



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES  
PLANTEL ACADEMIA DE SAN CARLOS



**E N A P**

**ESCUELA  
NACIONAL  
DE ARTES  
PLÁSTICAS**

**LOS SIMBOLOS DEL AGUA.  
DOS ESTUDIOS DE CASO EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA

PRESENTA  
ROQUE AGUILAR MACÍAS

DIRECTOR DE TESIS :  
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO



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.

LOS SÍMBOLOS DEL AGUA.

DOS ESTUDIOS DE CASO

EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

A Beatriz, entrañable y amorosa

A Bernardo, anhelo de conjunción con el universo

A Saúl, buceador del alma

	pág		pág
PREFACIO	1		
INTRODUCCIÓN	5		
<b>Capítulo 1. Naturaleza del símbolo</b>	<b>9</b>	<b>Capítulo 4. Estudios de casos. Dos artistas plásticos del siglo veinte, sus representaciones del agua y los símbolos utilizados</b>	<b>67</b>
1.1 El símbolo, sus semejantes y concomitantes	10	4.1 Diego Rivera: “El agua, origen de la vida en la tierra” en el Cárcamo del Lerma.	67
1.2 El símbolo iconográfico	14	4.1.1. Datos biográficos	67
1.3 Los símbolos culturales colectivos, los arquetipos	16	4.1.2 Entorno sociocultural y mercado del arte	72
1.4 La concepción de los símbolos en Antoni Tapies	18	4.1.3 Interpretación de la obra: “El agua, origen de la vida en la tierra”	74
1.5 La analogía y sus clases	20	4.1.3.1 Descripción pre - iconográfica	75
1.6 La naturaleza analógica de la hermenéutica	21	4.1.3.2 Análisis iconográfico	95
1.7 Enfoques de pensadores relevantes sobre hermenéutica	23	4.1.3.3 Interpretación iconológica	103
1.8 Interpretación, analogía e iconicidad	23	4.2 Julio Castellanos: “Día de San Juan”	106
1.9 La vida imbuida por el símbolo	24	4.2.1 Datos biográficos	106
1.10 La interpretación iconográfica de Panofsky	25	4.2.2 Entorno sociocultural y mercado del arte	107
1.10.1 Contenido temático, natural o primario	27	4.2.3 Interpretación de la obra “Día de San Juan”	110
1.10.2 Contenido secundario o convencional	27	4.2.3.1 Descripción pre - iconográfica	111
1.10.3 Significado intrínseco o contenido	28	4.2.3.2 Análisis iconográfico	115
		4.2.3.3 Interpretación iconológica	116
<b>Capítulo 2. Tipología de iconos, índices y símbolos del agua</b>	<b>33</b>		
2.1 Claridad y frescura del agua	33	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>123</b>
2.2 La afinidad de las aguas con la muerte	36		
2.3 Feminidad y maternidad del agua	40	<b>APÉNDICE</b>	<b>127</b>
2.4 Cualidad de purificación	43		
2.5 Violencia del agua	44	<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	<b>151</b>
<b>Capítulo 3. Manifestaciones recientes en México relativas al agua</b>	<b>49</b>		
3.1 Manifestaciones artísticas	50		
3.1.1 El proyecto agua-wasser	50		
3.1.2 Otras manifestaciones artísticas con ocasión del Foro Mundial del Agua.	57		
3.2 Manifestaciones sociales	58		
3.2.1 Voces populares	58		
3.2.2 Voces oficialistas	60		
3.3 Manifestaciones alternativas	61		

## PREFACIO

Múltiples y diversos pueden ser los motivos que inducen a una persona a emprender una tarea. Conforme la naturaleza de ésta, sea sustancial o transitoria, audaz o recatada, revolucionaria u ordinaria, involucra mayor o menor intensidad vital de la persona para entregarse a ella. Comúnmente las grandes tareas, las que involucran el completo aliento vital surgen desde la primera edad, apasionan y ocupan las mejores cualidades de la persona para realizarse.

No obstante, la dedicación a la actividad que atrae no siempre se le puede otorgar desde el arranque de la vida o porque no se tiene claridad o porque no se tienen los medios o porque se ha de conseguir primero lo indispensable para luego adquirir lo satisfactorio. En ocasiones se toman sólo degustaciones de lo que atrae para luego dedicarse a lo que resulta redituable o necesario para cumplir con la vida.

Este es el caso de algunos que estiman los bienes de la cultura y que la van disfrutando en el transcurso de la vida, casi siempre al acecho de sus manifestaciones, pero casi siempre del lado del espectador, que no del productor. Por eso resulta que en las edades de la media tarde algunos con aspiraciones de artistas se atreven a probar las muestras de arte que están a su alcance, muchos como aficionados, pocos como dedicados, la mayoría con anhelos de expresar el contenido de su espíritu.

Quienes han recibido un llamado tardío a la producción de bienes culturales se han involucrado en muy diversas actividades en su vida y portan un bagaje humano que puede proveer de contenidos las manifestaciones de su espíritu. En esta tesitura, las artes visuales son un medio muy atractivo y útil para manifestar las expresiones del espíritu; son actividades que desarrollan la capacidad de expresión.

Considero que quien pretenda apreciar, disfrutar y producir bienes culturales en las artes visuales no debe ser una persona aislada de su circunstancia en la sociedad; por el contrario, ha de estar inserto en las preocupaciones de la vida de su comunidad y de su entorno para que pueda aportar su visión y su perspectiva de manera que provoque la lectura y la interpretación del observador con la pretensión de que le produzca una reacción o al menos una contemplación detallada.

En mi circunstancia se presenta la oportunidad de reflexionar sobre aspectos que relacionan el arte y la vida, a saber, el símbolo y el agua, ambos, motivos que han tocado mi interés en el pasado remoto y reciente. En esta reflexión me he hecho acompañar de buenos y sistemáticos pensadores, así como de personas de la comunidad que aprecian a profundidad los bienes de la naturaleza. En este trabajo invito a hablar a los que tienen algo que decir respecto del símbolo y el agua, todos bajo el encuadre del arte y, en particular, de la pintura. Como dice Erwin Panofsky: “el historiador del arte está obligado a indagar y a descubrir las analogías intrínsecas existentes entre fenómenos tan heterogéneos en apariencia como las artes, la literatura, la filosofía, los acontecimientos sociales o políticos, los movimientos religiosos, etc”.<sup>1</sup>

Esta época en la que vivimos sirve como escenario de las luchas sociales, económicas y políticas que se tienen que dar por el agua. Atrás quedó la visión bucólica del agua en abundancia, cristalina y al alcance de la mano. Se avizoran conflictos bélicos entre países por la posesión del agua dulce, pero los avasallamientos económicos ya comenzaron y se discuten con arrebatos las políticas de apropiación y administración del recurso natural, no tan renovable y fácilmente contaminable por las industrias del “progreso”. El artista plástico no debe ausentarse de esta contienda.

<sup>1</sup> Panofsky, Erwin, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1986, p 19. (Citado en Ocampo Estela, *Teorías del Arte*, 2002, p. 142).

LOS SÍMBOLOS DEL AGUA.

DOS ESTUDIOS DE CASO

EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

# INTRODUCCIÓN



Este trabajo pretende acometer el estudio de conceptos que se utilizan en las artes, incluidas las artes visuales. El símbolo es un término que interesa a toda persona que pretende significar un pensamiento a través de una expresión. En algunas épocas, como en la medieval, ha habido proliferación de signos y símbolos de manera que se construían códigos de significación que podían llegar a constituir un esquema convencional. Durante toda la vida de la humanidad, sin embargo, los signos han estado presentes para denotar las acciones del hombre y sus aspiraciones, así como sus formas de expresión.

Ha sido variable el carácter de conocimiento o de ocultamiento de los símbolos. En algunas épocas su revelación ha sido sólo para los integrantes de organizaciones secretas, mientras que en otras más recientes, sobre todo, se ha abierto su difusión para conformar frecuentemente códigos convencionales.

Al través de este estudio se revisará la conceptualización del símbolo y sus afines, los autores y sus doctrinas al respecto, las teorías de análisis de los signos y la aplicación concreta en dos ejemplos de la pintura.

En el primer capítulo se estudia la naturaleza del símbolo y cómo lo enfocan pensadores especializados, generadores de doctrina, para luego pasar a concretar el símbolo iconográfico. Se revisa someramente el enfoque psicológico de Jung sobre los arquetipos y también la aplicación que hace Tapiés en su expresión artística. Con el propósito de redondear el tema, se hace alusión a la naturaleza analógica de la hermenéutica como ciencia de la interpretación, a fin de dar campo posteriormente a los estudios de Panofsky. En el trayecto, se revisan las opiniones de pensadores relevantes, se ligan los procedimientos de interpretación, analogía e iconicidad y se reflexiona sobre la presencia de los símbolos en la vida común. La última parte del primer capítulo expone el procedimiento de Erwin Panofsky para la interpretación iconográfica buscando plantear

el método de análisis iconográfico que se utilizará, apoyado en las reflexiones sobre símbolo y hermenéutica, para la interpretación de las pinturas de autores mexicanos del siglo XX.

El segundo capítulo se dedica a conformar una clasificación de los símbolos del agua en razón de sus cualidades. Se advierte que, aunque los del agua no son símbolos tan contundentes como los del fuego o de la tierra, también poseen connotaciones específicas. Así, se habla de los símbolos que reflejan la claridad y frescura del agua y se alude a símbolos como los de Narciso, el cisne, el río. En la afinidad del agua con la muerte, se hace referencia a las lágrimas y a la sangre y se mencionan los mitos de Caronte y de Ofelia, así como el bautismo, la sed del muerto y las lluvias que sacian a la tierra. Al hablar de la feminidad y maternidad de las aguas se toca el origen de la vida y la sensualidad y la fecundidad, las aguas superiores e inferiores y su carácter de género; se nombran las diosas de varias culturas como engendradoras de vida, así como de la consagración de los recién nacidos. Por ser considerada pura, el agua purifica y cura, además de calmar sufrimientos y despertar energía. Se cierra el capítulo considerando la violencia del agua para probar la fortaleza del hombre y se hace un recuento de símbolos como Poseidón, los monstruos acuáticos, las leyendas de la relación del poderoso con el agua, así como del diluvio que disuelve formas para reaparecerlas.

Las recientes manifestaciones artísticas tanto de artes visuales como de otro tipo, las manifestaciones sociales y las alternativas se exponen en el tercer capítulo. Dentro de las manifestaciones artísticas reseñadas se revisa el proyecto Agua-Wasser que patrocinaron el Instituto Goethe y la UNAM, el cual, realmente comprendió la ejecución de 14 proyectos en la Ciudad de México. Se refieren algunas otras manifestaciones artísticas tanto musicales como de instalación que se desarrollaron en el

contexto del Congreso Mundial del Agua. En cuanto a las manifestaciones sociales se da un campo para recabar algunas voces de las comunidades de pueblos tanto nacionales como extranjeros que defienden el agua como un bien natural con lazos espirituales y cosmogónicos, así como a las voces oficialistas que la consideran un bien económico sujeto a la administración para la conservación. Al término del capítulo se refiere la voz de Masaru Emoto quien sostiene que el agua tiene diferentes manifestaciones conforme al estímulo que se le pone en contacto. A su vez, se considera que lo rescatable de esta propuesta es la valoración de la cultura de respeto y de gratitud al agua como espejo del alma, creadora de vida y ruta de energía.

