestas en honor de Vesta, llamadas Vestalia. En cuanto a su imagen, la diosa era asociada con las llamas de su fuego. Su equivalente griega era Hestia.

***ZIGURAT.** Construcción caldea o babilónica, en forma de torre escalonada con terraza, que se hallaba en los templos.

BIBLIOGRAFÍA

- *Adams, Steve. The Barrizon school & the origins of impressionism. Editorial Phaidon. Londres. 1997. 367 pp.
- *Antonio, Trinidad de. Historia del arte moderno. Editorial Altea. España. 1993. 210 pp.
- *Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica. México. 2001. 279 pp.
- *Barthes, Roland. Cámara lucida. Notas sobre la fotografía. Editorial Paidós. Barcelona. 1990. 207 pp.
- *Barthes, Roland. El placer del texto. Editorial Siglo XXI. México. 1984. 151 pp.
- *Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca. México. 2003. 127 pp.
- *Bernardo, Jordi. Roing, Joan. Fontcuberta, Joan. Good news. Editorial Actar. Barcelona. 1998. 85 pp.
- *Clark, Marga. Impresiones fotográficas. Instituto de estética y teoría de las arte. Madrid. 1991. 155 pp.
- *Cortázar, Julio. Los relatos, 2. Juegos. Edit. Alianza. España, 2000. 374 pp.
- *De Cervantes Saavedra, Miguel. Don Quijote de la Mancha. Editores Mexicanos Unidos. México. 1991. 600 pp.
- *Díaz, Rafael. González, José Luis. Malos sueños. Editorial Valdemar. España. 2004. 964 pp.
- *Dubois, Philippe. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Editorial Paidós. España. 1986, 187 pp.
- *Debord, Guy. Sociedad del espectáculo. Editorial Pre-textos. España. 1999. 176 pp.
- *Diccionario Océano Uno. Grupo editorial Océano. Barcelona. 1990. 395 pp.
- *Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1997. 192 pp.
- *Fuentes, Víctor. La mirada de Buñuel. Editorial Tabla Rasa libros y ediciones. Madrid. 2005. 383 pp.
- *Fulchignoni, Enrico. La imagen en la era cósmica. Editorial Trillas. México, 1991. 349 pp.
- *Gautier, Théophile. La pipa de opio y otros cuentos. Editorial Siruela. España. 1990. 398 pp.
- *Gombrich, Ernest Hans Josef. Historia del arte. Editorial Debate. México. 1997. 688 pp.
- *Keene, Martín. Práctica de la fotografía de prensa. Editorial Paidós. Barcelona. 1995. 250 pp.
- *Lovecraft, Howard Phillip. Cthulhu. Una celebración de los mitos. Editorial Valdemar. España. 2001. 566 pp.
- *Ovidio. Las Metamorfosis. Editorial Porrúa. México, 1999. 233 pp.
- *Paz, Octavio. Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. Editorial Era. México. 187 pp
- *Proust, Marcel. En busca del tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra. Alianza Editorial, España, 2002, 642 pp.

- *Quiroga, Horacio. El sincope blanco y otros cuentos de locura y terror. Editorial Valdemar. España. 1999. 194 pp
- *Ramos, César. Obligado, Jorge. Nueva Enciclopedia Temática. Tomo 10. Editorial Cumbre. México. 1980. 567 pp.
- *Reyes, Alfonso. Los Clásicos, Antología de escritores castellanos. Editorial Cumbre. México, 1979, 601 pp.
- *Reyes, Alfonso. Los Clásicos. Grandes cuentistas. Editorial Cumbre. México, 1979, 551 pp.
- *Scharf, Aaron. Arte y fotografía. Editorial Alianza. España. 1994. 419 pp.
- *Slessor, Catherine. Contemporary doorways. Architect. Editorial Mitchell Beazly. Inglaterra. 2002.
- *Stelzer, Otto. Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos. Editorial Gustavo Gili. México. 1981. 264 pp
- *Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Editorial Sudamericana. Argentina. 1980. 217 pp.
- *Torrente Ballester, Gonzalo. El Quijote como juego. Editorial Guadarrama. España. 1975. 215 pp.
- *Vignon, Claude. El convidado de los muertos y otros relatos de ultratumba. Editorial Valdemar. España. 1996. 268 pp.
- *Vallarino, Roberto. Los grandes poemas del siglo XX. Editorial Promexa, México, 1979, 494 pp.