La concreción y aplicación de los conceptos y pensamientos de autores relevantes, así como los propios, se hace en el capítulo cuarto. En él se analizan dos pinturas; una, de Diego Rivera, “El origen de la vida en la tierra”; otra, de Julio Castellanos, “Día de San Juan”. Para cercar el análisis primero se hace una síntesis biográfica y luego se revisa el entorno sociocultural y el mercado del arte, para luego proceder a la interpretación de la obra siguiendo con diligencia el método que propone Panofsky: descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconográfica (es decir, la iconología). En la segunda y tercera partes se recurre al auxilio que proporcionan los pensadores relevantes (tanto mexicanos como extranjeros) en la literatura de la época en que fue realizada la obra. Es propiamente en la interpretación iconológica donde se aporta la detección de los valores simbólicos en que radica el significado intrínseco de la obra, para lo cual se aportan con intuición sintética, las tendencias esenciales de la mente humana utilizando, como lo dice Panofsky, la historia de los síntomas culturales o símbolos. Esto, en el caso de las pinturas analizadas, produce una nueva valoración de la concepción ideológica y de la visión del mundo de sus autores, asociando a ellas la percepción del observador.

# CAPÍTULO 1

## Naturaleza del Símbolo



En el transcurso del estudio del concepto de símbolo, se encuentran varios conceptos igualmente atractivos que van conduciendo por una especie de escala de atracción. Se tiene la tentación de recurrir a otros conceptos para significar lo que se pretende expresar, porque hacen referencia a soportes del conocimiento. Así se encuentran los conceptos de signo, ícono, índice, sinécdoque, metonimia, metáfora, los cuales tienen la cualidad de significar. Una vez que se ha transcurrido por toda esa conceptualización, se percata que la palabra *símbolo* contiene su propia riqueza significativa y que es eficaz para representar lo que se pretende.

Gilbert Durand sostiene que la confusión de términos en cuanto a lo imaginario proviene de “la devaluación extrema que ha sufrido la imaginación, ‘la fantasía’ en el pensamiento de Occidente y de la Antigüedad Clásica” (Durand, 1968: 3).<sup>1</sup> El autor menciona algunos otros términos: *imagen, signo, alegoría, símbolo, emblema, parábola, mito, figura, ícono, ídolo*, etc. Conviene extender el mapa de los diferentes términos para arribar con precisión a utilizar el concepto de símbolo y discriminar con qué propiedad se puede aplicar en las diversas manifestaciones artísticas.

Los autores que mejor han sustentado la conceptualización de signo y símbolo son Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Peirce<sup>2</sup> (1839-1914) quienes enfocan desde diferente punto de vista los conceptos. A mi modo de ver es éste último quien mejor los sistematiza. Autores como Barthes, Metz, Lotman, Eco y Flo realizan apreciaciones menos sistematizadas o las dirigen a aspectos específicos.<sup>3</sup>

Al símbolo se le debe conceptualizar relacionado, pero diferenciándolo del signo, ya que “la mayoría de los signos son subterfugios de economía que remiten a un significado que podría estar presente o ser verificado” (Durand, 1968: 4).<sup>4</sup> Sirven, pues, para economizar operaciones mentales y nada impide que puedan ser arbitrarios. Sin embargo en ocasiones están obligados a dejar de lado su arbitrariedad, cuando se hace referencia a términos abstractos, en especial, a las cualidades espirituales o morales que no se pueden presentar de carne y hueso. De esta manera se van generando algunos de los términos que mencionamos antes. Si se quiere representar la justicia mediante una persona que premia y castiga, se tiene una alegoría; si a esa representación se le dota de instrumentos como un libro de la ley o una balanza, se acude a los emblemas; si se hace referencia a la representación de un juicio, se tiene una apología. Debido a que la alegoría es la traducción<sup>5</sup> de una idea difícil de expresar, los signos alegóricos han de contener siempre un elemento concreto o ejemplar de significado.

“Al menos en teoría, se pueden distinguir dos tipos de signos: los *arbitrarios*<sup>6</sup> puramente indicativos que remiten a una realidad significada, si no presente, al menos presentable; y los *alegóricos* que remiten a una realidad significada difícilmente presentable. Estos últimos están obligados a figurar concretamente una parte de la realidad que significan” (Durand, 1968: 6). Como se verá más adelante, cuando se hable de signifiante, se completará lo relativo a la parte fenoménica del signo, es decir, a aquello que se puede percibir de manera directa.

<sup>1</sup> Texto original en francés. Traducción libre del autor.

<sup>2</sup> Peirce, Charles Sanders, (1839-1914) filósofo, físico y matemático estadounidense, nacido en Cambridge, Massachussets y muerto en Milford. Fue el iniciador del pragmatismo y el primero en utilizar esta palabra, redactando el artículo acerca de dicho término en el Diccionario de Filosofía y Psicología de Baldwin... En el campo filosófico, echó las bases de la lógica de relaciones y contribuyó a fundamentar la teoría de la probabilidad. (Espasa, 1979: 839)

<sup>3</sup> Un buen recuento de sus apreciaciones se encuentra en *La fruición fílmica* de Diego Lizarazo (Lizarazo, 2004: 26-58)

<sup>4</sup> Cuando Durand califica de “subterfugios de economía” se refiere a la calidad de abreviatura o brevedad que el autor se propone significar; esto conduce a privilegiar la brevedad sin demérito de la claridad.

<sup>5</sup> Así lo considera Paul Ricoeur en *Finitude e Culpabilité*: “una vez hecha la traducción, se puede dejar caer la alegoría de allí en adelante inútil”.

<sup>6</sup> Durand cita en este punto a Ernst Cassirer, *Philosophie des Symbolischen Formen*

“El *símbolo*... es el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones” (Beuchot, 2004: 144). Proviene de los términos griegos *syn* -con, conjuntamente— y *ballo* -lanzar, arrojar, yacer—, por lo que se puede decir que es la acción de lanzar una parte que toma significado cuando se junta o se embona con la otra. En esta medida, ya se proporciona una significación elemental pero útil para el discernimiento de lo que significa el concepto de símbolo. “El término que significa símbolo implica siempre la reunión de dos mitades: signo y significado” (Durand, 1994: 9 pie).

Gilbert Durand acude a A. Lalande<sup>1</sup> para definir el término símbolo como “todo signo concreto que evoca, por una relación natural, alguna cosa ausente o imposible de percibir” (Durand, 1968: 7). Carl Gustav Jung lo define así: “el símbolo, en cambio, presupone siempre que la expresión elegida es la mejor designación o fórmula posible de una situación factual relativamente desconocida, pero cuya presencia se conoce o se exige” (Jung, 1994: 554). Esta definición se complementa en la cita que hace Durand del mismo Jung: “La diferencia entre una representación simbólica y una representación alegórica reside en el hecho que la última rinde únicamente una noción general o una idea que es diferente de ella misma, mientras que la primera es la idea misma vuelta sensible, encarnada” (Durand, 1968: 7 pie). A fin de precisar aún más la relación entre símbolo y alegoría, P. Godet menciona: “la alegoría parte de una idea (abstracta) para desembocar en una figura, mientras que el símbolo es primero figura y, como tal, origen, entre otras cosas, de ideas... El símbolo es, como la alegoría, reconducción de lo sensible, de lo figurado a lo significado, pero más que nada es por la naturaleza del significado inaccesible, *epifanía*, es decir, aparición, por y en el

significante, de lo indecible” (Durand, 1968: 7-8). Igualmente, continúa Durand: “El símbolo es entonces una representación que hace *aparecer* un sentido secreto, es la epifanía de un misterio”.<sup>2</sup>

### 1.1.El símbolo, sus semejantes y concomitantes.

A fin de fundamentar mejor la conceptualización del símbolo, acudamos al origen de este grupo de términos; para tal efecto, partamos de la concepción misma del signo.

En el ámbito de las teorías sobre la significación, resaltan F. de Saussure y Peirce. El primero le da a su teoría un enfoque socio-cultural que llama *Semiología*. El segundo se dirige a la lógica del signo y lo llama *Semiótica*. Ambos términos se han usado indistintamente; sin embargo la semiología de De Saussure establece un modelo diádico de significado y significante, que aborda las relaciones internas del signo. La semiótica de Peirce, en cambio, usa un enfoque triádico (representamen, objeto e interpretante) que considera la relación entre el referente y el signo.

Las teorías de estos pensadores no se combaten entre sí, sino que enfatizan diversos enfoques. A fin de aportar claridad en la delimitación de *signo* y *símbolo*, se hace referencia a la exposición de Peirce, quien distingue los conceptos.

En su teoría del signo, Peirce relaciona “a) el *Representamen*, o la entidad que sustituye a otra, representándola; b) el *Objeto*, o la entidad sustituida; y c) el *Interpretante*, o el signo por el cual puede sustituirse el representamen y que constituye su sentido. Un signo es entonces algo (representamen) que responde o representa otra cosa (objeto), y que le es comprendido, en tanto tiene una interpretación, o un sentido

<sup>1</sup> Lalande, Vocabulaire critique et technique de la philosophie, article “symbole sens”.

<sup>2</sup> Acude el autor a otras expresiones igualmente ricas, como la de Corbin: “el símbolo es la clave de un misterio”; o de Godet: “un infinito en lo finito: es sin duda la mejor manera de caracterizar esta esencia singular que es en el arte el símbolo” (Durand, 1968: 9 pie nota 1).

(interpretante)” (Lizarazo, 2004: 21). Dicho de otra forma: se define *signo* “como un representante o representamen que designa un objeto para un intérprete, en el que suscita un interpretante, esto es, suscita un nuevo signo en la mente del intérprete. En efecto, este interpretante (sea concepto, acción o hábito) es otro signo en el que se recibe a ese signo primero”. (Beuchot, 2004: 78). En esta misma tesitura se puede alegar que los signos van generando otras imágenes a diferentes lectores, lo cual conduce a conceptos como la equívocidad.

Lo anterior se puede ejemplificar con el proyecto que se refiere en el inciso 3.1.1.2 titulado *El Auténtico Chilango* que se conformó dentro del proyecto más amplio *Agua-Wasser* en el año 2002 en la Ciudad de México. Como se verá en el inciso mencionado, se pretendía con el proyecto completo y, en particular con éste, propiciar la apreciación por el agua. *El Auténtico Chilango* era una instalación dentro de la estación Insurgentes de la línea dos del Metro que dirigía la atención hacia el agua de la cuenca del Valle de México, hacia su evolución, su sobreexplotación y la reducción de su calidad, lo que, en consecuencia, ha provocado una necesidad ineludible de adaptación, como lo hizo también en la misma cuenca, este ajolote endémico que habita desde tiempos inmemoriales en los canales del valle. Trato de explicar la analogía. El representamen es un ajolote dentro de un acuario transparente detrás del cual había una cámara conectada a una computadora y ésta a internet, la cual devolvía las imágenes de los observadores; esto es, el ajolote viene a ser la entidad que sustituye a otra. El objeto a representar es el *Chilango* como se ha dado en llamar al habitante de la Ciudad de México (algunos dicen que en realidad son los fuereños que han venido a habitar a la ciudad). El

interpretante o signo que da sentido es la capacidad regenerativa y de adaptación a las condiciones no sólo del consumo del agua, sino del entorno. Puede, incluso, generar otros interpretantes (lo cual avala la diversidad de interpretaciones) como podría ser la asimilación de la red fluvial antigua a la del Metro actual y a la de internet.

Con esta ejemplificación de la teoría del signo de Peirce se advierte la relación entre sus componentes. “Un signo, o representamen, es algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto” (Peirce, 1986: 22).

El concepto de *signo* es más amplio que el de *símbolo*, pues el primero contiene al segundo junto con otros que tienen una connotación diferenciada. “Peirce clasifica los signos en tres tipos según la relación que establece el representamen con el objeto: ícono, índice y símbolo” (Lizarazo, 2004: 21):

- a) *Ícono* “es un signo que se refiere al objeto que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios...” (Peirce, 1986: 30). Es como la cosa que representa, hay semejanza entre el signo y su referente.

Esta semejanza, no obstante, se limita al parecido. Así, Peirce distingue tres tipos de íconos: las *imágenes* (se parecen al objeto por alguno de sus caracteres), las *metáforas* (en las que se realiza un paralelismo genérico) y los *diagramas* que reproducen las relaciones de sus partes entre sí. Aquí

se infiere que las metáforas y los diagramas admiten el carácter no-natural del ícono, pues la imagen tiene una semejanza basada en la naturaleza del objeto, mientras que la segunda y tercera se afianzan en un paralelismo más 'distante' de la apariencia del objeto. Una imagen es la pintura de una manzana; una metáfora es el ajolote que tiene la capacidad de adaptarse a su medio; y un diagrama es como la fórmula algebraica  $(a + b) c = ac + bc$  que alude a la propiedad distributiva de la multiplicación.

- b) *Índice* “es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente *afectado* por ese objeto” (Peirce, 1986: 30); es un signo producido por cierta afección del objeto, está en conexión dinámica, guarda cierta conexión física con el objeto que indica. Así, la espada flamígera del Arcángel Gabriel que expulsa a Adán y Eva, el rastro de sangre sobre la nieve que indica que hay un herido, o el dedo o la flecha que señalan. Eco denomina vector a este último tipo de signos porque no hay una relación de causalidad (como en la sangre y el herido) ni de contigüidad (humo-fuego).
- c) *Símbolo* es “un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley” (Peirce, 1986: 30); es un signo por convención, producto de un acuerdo colectivo o de una ley que lo instituye (Lizarazo, 2004: 22). Aunque pueda parecer contradictoria la mención de la arbitrariedad y la ley, no lo es, pues el concepto lo es en diferente tiempo y circunstancia: al ser arbitrario,

requiere de un acuerdo que bien puede ser originado por una tradición, hecho o costumbre para llegar a ser comúnmente aceptado.

Peirce abunda: un símbolo es un “representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante” (Peirce, 1986: 55). La relación arbitraria entre el signo y el objeto se definen por una ley. No es menester que esa ley sea solemnemente promulgada para que exista el símbolo; su vigencia puede estar avalada por mecanismos más sencillos como la tradición, leyenda o relato mítico o histórico.

Ejemplos de símbolos son: la paloma de la paz que se deriva del relato de aquella que salió del Arca de Noé en el diluvio después que Dios destruyó los pueblos para formar un mundo nuevo y que regresó trayendo una rama de olivo; asimismo, la bandera patria que simboliza la conformación de una nación. Otro ejemplo es la carroza fúnebre que transporta el agua que ya ha agotado su efecto purificador y se transporta como muerta en el proyecto de Frank Thiel dentro del conjunto de *Agua-Wasser*. Ver inciso 3.1.1.13.

Atendamos ahora a la conceptualización de Ferdinand de Saussure, quien elabora su teoría de la semiología para precisar el término *signo* y su contenido. Al efecto menciona: “puede por tanto concebirse *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*; formaría parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos *semiología* (del griego *semeion*, “signo”). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Puesto que todavía no existe, no puede decirse lo que será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano (Saussure, 1994: 42).

Para fundamentar esta existencia, establece: “llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica:<sup>9</sup> pero en el uso corriente este término designa, generalmente, a la imagen acústica sola, por ejemplo, una palabra... La ambigüedad desaparecería si se designara a las tres nociones aquí presentes mediante nombres que se impliquen recíprocamente al tiempo que se oponen. Nosotros proponemos conservar la palabra *signo* para designar la totalidad, y reemplazar *concepto e imagen acústica* respectivamente por *significado y significante*; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte” (Saussure, 1994: 103-104).

No se encuentra ninguna acción violenta para pasar del concepto de imagen acústica -en el caso de la lengua- al de imagen visual, o en particular a una imagen eidética (en el sentido de forma), por lo cual con naturalidad se puede hablar de la semiología, y en particular de signo, en la expresión visual, tanto en el aspecto general como en la aplicación directa a las artes visuales y, más en concreto, a la pintura. En el arte visual encuentra, a mi parecer, mejor campo de desarrollo la imagen como significante y el concepto que se pretende expresar, como el significado.

Se puede de esta forma caracterizar, a la vez que detectar los orígenes, del significante y del significado como las partes constitutivas del símbolo. “La mitad visible del símbolo, el “*significante*”, estará siempre cargado de la máxima concreción, y, como lo dice Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es a la vez “*cósmico*” (es decir saca a manos llenas su figuración en el mundo bien visible que nos rodea), “*onírico*” (es decir, se enraiza en los recuerdos, los gestos que emergen de

nuestros sueños y constituyen, como Freud lo ha mostrado, la parte más concreta de nuestra biografía más íntima); en fin, “*poético*”, es decir, que el símbolo hace también relación al lenguaje, y al lenguaje más espontáneo, por lo tanto al más concreto. “Pero igualmente, la otra mitad del símbolo, esa parte invisible e indecible que hace un mundo de representaciones indirectas, de signos alegóricos jamás inadecuados, constituye una especie lógica bien aparte. Mientras que en un simple signo el significado está limitado y el significante, por lo mismo arbitrario, infinito; mientras que la simple alegoría traduce un significado finito por un significante no menos delimitado, los dos términos de *Sumbolon* están infinitamente abiertos” (Durand, 1968: 9).

La relación entre significado y significante adquiere diversas connotaciones y grados. En principio se puede hablar que se ha establecido entre ellos una liga arbitraria, sin que esto signifique anárquica. “El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: el signo lingüístico<sup>10</sup> es arbitrario... El principio de lo arbitrario no es impugnado por nadie; pero con frecuencia es más fácil descubrir una verdad que asignarle el lugar que le corresponde... Puede, por tanto, decirse que los signos enteramente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal de procedimiento semiológico...” (Saussure, 1994: 43-44).

La fortaleza y cercanía de esa liga entre el significado y el significante podrá variar, como se verá adelante, desde la desigualdad hasta la identidad. De todas formas se valora esa relación sin que desaparezca su

<sup>9</sup> De Saussure hace nacer la semiología en el estudio de la lengua, la cual, menciona, es un sistema de signos que puede pertenecer a la naciente semiología, como un componente muy especial.

<sup>10</sup> Lo mismo se puede aplicar a la imagen visual.

funcionalidad. El término de símbolo resulta problemático en la expresión conceptual de Saussure, que lo emplea en 1894 al tratar de Whitney: “Filósofos, lógicos, psicólogos han podido enseñarnos cuál era el contrato fundamental entre la idea y el símbolo... en particular un símbolo independiente que la representa. Por *símbolo independiente* entendemos las categorías de símbolos que tienen ese carácter capital de no tener ninguna especie de lazo visible con el objeto a designar y no poder depender ni siquiera indirectamente en la continuación de sus destinos” (Saussure, 1994: 105-106, nota 44 de pie de página).

Ahora bien, si la arbitrariedad rayara en la anarquía, no podría hablarse de un sistema de signos, en todo caso se diría que es una colección sin estructura. Por ello debe precisarse el concepto de arbitrariedad que, sin duda, procede del arbitrio de núcleos sociales que poseen una cultura mediante la cual se llega a establecer el signo. “La palabra *arbitrario* exige también una observación. No debe dar la idea de que el significante depende de la libre elección del sujeto hablante (más adelante veremos que no está en manos del individuo cambiar nada en un signo una vez establecido éste en un grupo lingüístico); queremos decir que es inmotivado, es decir, arbitrario en relación al significado, con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad” (Saussure, 1994: 106).

A manera de síntesis se exponen las conceptualizaciones sobre el símbolo. De Saussure lo asemeja al significante: “se ha empleado la palabra *símbolo* para designar el signo lingüístico, o más exactamente lo que nosotros llamamos el significante. Hay inconvenientes para admitirlo, debido precisamente a nuestro primer principio<sup>11</sup>. Lo característico del símbolo es no ser

nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado” (Saussure, 1994: 105).

Peirce parte de la analogía y la clasificación de los signos. Comulga con De Saussure en el componente de la arbitrariedad: el símbolo se da cuando el signo se relaciona con su objeto de una manera totalmente arbitraria, es equívoco respecto de él. “Se llama *símbolo* a un signo sin semejanza ni contigüidad, sino solamente con un vínculo convencional entre su significante y su denotado, además de con una clase intensional<sup>12</sup> para su designado”<sup>13</sup> Por no ser semejante a su designado, se distingue del icono; por no ser contigüo a su designado, se distingue del índice; y por tener una clase intensional para su designado, se distingue del nombre, que tiene una clase extensional para él” (Beuchot, 2004: 79).

Con el propósito de fundamentar los diferentes modos de significar se iniciará aquí un pequeño periplo que concluirá con la tipología de los signos y con una precisión respecto a la utilización del símbolo.

## 1.2 El símbolo iconográfico

La función que tiene el símbolo como conjunción de significante y significado para integrar cualidades diferentes producen el acto de *epifanía* que posee el carácter común de la redundancia. Esta no es una repetición tautológica (que se explica a sí misma en forma circular) sino que se perfecciona por aproximaciones acumuladas. No se puede afirmar que haya símbolos más significativos que otros, sin embargo los símbolos sobre un tema aclaran a los otros y les dan una potencia simbólica suplementaria. Este procedimiento de concurrencia es el idóneo para la hermenéutica.

<sup>11</sup> El principio de lo arbitrario, conforme al mismo De Saussure. El segundo es el carácter lineal del significante y se refiere al tiempo, extensión y mensurabilidad (para el caso de la lengua).

<sup>12</sup> No debe extrañar la ortografía de la palabra. Por ‘intensión’ se entiende el “grado de energía de un agente natural o mecánico o de una cualidad”; a diferencia de la palabra ‘intención’ que se asocia más con la “determinación de la voluntad en orden a un fin” (Espasa, 1979, Tomo 14: 638)

<sup>13</sup> Beuchot cita aquí a Thomas A. Sebeok, *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona: Paidós, 1996, p 49 quien sintetiza la doctrina de Peirce

Tabla los modos de conocimiento indirectos

CONCEPTOS DE SIGNIFICACIÓN	EL SIGNO (en sentido estricto)	LA ALEGORÍA	EL SÍMBOLO
Significante	Arbitrario  Adecuado	No arbitraria, ilustración generalmente convencional del significado.  Puede ser una parte, un elemento, una cualidad del significado (emblema)  Parcialmente adecuado	No arbitrario No convencional  Reconduce a la significación
Relación entre significante y significado	Equivalencia indicativa	Traducción: (traduce económicamente el significado)	Epifanía
Significado	Puede ser aprehendido por otro procedimiento de pensamiento. Dado antes el significante	Difícilmente captable por un medio directo, generalmente es un concepto complejo o una idea abstracta. Dado antes el significante	No es jamás dado fuera del proceso simbólico
Calificativos	Semiológico (de Saussure) Semiótico (Jung, Cassirer) Indicativo (Cassirer) Sintemático (R. Alleau) Signo arbitrario (Edeline)	Alegórico (Jung)  Emblemático  Signo asociado (Edeline)  Sintemático (R. Alleau)	Simbólico  Semántico (de Saussure)  Signo asociado (Edeline)

### 1.3. Los símbolos culturales colectivos, los arquetipos

Resulta muy interesante incursionar en el punto de vista de los símbolos como generados tanto por los sueños como por las convenciones y la cultura que se va acumulando de generaciones anteriores, sin que esta apreciación se ubique sólo, como algunos piensan, en la mitología, sobre todo en la clásica de griegos y romanos. El enfoque psicológico es muy enriquecedor y explica, sobre todo de la mano de Carl Gustav Jung, cómo se originan los símbolos en el inconsciente, derivados, principalmente, de los sueños.