HEMEROGRAFÍA

- *La mosca en la pared. The Doors. Año 1, No. 3, Septiembre del 2003, Editorial Toukan, 32 pp

BIBLIOGRAFÍA

- *Adams, Steve. The Barrizon school & the origins of impressionism. Editorial Phaidon. Londres. 1997. 367 pp.
- *Antonio, Trinidad de. Historia del arte moderno. Editorial Altea. España. 1993. 210 pp.
- *Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica. México. 2001. 279 pp.
- *Barthes, Roland. Cámara lucida. Notas sobre la fotografía. Editorial Paidós. Barcelona. 1990. 207 pp.
- *Barthes, Roland. El placer del texto. Editorial Siglo XXI. México. 1984. 151 pp.
- *Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca. México. 2003. 127 pp.
- *Bernardo, Jordi. Roing, Joan. Fontcuberta, Joan. Good news. Editorial Actar. Barcelona. 1998. 85 pp.
- *Clark, Marga. Impresiones fotográficas. Instituto de estética y teoría de las arte. Madrid. 1991. 155 pp.
- *Cortázar, Julio. Los relatos, 2. Juegos. Edit. Alianza. España, 2000. 374 pp.
- *De Cervantes Saavedra, Miguel. Don Quijote de la Mancha. Editores Mexicanos Unidos. México. 1991. 600 pp.
- *Díaz, Rafael. González, José Luis. Malos sueños. Editorial Valdemar. España. 2004. 964 pp.
- *Dubois, Philippe. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Editorial Paidós. España. 1986, 187 pp.
- *Debord, Guy. Sociedad del espectáculo. Editorial Pre-textos. España. 1999. 176 pp.
- *Diccionario Océano Uno. Grupo editorial Océano. Barcelona. 1990. 395 pp.
- *Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1997. 192 pp.
- *Fuentes, Víctor. La mirada de Buñuel. Editorial Tabla Rasa libros y ediciones. Madrid. 2005. 383 pp.
- *Fulchignoni, Enrico. La imagen en la era cósmica. Editorial Trillas. México, 1991. 349 pp.
- *Gautier, Théophile. La pipa de opio y otros cuentos. Editorial Siruela. España. 1990. 398 pp.
- *Gombrich, Ernest Hans Josef. Historia del arte. Editorial Debate. México. 1997. 688 pp.
- *Keene, Martín. Práctica de la fotografía de prensa. Editorial Paidós. Barcelona. 1995. 250 pp.
- *Lovecraft, Howard Phillip. Cthulhu. Una celebración de los mitos. Editorial Valdemar. España. 2001. 566 pp.
- *Ovidio. Las Metamorfosis. Editorial Porrúa. México, 1999. 233 pp.
- *Paz, Octavio. Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. Editorial Era. México. 187 pp
- *Proust, Marcel. En busca del tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra. Alianza Editorial, España, 2002, 642 pp.

- *Quiroga, Horacio. El síncope blanco y otros cuentos de locura y terror. Editorial Valdemar. España. 1999. 194 pp
- *Ramos, César. Obligado, Jorge. Nueva Enciclopedia Temática. Tomo 10. Editorial Cumbre. México. 1980. 567 pp.
- *Reyes, Alfonso. Los Clásicos. Antología de escritores castellanos. Editorial Cumbre. México, 1979, 601 pp.
- *Reyes, Alfonso. Los Clásicos. Grandes cuentistas. Editorial Cumbre. México, 1979, 551 pp.
- *Scharf, Aaron. Arte y fotografía. Editorial Alianza. España. 1994. 419 pp.
- *Slessor, Catherine. Contemporary doorways. Architect. Editorial Mitchell Beazly. Inglaterra. 2002.
- *Stelzer, Otto. Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos. Editorial Gustavo Gili. México. 1981. 264 pp
- *Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Editorial Sudamericana. Argentina. 1980. 217 pp.
- *Torrente Ballester, Gonzalo. El Quijote como juego. Editorial Guadarrama. España. 1975. 215 pp.
- *Vignon, Claude. El convidado de los muertos y otros relatos de ultratumba. Editorial Valdemar. España. 1996. 268 pp.
- *Vallarino, Roberto. Los grandes poemas del siglo XX. Editorial Promexa, México, 1979, 494 pp.

HEMEROGRAFÍA

- *La mosca en la pared. The Doors. Año 1, No. 3, Septiembre del 2003, Editorial Toukan, 32 pp