La escuela junguiana de psicología analítica ayudó a romper la distinción entre el hombre primitivo, “a quien los símbolos le parecían parte natural de su vida diaria, y el hombre moderno, para quien los símbolos, aparentemente, no tienen significado y carecen de importancia... Algunos de los símbolos en tales sueños derivan de lo que el Jung llamó “el inconsciente colectivo”, es decir, esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad. Estos símbolos son tan antiguos y desconocidos para el hombre moderno que no puede entenderlos o asimilarlos directamente” (Jung, 2002: 106).<sup>14</sup>

No es accidental que en los sueños de los hombres modernos aparezcan los mitos y símbolos antiguos porque su inconsciente conserva la capacidad de crear símbolos, los mismos o semejantes a los que se expresaron en las creencias y ritos de los hombres primitivos. En este sentido, los símbolos se van recreando alimentándose del inconsciente colectivo.

A semejanza de la conceptualización que hace Durand sobre el signo, la alegoría y el

símbolo, Jung también hace una diferencia entre signo y símbolo. Signos son aquellos conceptos que no hacen más que denotar los objetos a los que están vinculados; aunque carecen de significado en sí mismos, adquirieron un significado reconocible mediante el uso común o una intención deliberada. “Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido y oculto para nosotros.... Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón... Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo” (Jung, 2002: 17-18). Este enfoque nos lleva más allá de lo que hemos revisado en relación al significado del símbolo como algo que existe en sí mismo; Jung le da una ubicación en el inconsciente humano, tanto en el individual como en el colectivo, tanto en el actual como en el histórico.

El mismo Jung señala que el signo es siempre menor que el concepto que representa mientras que un símbolo siempre representa algo más que su significado evidente e inmediato. Además, los símbolos son productos naturales y espontáneos. Los símbolos aparecen en cualquier manifestación psíquica, por lo que hay pensamientos y sentimientos simbólicos, situaciones y actos simbólicos.

Ahora bien, tanto Freud, como en especial Jung, afirman que existen formas mentales

<sup>14</sup> El libro de Jung es en realidad una compilación de cinco apartados; el Dr. Jung escribió el primero y supervisó la elaboración de los demás. Esta cita es del artículo de Joseph L. Henderson, *Los mitos antiguos y el hombre moderno*.

cuya presencia no puede explicarse por la propia vida. Freud las llama “remanentes arcaicos”. Jung las llama “*imágenes primordiales*” y precisa: “El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico... Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos” (Jung, 2004: 66). Como se observa, este es un acercamiento al objeto de este trabajo. El poder distinguir entre aquellas manifestaciones que son puramente convencionales, acuerdo colectivo con algún fin utilitario, y las que proceden del inconsciente colectivo que, aunque no sean completamente heredadas, pertenecen a un género que no puede ser explicado en forma absoluta por el intelecto y la lógica y que conllevan una sección inexplicable, lo cual dota a los símbolos de un atractivo especial, sobre todo, considero, en las manifestaciones plásticas.

Estas imágenes arquetípicas representan un problema para las personas intelectualizadas que han perdido en el mundo moderno el acercamiento a los símbolos cuyas imágenes pertenecen a la naturaleza y cuyo origen se encuentra principalmente en los sueños. Para una explicación más profunda de los símbolos que aparecen en el inconsciente humano es necesaria la interpretación de un psicólogo; no obstante, para atender los requerimientos de las personas que pretenden interpretar los símbolos que se encuentran en la vida diaria, en especial en las artes plásticas, es necesario tener, como dice Panofsky, una “intuición sintética”.

Cabe notar que Panofsky escribió su “Introducción” a *El significado en las artes visuales* como un artículo metodológico en 1932. En ella habla del proceso interpretativo de las artes plásticas. Como se verá más adelante, su proceso culmina con la interpretación iconográfica en la que habla de la interpretación de los valores “simbólicos”. Para ello, dice que se necesita una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico. Por su parte, Jung escribió su ensayo “*Acercamiento al inconsciente*” que se incluye como primer capítulo en la multicitada obra “*El hombre y sus imágenes*” en 1961 y en ella corrobora y precisa la apreciación de Panofsky: “La interpretación de los sueños y de los símbolos requiere inteligencia... Cuando intentamos comprender los símbolos, no sólo nos enfrentamos con el propio símbolo, sino que nos vemos frente a la totalidad de la producción individual de símbolos. Esto incluye el estudio de sus antecedentes culturales y, en el proceso, rellena uno muchos huecos con la cultura propia... La intuición es casi indispensable en la interpretación de los símbolos” (Jung, 2004: 88-89). La “intuición sintética” de Panofsky se apoya como bagaje para la interpretación en la “familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana condicionada por la psicología personal y la “Weltanschauung” (espíritu de la época), materias inmersas en la historia de la tradición. Se aprecia una concordancia metodológica en el procedimiento de análisis, aun cuando se parte de orígenes disciplinarios diferentes.

Los símbolos están inmersos tanto en el inconsciente individual como en el colectivo. Jung distingue los símbolos naturales de los culturales. Los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique... en muchos casos aún puede

<sup>15</sup> “Antoni Tapies (Barcelona, España, 1923), es un artista sin el cual no se puede entender la historia del informalismo, el arte de la materia y la abstracción. En 1948 funda en Barcelona, con Joan Brossa, el grupo Dau al Set. Su grandeza y capacidad de trascender de lo físico a lo mágico hacen de él un auténtico alquimista capaz de romper con cualquier forma temporal, cualquier obstáculo que impida contemplar la realidad del individuo y las circunstancias que rodean su existencia. Reconocido con el Gran Premio de la Bienal de Sao Paulo en 1955, el Premio UNESCO de la XXIX Bienal de Venecia en 1963 y el León de Oro de dicha bienal en su XLV edición en 1993, el premio Rembrandt en 1983, el Príncipe de Asturias de las Artes en 1990. Es miembro de honor de la Royal Academy of Arts de Londres en 1992 y obtuvo la medalla Picasso de la UNESCO en 1994... Destacan sus contribuciones a la teoría estética a través de los libros *La práctica del arte*, *El arte contra la estética* y *Memoria personal*... Ahora celebra ochenta y tres años de vida y sesenta como artista. Para homenajearlo se han inaugurado diversas exposiciones en múltiples ciudades de Europa... (Muñoz, 2006:8).

seguirse su rastro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos en los relatos más antiguos y en las sociedades primitivas... Los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar “verdades eternas” y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas. Tales símbolos culturales mantienen, no obstante, mucho de su original numinosidad o “hechizo”. Nos damos cuenta de que pueden provocar una profunda emoción en ciertos individuos, y esa condición psíquica hace que actúen en forma muy parecida a los prejuicios” (Jung, 2004: 89-90). Esta numinosidad que se aprecia como una energía psíquica es la que produce en el hombre la sensación de estar delante de un valor trascendente o desconocido, pero no por ello menos influyente en su vida. Se trata de algo que puede motivar la existencia propia porque comulga con la de otros tanto contemporáneos y cercanos como antepasados y lejanos. A esta fuerza numínica es a la que se puede invocar para acudir a la emotividad conjunta de un sentimiento como puede ser, el aprecio del agua y todo lo que evoca.

Al hombre de otras épocas no le era difícil derivar de los fenómenos de la naturaleza sus símbolos: así se podía asociar con facilidad la existencia de espíritus en las aguas corrientes de un río, el árbol podía significar el principio vital del hombre, la serpiente sería encarnación de la sabiduría y un demonio podría habitar en una gruta del monte. Como ha desaparecido el contacto con la naturaleza, la mayoría de los símbolos actuales proceden de los

sueños, aunque en ellos se manifiesten con los elementos de la naturaleza.

Cuando en estos símbolos se conjuntan la imagen y la emoción se puede hablar de un arquetipo. Los arquetipos... “son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo. Hay que aplicarlo en la forma indicada por el conjunto vida-situación del individuo determinado a quien se refiere” (Jung, 2004: 94). Esto, en el plano interpretativo de la psicología, pero, en la interpretación de las imágenes artísticas se encuentra otra aplicación interesante que es la que concierne a la lectura que realiza cada intérprete de la propuesta que hace el productor. De alguna manera, si el símbolo es lo suficientemente universal o pertenece a una cultura general, podrán concordar los diversos intérpretes, pero de todas formas, podrá decir algo diferente a cada uno porque atañerá a su bagaje cultural y a sus vivencias propias.

#### 1.4. La concepción de los símbolos en Antoni Tapies.<sup>15</sup>

Cabe aquí indagar acerca del papel que juega el artista por el hecho de aportar algo al espectador con su obra. Cuestionado Antoni Tapies sobre si “en estos tiempos tan “vanguardistas” e “individuales” del arte ¿cree todavía en esa luz que el artista aporta a la colectividad del hombre?”, responde: “Ahora soy más escéptico. Puede que esa idea de artista a la que aludes sea un artificio, que el artista no sirva para nada. Pero tengo una ilusión y cierta esperanza en la cultura. Ésta me ha ayudado durante todo

mi proceso creativo... Esta actitud, posiblemente, responde a una desconfianza en los procesos y procedimientos racionalistas. Intuyo la importancia de todo aquello emanado del inconsciente, y que puede tener una dimensión humana. Freud lo llamaba subconsciente que, connotando algo inferior, era como el saco donde se depositaban todos los despojos o basura humanas. Ahora el mensaje del inconsciente -gracias en parte a las lecturas de Jung- puede aportarnos una visión positiva y útil para comprender nuestra realidad cotidiana” (Muñoz, 2006: 8-9).

La forma de la pintura de Tapies representa en la actualidad una manera de encontrar los elementos de una expresión intuitiva y quizá simbólica. Menciona: “quizás sea correcta esta asociación (la “inmaterialidad” de su materia pictórica y el sentido hermético de su pintura) pues muchos de mis motivos pictóricos son intuitivos y herméticos, además de que ejercen una gran atracción sobre mí. Todo este proceso surge espontáneo, ya que no trabajo en ningún momento con un léxico de símbolos” Pregunta Muñoz: “¿Pero no son un léxico las cruces, los signos poéticos, los objetos y las formas que aparecen en sus cuadros? ¿O son, simplemente, una referencia plástica? Responde Tapies:”Eso es difícil de explicar. Los signos que aparecen son testimonios que me interesa que el espectador descubra. No intento describir la nada, que es imposible, pero sí encontrar un mecanismo que por lo menos la sugiera. Es lo que intento hacer cada día, mi máxima aspiración artística. Me gustaría que perdiésemos cada vez más la confianza en lo que queremos crear, en lo que consideramos cierto, quizás podamos en ese momento recordar que aún queda toda una infinidad de cosas por descubrir”. Muñoz: “¿Podríamos entender estas ideas como afrontar una realidad que se

desconoce con instrumentos, esta vez plásticos que no se fundan en la razón?”. Tapies: “Hay que definirlos como instrumentos que no se pueden explicar, que son mundos inefables. Este proceso de entendimiento reviste una gran importancia, ya que, si nos sale bien esa confrontación, nos levantamos de las cenizas como si nos transformáramos de nuevo” (Muñoz, 2006: 9-10).

Quien observa las pinturas de Antoni Tapies, a quien se considera “un maestro del orden, un alquimista del diálogo poético-pictórico” según las palabras del entrevistador, apreciará en verdad un tipo de expresión prolija en signos figurativos y abstractos que provocan al espectador a formarse un sentido y, si se es inquieto, a dejarse llevar por la imaginación que es lo que pretende el autor. En este sentido, sus obras, como él reconoce, tienen varios sentidos, son polisémicas. “Mis obras permiten diversas lecturas. No obstante, al sugerir las cosas gano un margen mucho más amplio de asociaciones que me gustaría provocar en el espectador. En un principio era algo que no analizaba, pero desde hace algunos años he estudiado el arte del Extremo Oriente, en el cual la polivalencia tiene una gran importancia. He observado que cuando las cosas se dibujan solamente de forma alusiva, el espectador se ve obligado a completarlas, con su propia imaginación, lo cual implica ya su participación activa pues él mismo se cuestiona, lo que considero importante y estimulante. Me interesa que el espectador participe de los problemas del artista, pues sólo de esta forma se logra una comunicación más allá del arte”. Pregunta Muñoz. “¿Pero no cree que sea difícil entender un lenguaje abstracto? Mucha gente suele decir que no entiende tal o cual obra, que prefiere la figuración”. Responde

Tapies: “No lo creo, pues tanto el arte abstracto como el figurativo tienen cada uno sus propias lecturas” (Muñoz, 2006: 10).

Con el pensamiento de Tapies se concreta una visión contemporánea de lo que se considera una utilización de elementos figurativos y abstractos que hacen alusión a sentimientos y pensamientos que no pueden ser expresados en su totalidad, por lo que se acude a la simbolización, utilizando elementos visibles para denotar los invisibles o inexplicables. Se privilegia también el papel del espectador al entregarle una propuesta sugerida con la finalidad de que él la complete conforme a su cultura y a sus vivencias, esto es, conforme al bagaje disponible en su persona. Por último, para que su interpretación provenga de su interior sin que esto signifique que su cultura es superior o inferior, sino más bien propia.

### 1.5. La analogía y sus clases

A fin de arribar posteriormente a la comprensión plena de lo que es y cómo funciona el símbolo, es necesario partir del concepto de analogía, que es “una perspectiva, una manera de pensar que se inscribe en la lógica, y llega a constituir un método, un modo de pensamiento y hasta casi una racionalidad en la que se trata de salvaguardar las diferencias en el margen de cierta unidad” (Beuchot, 2004: 13). La analogía va a ser de utilidad en la explicación de la necesidad de representar mediante signos, en particular, mediante símbolos. Vale la pena considerar mejor su esencia en el entendido de que lo principal son las diferencias entre los conceptos y sus representaciones y que la proporcionalidad es la unión entre ellos. Como atributo se

tiene que la analogía es un método basado en la lógica; es relacional y ordenada para estructurar semejanzas y diferencias; está vinculada con la distinción que se logra en la discusión y es, por tanto, dialógica. De tales atributos se puede concluir la extrema importancia que en sí conlleva el uso de la analogía en las ciencias y en las artes; en las primeras por su radicación en la lógica; en las segundas por su carácter dialógico indispensable para que el artista exprese su percepción, sentimiento y pensamiento ante sus lectores y se pueda entablar una relación. La característica principal de la analogía es la heterogeneidad, sin embargo tiene un orden de alguna manera jerárquico, como un antes y un después o como algo principal y algo secundario.

Existen tres clases de analogía: a) de desigualdad; b) de atribución (o de proporción simple); y c) de proporcionalidad (o de proporción múltiple).

- a) Analogía de desigualdad. “Los análogos de desigualdad son análogos impropios, porque esa prioridad y esa posterioridad se da sólo en la participación desigual de una razón o noción que es en el fondo la misma para todos los analogados. No hay diferencia en la noción, sino sólo en el grado de su participación, por lo que son casi unívocos. Es la analogía que más se acerca a la univocidad” (Beuchot, 2004:16). Esta analogía se da, por ejemplo, en la palabra ‘virtud’ en las frases “la justicia es una virtud” y “la dureza de la piedra es una virtud”. Este tipo de analogía tendrá que ver con lo que luego se denominará como índice.
- b) Analogía de atribución. Este tipo de analogía “sí cumple con la prioridad y la posterioridad de orden en cuanto

a la significación. En efecto, en ella el nombre es común y la “razón significada por ese nombre es la misma según un término y diversa según las relaciones a él”.<sup>16</sup> Resulta interesante esta acepción debido a que lo que en uno de los términos analogados es una propiedad, en el otro significa una relación de causa o de efecto de tener esa propiedad. Como se encuentra en la palabra ‘sano’ cuando se dice “este organismo es sano” y después en “este alimento es sano” (causa), “esta medicina es sana” (causa) o “esta orina es sana” (efecto).

c) Analogía de proporcionalidad. “El nombre que se da es común y la razón significada por ese nombre es sólo proporcionalmente la misma. Es decir, los analogados se unifican porque proporcionalmente significan lo mismo, como la vista corporal y la intuición intelectual son proporcionalmente lo mismo” (Beuchot, 2004:17). Es la más propia. Se divide en dos:

c.1) propia, “es el modo más perfecto de la analogía, pues en ella el nombre común se dice de ambos analogados sin metáfora y respetando proporcionalmente las diferencias de uno y otro, como en “el corazón es al animal lo que el cimiento es a la casa”. Es la analogía más perfecta y principal porque se hace según la causa formal intrínseca (mientras que los otros modos lo hacen preponderantemente según la denominación extrínseca, ya que en la de atribución sólo el analogado principal tiene denominación intrínseca, y en esta de proporcionalidad propia la tienen todos los analogados” (Beuchot, 2004:17).

c.2) impropia o metafórica; “sólo se aplica a uno de los términos relacionados, pues sólo uno recibe la denominación o la predicación de manera literal, mientras que el otro la recibe de manera metafórica; como en “la risa es al hombre lo que las flores al prado”, y con fundamento en esa relación de proporción podemos decir metafóricamente “el prado ríe”, entendiéndolo por comparación con el hombre” (Beuchot, 2004: 17). Este tipo de analogía se acerca más a la equivocidad y, por lo tanto, como se verá después, tiene más afinidad con el símbolo.

### 1.6. La naturaleza analógica de la hermenéutica

Una vez que se ha revisado el concepto de analogía conviene estudiar el de hermenéutica a fin de conjugarlos para interpretar con más elementos las representaciones simbólicas. El término “hermenéutica” proviene del griego “*hermeneuin*”, que significa tanto interpretar como comunicar. “Es la disciplina de la interpretación, y puede ser ciencia o arte, o ambas cosas, según se entiendan estos conceptos” (Beuchot, 2004: 34). Lo que se interpreta son los textos, pero la noción de texto ha sufrido cambios. Gadamer amplía la noción al diálogo, Ricoeur le agrega al texto la acción significativa al aludir al psicoanálisis y “hay otras cosas que se pueden tomar como texto: esculturas, edificios, etc. Inclusive, los medievales tomaban como texto al mundo”

<sup>16</sup> Para la glosa de estos conceptos Beuchot se basa en el libro de Cayetano (así llamado por ser de Gaeta, Italia, 1469-1534), *De nomenclatura analogía*, que trata Vicente Igual Luis, *La analogía*, Barcelona, 1989.

(Beuchot, 2004: 35). En este sentido se puede decir que la pintura de cualquier tipo puede considerarse como un texto en el sentido de ser una expresión de quien la produce y que puede ser interpretada por el receptor. Ya en otra parte se ha dicho que el artista y el espectador se unen mediante el texto. Algunos afirman que no es completamente creíble ni lo que dice de su obra el autor ni el comentarista ni el espectador, por lo que es necesario que quien consume la obra emita su interpretación a la luz de la cultura propia y la dominante en la circunstancia del autor.

A fin de poder interpretar una obra es indispensable contar con un código mediante el cual el autor se expresa y que es asequible al lector; igualmente se debe tomar en cuenta el ambiente cultural o tradicional en el que se realizó la obra: “Interpretar es poner un texto en su contexto... Pero justamente poner un texto en su contexto es colocar algo particular en el seno de algo más general, lo individual en lo universal, lo momentáneo en la historia... El texto principal y más complejo es el símbolo y lo que tiene que ver con lo simbólico (el mito, el rito, la metáfora, etc). El símbolo como texto, o el texto simbólico, es algo central para la hermenéutica. Es donde la interpretación encuentra su prueba de fuego y su principal aplicación. Es donde cualquier hermenéutica manifiesta su rendimiento y su potencial cognoscitivo. El símbolo siempre remite a otro significado distinto del que exhibe de manera superficial y aparente; lleva a un significado profundo, oculto, inclusive misterioso” (Beuchot, 2004: 36).

Ahora bien, el interpretante ha de ser de tal manera ecuánime que sea capaz de apreciar el significado del texto de una manera analógica, proporcional. No debe ser sólo la

verdad del autor que significaría una lectura objetivista; tampoco sólo del lector, lo cual la haría subjetivista. Se ha de centrar en el texto como punto de cruce entre las dos versiones, eso producirá la llamada “verdad del texto”. Así mismo no se ha de pretender comprender de manera exhaustiva al autor, lo cual daría una apreciación univocista; ni tampoco se ha de propiciar una lectura que acomode a cada uno de los lectores según su conveniencia, lo que daría una apreciación equivocista. Por ello, como se dijo, conviene tener una apreciación proporcional, esto es, análoga, a fin de que no haya sólo una interpretación ni han de ser válidas todas las posibles. “Por eso, una hermenéutica analógica... intenta evitar el univocismo de los científicismos o positivismo, al igual que el equivocismo que se nota en muchos de los propugnadores de la postmodernidad. Dará un equilibrio y una mediación, por la proporcionalidad que la misma analogía implica. Es una hermenéutica que usa como modelo de interpretación la analogía” (Beuchot, 2004: 38). Al ampararse en el carácter analógico, esto es, proporcional, la interpretación o, mejor, las diversas interpretaciones, adquieren una cercanía o lejanía respecto del texto, más que del autor o del lector.

En este mismo sentido la hermenéutica analógica ha de ser dialógica, es decir, se ha de fundamentar en el diálogo entre los intérpretes de manera que en la confluencia vayan existiendo los acuerdos o las generalizaciones, lo cual dará una interpretación más firme o más comúnmente aceptada. Por ello mismo se han de exponer argumentos como en la dialéctica, de una forma retórica, sin imponer dichos o hechos a los demás. “La retórica alimentó a la hermenéutica, pues le daba como instrumentos de interpretación los tropos que ella usaba para

la exposición. En efecto, la hermenéutica involucra la *inventio* y la *dispositio* retórica. De una manera tanto más fuerte cuanto que se centra en los símbolos, en línea tanto sincrónica como diacrónica... Percibir y comprender la realidad es muy distinto: partimos de la literalidad que da la simbolicidad. Una actitud literalista y una actitud simbolista. Más aún, hay que conjuntar las dos cosas, como en la metáfora se unen el significado literal y el metafórico” (Beuchot, 2004: 40-41).

### 1.7. Enfoques de pensadores relevantes sobre pensadores de hermenéutica

Desde la época antigua se originó un aprecio por la interpretación de los textos, no sólo por su consideración literalista. Platón designaba como *hermeneuín* el ser mensajero y como *hermenéuon* al intérprete de los mensajes divinos; el *hermeneus* o *hermeneuta* era el mediador entre dioses y hombres. La elaboración de las teorías, el manejo de las ideas y la práctica de la interpretación ha conducido tanto a la elaboración de mensajes que merecen una explicación como al aporte de los significados que realizan los intérpretes.

Gadamer propugna la universalidad de la hermenéutica como la metodología más propia de la filosofía. Sostiene que la interpretación se ha de defender mediante la argumentación, misma que se debe inscribir en la tradición, pero también se debe de innovar basándose no sólo en el genio sino en un trabajo metódico. Ricoeur, heredero de la fenomenología y del existencialismo, llama la atención hacia la interpretación filosófica de lo simbólico señalando que el símbolo es algo que da sentido, que hace pensar y actuar, que da

vida. Considera que la hermenéutica es el arte de captar los significados de los textos polisémicos (que tienen sentidos múltiples), por lo que los simbólicos son los más ricos. Dice que el acto interpretativo tiene como modelo a la metáfora, entre lo que literalmente se presenta y lo que queda oculto. Vattimo considera que la metafísica no debe ser impositiva o violenta sino débil. Ve al cristianismo como una religiosidad de tipo hermenéutico porque se requiere la interpretación de los textos sagrados. Ecco considera que, aunque se haga una lectura alegórica de los textos, se debe guardar un poco del sentido literal y que se ha de poner un límite a la interpretación desbocada. Finalmente Rorty piensa, al contrario de Ecco, que el texto ya es independiente del autor y que se encuentra disponible para utilizarlo, no para interpretarlo. En esta situación, la interpretación que se hace es de tipo subjetivista o relativista y llama a esto interpretación alegórica.

### 1.8. Interpretación, analogía e iconicidad

En este apartado se cierra el periplo que se mencionó al final de la sección 1.1, cuando se empezó a hablar del símbolo y sus semejantes. Ahora se pueden cotejar las diferentes conceptualizaciones del signo y precisar sus contenidos, ya que se ha hablado de la hermenéutica y de la analogía.

Si pretendemos acudir al significado de las expresiones del emisor, necesitamos tener en cuenta no sólo la hermenéutica como arte de interpretación, sino también a la pragmática como referencia de la objetividad de los hechos. “En efecto, ya que la semiótica es la teoría general del signo, o del acontecimiento signico, y ya que en éste el aspecto más importante es el de la interpretación pues sin una adecuada

interpretación el significado se nos pierde, la parte más delicada será la que tenga que ver con ella, esto es, la pragmática, la cual en el fondo busca lo mismo que la hermenéutica (Beuchot, 2004: 76).

La analogía tiene que ver con la semejanza, pero también con la diferencia. La iconicidad es la representación de una cosa con base en sus cualidades para buscar las semejanzas y ser consciente de sus diferencias.

Como se mencionó anteriormente Peirce aporta claridad acerca del signo icónico y una explicativa clasificación del mismo, como se sintetiza en la siguiente tabla.

CLASES	DENOTACIÓN	CARACTERÍSTICAS	MANERAS DE SIGNIFICAR
Icono	Cualidad	Semejanza, topología	Analogicidad
Índice	Presencia	Identidad, contigüidad	Univocidad
<b>Símbolo</b>	Atribución	Relación arbitraria, clase intenciona	Equivocidad

Finalmente, Peirce menciona que hay una mezcla de las clases de signos entre sí: “Lo que encontramos con esto es que no sólo hay iconicidad en la pintura, sino también en el lenguaje, una iconicidad y una pintura muy especial” (Beuchot, 2004: 86). Si bien las características de cada una de las clases de signo tiene particularidades, se puede afirmar que también tienen semejanzas. “No puedo dejar de tener la impresión de que para Peirce el icono, el índice y el símbolo se corresponden cabalmente con lo que los escolásticos llamaban signo formal, signo natural y signo arbitrario” (Beuchot, 2004: 92).

### 1.9. La vida imbuida por el símbolo

Se ha dicho que el símbolo aparece por muchas partes de nuestra existencia, que proviene de nuestra cultura, que puede interpretarse aunque sea de una manera limitada, que une dos dimensiones, que tiene dos partes, una conocida y la otra con la que nos conectamos. “Tenemos la parte individual o concreta del símbolo, y ella nos lleva a la universal y abstracta; la sensorial nos lleva a la conceptual; la corporal a la espiritual. Al juntarse las dos partes, hay un

límite en el que se unen, se conectan. Ese es el límite analógico. La parte de símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte que es la superior o trascendente, o trascendental, la que supera lo empírico... El símbolo es un factor de reunión, de comunidad. De unidad. A nosotros, mortales, cognoscentes tan limitados, con una cultura tan fragmentada, tan insuficientes en el entendimiento y en el amor, el símbolo nos acerca a la verdad y al bien” (Beuchot, 2004: 144).

Pudiera pensarse que el símbolo está presente en todas las ocasiones de nuestra vida, pero no nos percatamos de su existencia si no reparamos en la trascendencia de los actos y de las vivencias que nos remiten a una cultura que está constituida por un acervo de conocimientos y de tradiciones. “Es un curioso *fenómeno*<sup>17</sup> que conduce a su *noúmeno*<sup>18</sup>. De lo accidental lleva a lo esencial, de los efectos a las causas, de lo *a posteriori* a lo *a priori*. De las partes al todo... Conecta lo emocional y lo conceptual, lo inconsciente y lo consciente, lo sensorial y lo espiritual. El símbolo conecta los aspectos del hombre, lo une a él mismo con sus propias partes, lo hace entrar a la paz y al gozo. Es la conjunción de lo onírico y lo vigilante, lo empírico y lo trascendental, lo formal y lo material. Es la confluencia de lo *fenoménico* y lo *nouménico*. El enclave de lo vivencial y lo teórico, de lo histórico y lo poético” (Beuchot, 2004: 144-145). Por esto se puede afirmar que el símbolo está presente en todas las instancias de la vida y que apunta hacia lo trascendente y lo emocionante, hacia lo que no se puede explicar.

En las comunidades humanas se reconoce la importancia de algún objeto que congrega para rescatar los vínculos entre las personas. Los símbolos forman o constituyen parte

esencial de las culturas, las conectan. Cuando se puede “vivir” el símbolo es cuando se puede interpretar. Por eso es tan importante que se compartan los símbolos, porque en esa medida se universalizan.

### 1.10. La interpretación iconográfica de Panofsky<sup>19</sup>

En páginas anteriores se hizo un recorrido por el pensamiento de diversos autores acerca de la hermenéutica y la analogía. Conviene en este punto traer también el pensamiento de los autores de cuyo pensamiento se manifiesta una influencia en la interpretación iconológica que sistematiza Panofsky.

Hegel escribe en *La forma del arte simbólico* -libro tercero de la *Estética*- una reflexión sobre la naturaleza del símbolo. Ante todo es, para él, un signo en el sentido de que se mantiene una relación necesaria entre la forma y el contenido. Sostiene que “existe una inadecuación entre forma y significado en el símbolo que hace que no coincidan exactamente y mantengan un margen de indeterminación. En palabras de Hegel, el símbolo es ambiguo... El símbolo necesita cierta convencionalidad, necesita ser conocido dentro de un determinado círculo para el cual tiene validez... Para Hegel, lo importante es establecer la relación artística entre el significado y su forma, en cuanto esa relación es simbólica” (Ocampo, 2002: 127 y 128). Debido a esto el arte simbólico es una manifestación particular del arte en la que se manifiestan las características del símbolo (abstracción, inadecuación entre forma y significado, universalidad y convencionalidad dentro de un grupo de referencia).

<sup>17</sup> Fenómeno (*phainomenon*; *phaino*, aparecer). Toda apariencia o manifestación así del orden material como del espiritual (Espasa, 1979: 326).

<sup>18</sup> Noúmeno (*noúmenon*, cosa pensada, de *noéo*, pensar). Esencia o causa hipotética de los fenómenos según las noticias que el entendimiento recibe de los sentidos o de la propia conciencia (Espasa, 1997: 344).

<sup>19</sup> Erwin Panofsky nació en Hannover el 30 de marzo de 1892 y murió en América el 14 de marzo de 1968. Estudió en Berlín la segunda enseñanza, se graduó en Friburgo en 1914. Su tesis doctoral fue sobre la teoría del arte en Dürero. Su principal maestro fue Aby Warburg, quien le atrajo al campo de sus estudios iconográficos en la Universidad de Hamburgo. Ante la amenaza de la asunción al poder del partido nazi en Alemania, se trasladó en 1933 a Estados Unidos de América donde en 1935 se adscribió a la Universidad de Princeton. La Biblioteca Warburg se había instalado en Londres.

Ernst Cassirer también influyó el pensamiento iconológico de Panofsky. Sostiene que el hombre vive en un universo simbólico más que físico y que “el lenguaje, el mito, el arte y la religión forman los diversos hilos que tejen la red simbólica” (Ocampo 2002: 129), por lo que, más que como animal racional, se podría definir al ser humano como animal simbólico. El hombre es un creador de símbolos, lo cual conlleva el que todas las actividades humanas expresan el mismo fondo y el que no hay una interpretación objetiva sino que ésta depende del universo de símbolos que manejamos.

Aby Warburg fue quien más influyó en el pensamiento iconológico de Panofsky, pues llega a su más trascendente posición al decir que se debe reconstruir el medio original en que se produjeron las obras de arte valiéndose de múltiples instrumentos para acercarse a la mentalidad de los autores y así desentrañar su verdadero significado. Llama a su método *Iconología* (entendiendo que la iconografía es su auxiliar) y la concibe como la interacción entre formas y contenidos. Aunque no menciona a Jung en sus escritos, la teoría de Warburg tiene relación con la teoría de los arquetipos como símbolos que atraviesan la cultura occidental.

Algunos otros colegas cercanos de Panofsky fueron Fritz Saxl (quien sostiene la persistencia de los símbolos a lo largo del tiempo, una idea propuesta por Warburg) y Jan Bialostocki. Él observa que las fórmulas iconográficas están determinadas sobre todo por las formas tradicionales de representación; además menciona que algunas imágenes son aptas para transmitir significados o “temas de encuadre” que vienen a ser representaciones recurrentes y tradicionales.

Ernst Gombrich concibe la historia del arte como una “disciplina de interpretación de los símbolos presentes en el arte. La influencia del psicoanálisis hace que Gombrich contemple en la obra de arte otra presencia del simbolismo” (Ocampo, 2002: 149). Comparte con Warburg el método de la Iconología y la defiende “de la crítica de que el simbolismo conduce a una concentración unilateral en el contenido, convirtiéndola en una disciplina de contenidos y no de formas” (Ocampo, 2002: 149). Otro de sus enfoques interesantes es que el artista parte de sus conceptos más que de sus visualizaciones, por lo que todo arte es conceptual. Para entender una imagen se ensayan interpretaciones diversas hasta que una resulta satisfactoria. “Toda pintura, por su naturaleza misma, será siempre una llamada a la imaginación visual: hay que suplementarla para poder comprenderla... No existe nada que se parezca al ojo inocente. Nuestro mirar está siempre condicionado y buena prueba de ello es cómo la pintura puede influir en nuestra percepción de la realidad” (Ocampo, 2002: 153).<sup>20</sup>

Se han revisado las ideas de varios autores acerca de la naturaleza y las acepciones del símbolo, conviene ahora profundizar en la teoría de Panofsky quien tiene la virtud de sintetizar el conocimiento pero, aún más, de proponer un método de análisis de los textos simbólicos. A mi entender, retoma las diversas versiones que se tienen de la hermenéutica, las ordena y las concreta en un mecanismo útil a los diferentes intérpretes para conseguir un entendimiento de los objetos artísticos. El procedimiento propuesto parece claro, lo cual no asegura que, por el hecho de conocerlo, el intérprete del objeto artístico sea capaz de desentrañar su significado, ya que para ello se ha de proveer de herramientas que pertenecen a

<sup>20</sup> Estas reflexiones están citadas por Ocampo del libro de Gombrich *Arte e Ilusión* y de *La imagen y el ojo* (ver referencias bibliográficas).

la cultura vasta de las personas que vivieron en la época en la que se produjo la obra. El camino trazado va progresando desde lo que se aprecia directamente hasta la captación de los valores del símbolo. Trataré de exponerlo en la referencia a objetos artísticos, con el ánimo de aplicarlo en la última parte del trabajo.

### 1.10.1 Contenido temático natural o primario

En el entendido de que el análisis iconográfico parte de que el contenido temático se ocupa del significado “en cuanto algo distinto de su forma”, se ha de establecer que se trasciende un significado meramente visual.

Se inicia la interpretación con el contenido temático primario o natural. La primera esfera de contenido es el *significado fáctico* (*factum*, hecho). Es lo que se percibe de una manera elemental y fácil de comprender; es “aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos” (Panofsky, 2004: 13). Inmediatamente después del contenido fáctico, se despierta en la persona una reacción, lo cual producirá una emoción; a esta apreciación se le conoce como el *contenido expresivo* que se relaciona con la empatía que despierta en el que aprecia. “Para comprenderlo necesito una cierta sensibilidad, pero esta sensibilidad es todavía parte de mi experiencia práctica... Por tanto, a la vez el significado fáctico y el expresivo pueden ser clasificados conjuntamente: forman el grupo de *significados primarios o naturales*” (Panofsky, 2004:14). Estamos ante lo que Panofsky llama el “mundo de los *motivos* artísticos” ya que se están tomando las imágenes como

representaciones de objetos naturales e identificando sus relaciones como hechos, es decir, como manifestaciones que no inducen más que a reconocerlos. Aquí se está en una fase de descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

### 1.10.2 Contenido Secundario o Convencional

En esta segunda fase se utilizan los ya reconocidos motivos artísticos, pero con un enfoque de relación con otros motivos artísticos, lo cual conlleva a la apreciación de una composición, es decir, con la percepción de *temas y conceptos*. “Los motivos, reconocidos así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “*invenzioni*”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias y alegorías*”. (Panofsky, 2000: 16). A estas se les puede aplicar la categoría de símbolos, para no quedar reducidos a objetos simbólicos o emblemas, sino más bien a composiciones completas que pretenden acarrear un significado simbólico. “Las imágenes que transmiten la idea no de personas y objetos concretos y aislados... se llaman personificaciones o símbolos (no en el sentido que les da Cassirer sino en el sentido corriente...) Así las alegorías en cuanto opuestas a las historias, pueden ser definidas como combinaciones de *personificaciones o símbolos*, o ambas cosas a la vez” (Panofsky, 2004: 16 nota 1). Cabe notar que esta etapa es propiamente la de la iconografía, pues se está revisando el mundo de los temas o conceptos específicos que se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías. Por ello, el análisis iconográfico presupone una identificación correcta de los motivos.

### 1.10.3 Significado intrínseco o Contenido

Este significado se percibe penetrando más profundamente en las maneras como se manifiesta una nación, una época, una cierta doctrina religiosa o filosófica, mismas que pueden haber sido cualificadas por un artista consciente o inconscientemente, dado que es fruto de su ambiente y su cultura. Si se pretende retratar un principio fundamental que en su composición lleve la trascendencia del significado directo, se ha de acceder a lo que Cassirer llamó “*valores simbólicos*”. “El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos iconografía en un sentido más profundo: de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis. Y puesto que la identificación correcta de los motivos es el prerequisite para un correcto análisis iconográfico en el sentido más estricto, el análisis correcto de imágenes, historias y alegorías es el prerequisite de una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo” (Panofsky, 2004: 18).

Estamos en una fase de la interpretación iconológica que trasciende el mero análisis y que depende más de la capacidad intuitiva y de síntesis que puede realizar el intérprete si es que está familiarizado con las tendencias esenciales de la mente humana y si se percata de cómo fueron elaboradas las obras en su tiempo. A fin de arribar a una acertada interpretación, el intérprete debe poseer una facultad semejante a la del que hace un diagnóstico y, para ello, debe proveerse de algunos correctivos y controles. “El historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el significado intrínseco

de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención, contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando” (Panofsky, 2004: 24). Cabe notar que las categorías enumeradas (descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica), son aspectos de un solo fenómeno; “los métodos de tratamiento que aparecen aquí como tres formas independientes de investigación, se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible” (Panofsky, 2004: 26).

Todos los conceptos vertidos por Panofsky en cuanto a su análisis iconológico, se pueden sintetizar en el siguiente cuadro.

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
I. <i>Contenido temático primario o natural:</i> a) fáctico; y b) expresivo Constituyendo el mundo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudo-formal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con los objetos y las acciones).	Historia del <i>estilo</i> (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, <i>objetos o acciones</i> han sido expresadas por <i>formas</i> ).
II. <i>Contenido temático secundario o convencional</i> , constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	<i>Análisis iconográfico</i> , en el sentido más estrecho de la palabra.	<i>Familiaridad con las fuentes literarias</i> (familiaridad con los temas y conceptos específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (percatación de la manera en la cual bajo diferentes condiciones históricas, <i>temas o conceptos</i> específicos fueron expresados por <i>objetos y acciones</i> ).
III. <i>Significado intrínseco o contenido</i> , que constituye el mundo de los valores "simbólicos".	<i>Interpretación iconográfica</i> , en un sentido más profundo (Síntesis iconográfica).	<i>Intuición sintética</i> (Familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> ) condicionados por la psicología personal y la " <i>Weltanschauung</i> ". <sup>21</sup>	Historia de los <i>síntomas culturales o símbolos</i> en general (percatación acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por <i>temas y conceptos</i> específicos).

Por último, conviene poner énfasis en la trascendencia que conlleva el procedimiento de Panofsky sobre la sola iconografía. Los significados intrínsecos añaden un cambio a las formas que aparecen en la obra. Estos elementos tienen un valor simbólico porque expresan algo más de lo que el propio artista puede no ser consciente. Se rebasa la iconografía cuando se trata de hallar su sentido. Esto es lo que Panofsky llama iconología, la cual se sitúa en un plano más profundo que la iconografía. Este procedimiento de interpretación que culmina

en la síntesis, se aprecia ejecutado con apego a su método en los estudios de Panofsky relativos a la antigüedad clásica y su reaparición en los motivos del Renacimiento. Puede revisarse el capítulo de *El Padre Tiempo* (Panofsky, 2004: 93-117) y "*La Alegoría de la Prudencia*" de Tiziano: *Post scriptum* (Panofsky, 1980: 171-193). En ambos estudios aplica con rigor su metodología de análisis y se aprecia su magistral interpretación iconológica, a más de su amplísima erudición.

<sup>21</sup> La concepción de "*Weltanschauung*" o "visión del mundo", así como de "*Zeitgeist*" o "espíritu de la época" son "dos ideas que habían guiado a los estudiosos de la Escuela de Viena" (Ocampo, 2002: 135) y que Aby Warburg -maestro de Panofsky y su ascendiente en la historia del arte- criticó, debido a que él tenía una concepción plural de la realidad en la que se realizaba una lucha permanente entre tendencias irracionales y primitivas contra otras racionales y civilizadas.

## CAPÍTULO 2

### Tipología de iconos, índices y símbolos del agua





## CAPÍTULO 2. TIPOLOGÍA DE ICONOS, ÍNDICES Y SÍMBOLOS DEL AGUA

Una vez que se ha expuesto someramente lo que se ha conceptualizado sobre los símbolos y sus aspectos relacionados, así como descrito el procedimiento de análisis del significado de las obras de arte, es conveniente revisar los diversos símbolos que se han utilizado para el agua. No es común tener en mente la amplitud de estos símbolos del agua que han sido abordados tanto en la literatura como en las artes visuales, además de las que se derivan de la psicología y de los sucesos oníricos, esto es, de los sueños. Lo anterior, sin incursionar aún en la fuerte temática social que conlleva el agua.

El Dr. Carl Gustav Jung, psicólogo y psicoterapeuta suizo, a quien se le debe mucho de nuestro conocimiento de la importancia de los símbolos en la psicología, distinguió los símbolos de los signos conscientemente inventados, definiéndolos como “términos, nombres, o aun pinturas que pueden ser familiares en la vida diaria, que ya poseen connotaciones específicas en adición a sus significados convencionales y obvios. Los símbolos implican algo vago, oculto y desconocido para nosotros” (Fontana, 1994: 8).

Jung menciona que la mayoría de los símbolos tienen un origen onírico, es decir, que proceden de los sueños, y que aun para quienes viven en ambientes urbanos, las figuraciones que aparecen en sus sueños, se hacen con elementos de la naturaleza, En este trabajo se revisarán las alegorías del agua pertenecientes a diversas culturas persiguiendo el propósito de analizar las imágenes del agua para abastecerse de

material que nutra el trabajo de interpretación conforme al método que establece Panofsky en cuanto a los “valores simbólicos” de las imágenes.

El estudio de los símbolos del agua conduce con cierta naturalidad a pretensiones ambientalistas y, aún más, a enfoques sociales y aun justicialistas. Un enfoque que trascienda la mera apreciación artística de los símbolos del agua induciría a disquisiciones transdisciplinarias, como se están dando en la actualidad. Ya es un hecho que “los estudios culturales analizan el agua más allá de su valor social o económico: un bien cultural que ha tenido diferentes significados a lo largo de la historia de la humanidad. Las prácticas sociales en torno al uso y manejo del recurso, así como la tecnología asociada son expresiones de la cosmovisión y percepción de una sociedad, en un espacio y tiempo determinados. Varios de ellos enfatizan en la necesidad de revalorar el papel sociocultural del agua como una forma de evitar su deterioro ambiental y su mercantilización como bien económico” (Ávila, 2002: 11). De todas formas en este trabajo se buscará partir de la base de las artes visuales, y en concreto de la pintura, para enfocar la simbología del agua.

Existen demasiadas simbolizaciones del agua; se considera que es de los símbolos más recurrentes, por lo que será difícil, pero se tratarán de agrupar algunos de sus significados.

### 2.1 Claridad y frescura del agua

Las imágenes del agua no tienen la contundencia de la percepción como la tienen el fuego o la tierra. Los fantasmas del agua están más bien ligados a ilusiones de una imaginación que quiere divertirse, dejan una impresión huidiza. Si nos atenemos,

entre los sentidos, a la visión, “la menos sensual de las sensaciones” como la llama Bachelard, iremos captando progresivamente su voluntad de aparecer.

Una imagen simbólica muy recurrente es la de Narciso, el que se embelesa con su imagen reflejada en el espejo de las aguas quietas. Es precisamente en las aguas donde se “naturaliza” la imagen, donde se le concede el orgullo de la contemplación en la intimidad. “El espejo de la fuente ofrece, pues, la oportunidad de una imaginación abierta. El reflejo un poco vago, un poco pálido, sugiere una idealización. Ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza continúa, que no está acabada, que hay que culminarla. Los espejos de cristal, en la viva luz de la habitación, dan una imagen demasiado estable” (Bachelard, 1996: 40). Esta visión en las aguas le da a la imagen el significado de lo natural, de lo desconocido, de lo que aún no está acabado y, por tanto, de la prolongación de la belleza. Esta imagen se ha utilizado con recurrencia en la pintura para significar la autocontemplación en la belleza de los valores naturales. Por supuesto, que tiene todas las implicaciones psicológicas que se le atribuyen al ego manifiesto y a sus correlativos en el inconsciente. Nosotros apreciaremos la relación del símbolo con la pintura.

Para algunos artistas, el paisaje tiene como prerrogativa el poder del aire y de la luz. Son aquellos que se adhieren a la sensación de la inmovilidad. “Al revés de Eugenio d’Ors recibiríamos encantados una obra de arte que dé una ilusión de movilidad, que nos engañe incluso, si este error abriera el camino para una ensoñación. Es lo que sentimos ante las *Ninfeas*. Cuando se simpatiza con los espectáculos del agua, siempre estamos prontos para gozar de su función narcisista” (Bachelard, 1996: 49).

Cuando se percibe cerca de un cuerpo de agua tranquila, se puede decir que la visión se vuelve activa, como que ilumina las imágenes; pareciera que el ojo también tiene voluntad. En el pensamiento de Schopenhauer se diría que contemplar no es oponerse a la voluntad, es seguir otra rama, es participar en la voluntad de belleza que es un elemento de la voluntad general. Por semejante razón, la imaginación de la visión del agua es preponderante. “El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el agua sueña” (Bachelard, 1996: 54).

La frescura es una cualidad asociada a la misma claridad del agua. Acompaña a muchas imágenes que se despiertan en la imaginación para ser transportadas mediante la estética a la realidad de la vida. Entraña una fuerza de despertar que encara a la conciencia estética. Aun cuando ya no es común el baño de las personas, en concreto de las doncellas, en el lago, la imagen reminiscente evoca una intrínseca sensualidad. La imaginación suple a la realidad del que no se refleja en el agua durante su baño y conlleva a un deseo. “El agua evoca en primer lugar la desnudez natural, la desnudez que puede guardar una inocencia... El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una imagen antes de ser un ser, es deseo antes de ser una imagen” (Bachelard, 1996: 59).

A las fuentes de las aguas se le han concedido cualidades de veneración, tanto por la atribución religiosa como por su poder curativo; en este sentido se han concentrado cultos y ritos alrededor de fuentes, ríos y arroyos. Algunos ejemplos aparecen, como el agua de Lourdes con la aparición de una virgen a pastores niños, el manantial que brota de la roca por efecto de la vara de Jacob, el pocito en el cerro del Tepeyac, las aguas del río de Chalma. Estos ejemplos tan diversos y de diferentes

lugares y épocas permiten reconocer la generalidad del símbolo. Se muestran como epifanías locales e independientes de la estructura religiosa sobrepuesta, ya que en el subconsciente colectivo se piensa que el agua está “viva”, que inspira, que cura. En ocasiones se vuelven míticas las fuentes por el taumaturgo que se bañó en ellas, no por su claridad y pureza. Es el caso de “El Charquito”, la poza de lodo en el norte de Coahuila, donde se bañaba “el Niño Fidencio” y a donde ocurren las personas necesitadas de una curación milagrosa a sumergir al enfermo, así sea contra su voluntad. Costin y Beekman, cuando hablan de lo sagrado en referencia a las fuentes, señalan: “Pero las desviaciones paganas y el retorno de las supersticiones eran siempre amenazantes: lo mágico acecha a lo sagrado para pervertirlo en la imaginación de los hombres” (Ávila, 2002: 17).

Un significado diferente y clásico es el de las ninfas en la mitología griega. Son divinidades de las aguas creadas por el curso del agua, por su magia y la fuerza que emanaba de ella, de su murmullo. Son divinidades menores que reciben culto y sacrificios rituales, como las Nereidas y las Oceánidas. Por ser emanadas del agua significan el nacimiento, la vida; crían niños y les enseñan a ser héroes. Por otra parte, son criaturas perturbadoras del espíritu en el calor del mediodía, por lo que se recomendaba no acercarse a los manantiales o a la sombra de algunos árboles. Lo que persiste de estas creencias es a la vez el miedo y la atracción respecto de las aguas que desintegran (las ninfas “fascinan”, lo que produce locura y abolición de la personalidad) a la vez que germinan, que matan, pero que también ayudan al nacimiento. También existen en la India tradiciones como estas en las que los hombres de la realeza se casan con un

espíritu acuático femenino, de cuyo matrimonio proviene una prolija generación. Por ello, a los espíritus míticos femeninos de las aguas se les atribuye el que otorguen la soberanía y la santidad, que transfieren por medio de una fuerza mágico-religiosa a los héroes. En el caso de la mitología griega, es el caso de Aquiles, hijo de Tetis, ninfa marina y de algunos héroes que descienden de las náyades, como Ifitión y Sotnios.

En otro orden de ideas es recurrente la idea de la frescura de las aguas que impulsa la imaginación para hablar de la bañista y de su desnudez, de lo cual surge como signo metafórico el cisne. Esta imagen del cisne también ha sido comúnmente utilizada tanto en la literatura como en la pintura; es el caso de Leda. Esa desnudez del cisne es la desnudez permitida que se manifiesta como una belleza inmaculada, por lo que se puede mostrar. Era común en el Renacimiento mostrar tanto en la pintura como en la escultura, la deslumbrante belleza y claridad de los cuerpos desnudos. En particular, el de las doncellas que en su materialización marmórea, simbolizaban la pureza y la belleza.

La imagen del cisne también es abiertamente ostensible y significaría que el admirarlo es desear a la bañista del lago, con ello el que sueña contempla lo oculto. La imagen del cisne, apreciado por el subconsciente, es hermafrodita, ya que es femenino en la contemplación de las aguas, pero es masculino en la acción. Se añade el significado del canto del cisne antes de su muerte como la promesa del seductor y equivale a una muerte amorosa.

Es importante para el intérprete iconográfico conocer a profundidad, como se ha manifestado en el capítulo anterior, los elementos culturales que estaban vigentes durante la construcción de los símbolos.

Esto ayudará a distinguir, en el caso del símbolo del cisne, lo que corre por la mente e imaginación de quien lo utiliza, ya que se han hecho interpretaciones ligeras del mismo. Esto tiene que ver, pues, con la cultura que se utiliza, no es la mera tradición ingenuamente racionalizada. Induce a no forzar la significación de los símbolos, sino a ilustrarse con el bagaje para la interpretación como aconseja Panofsky a la vez que ayudarse con los elementos correctivos. Por la misma razón habrá que ser claro para distinguir entre lo que se sabe y lo que se siente. “Ante esta división, podemos preguntarnos si un viejo símbolo está todavía animado de fuerzas simbólicas, pudiendo apreciar mutaciones estéticas que a veces vienen a reanimar antiguas imágenes” (Bachelard, 1996: 69).

Bachelard propone también que el símbolo, en este caso del cisne, pueda ser proyectado hacia instancias modernas y cita a Thibaudet con su Cisne Rojo. Este es un ejemplo de disimbolismo, pues por una parte enuncia las imágenes explícitas y por la otra tiene una significación sexual. Jung menciona que el cisne es a la vez el símbolo de una luz sobre las aguas y de un himno de muerte; un mito del sol muriente.

Costin y Beekman proponen también el símbolo del río como el transcurrir de la existencia humana: “Descendiendo de las montañas, serpenteando a través de los valles, perdiéndose en los lagos o en los mares, el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones, así como la variedad de sus innumerables rodeos” (Ávila, 2002: 21). Esta imagen tiene que ver con lo que ellos mismos afirman en relación a que el río, en su transcurso, va tocando diversos puntos energéticos que corresponden a la energía cósmica de la tierra. Cuando se modifica artificialmente

el curso del río, ya no está en armonía con el paisaje y se deterioran su fuerza vital y energética. “El agua es la manifestación primaria de la conciencia emocional de la tierra. Ella lleva en sí la información emocional y la libera entre los seres vivos” (Ávila, 2002: 22). En la medida que la humanidad se conecte más con el agua del entorno descubrirá más sus raíces y será responsable con ella.

Todas estas imágenes antes enunciadas, tienen un origen y adquieren su unidad por el simbolismo del agua clara, tranquila, transparente y fresca. Gracias a los reflejos de la luz sobre su superficie tranquila o irisada, lo cual viene a ser una fuente vasta de temas y finalmente de valores simbólicos para el pintor que acude a representar su mensaje, frecuentemente con la aplicación de las metáforas del agua tranquila.

## 2.2 La afinidad de las aguas con la muerte

La tranquilidad de las aguas también conlleva imágenes que conducen la imaginación hacia la pasividad, el misterio, la muerte. En el camino de la humanidad se encuentran símbolos que representan, antes que la purificación, la muerte en el sentido de la renuncia, el abandono de la forma, el dejar de ser una entidad para transformarse en otra. Es conveniente analizar la fase previa a la mutación, que es la negación y muerte para apreciar lo que las aguas cubren, matan y luego cambian.

En este enfoque del tema de la muerte se inscriben pensadores, filósofos, artistas, que se afilian al existencialismo, a la transitoriedad y nulidad de la vida. Aquí encontramos a Nietzsche y a Edgar Allan Poe. Resulta muy *ad hoc* para nuestro tema en lo relativo al simbolismo y a la interpretación, la cita que hace Bachelard de Nietzsche: “Hay que adivinar al pintor para comprender la

imagen". Como se verá, sobre todo en el caso de Poe, su vida desafortunada y su tristeza desde la infancia, produce una melancolía que se manifiesta en sus escritos. Por lo que se refiere a los símbolos del agua, relata que existe una sustancia privilegiada que es un agua especial, un agua pesada "más profunda, más muerta, más adormecida que todas las otras aguas dormidas, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que encontramos en la naturaleza. El agua, en la imaginación de Edgar Poe, es un superlativo, una especie de sustancia de sustancias, una sustancia madre". (Bachelard, 1996: 75). Para quienes habitan cerca de los lagos profundos y sombríos, la imagen del agua es representativa de la ensoñación y la muerte. Aún más, toda agua viviente tiene el destino de hacerse lenta y morir. A ello induce la contemplación del agua, a disolverse, a morir.

Este es el pensamiento de Heráclito: en el sueño, el alma se desprende del fuego y tiende momentáneamente a transformarse en humedad. "Es muerte para las almas convertirse en agua", decía Heráclito. A esta imagen de la muerte en el agua se suma la visión de la noche y de las tinieblas que hacen insondables a las aguas, como si la carencia de fondo las proveyese de una ausencia tan sentida como la muerte. Conforme a las investigaciones psicológicas que desarrolló Marie Bonaparte, "no es inútil desarrollar una explicación de la coherencia de la imaginación en el plano mismo de las imágenes, en el nivel de los medios de expresión" (Bachelard, 1996: 92). Este es un magnífico punto de encuentro entre la imaginación que provee de ensueños y de símbolos con la oportunidad de representarlos en las artes plásticas y, mejor, en la pintura, la cual representa una rica veta de expresión. Con esto se encuentra la oportunidad de abrir un tema

propicio para expresar los propios sentimientos e ideas, a fin que se sean complementadas y terminadas por el que las aprecia e interpreta.

También hay un agua que nos pertenece íntimamente porque nos conforma: es la sangre. Si se le atribuye un valor a algún líquido se le refiere a la sangre. Como líquido humano vital se le ha atribuido o asimilado al valor, al drama y al dolor. Tiene la connotación de lo entrañable. Los cubanos llaman a sus mejores amigos "mi sangre", es decir, parte de mí mismo, dispuesto a sufrir conmigo. La sangre, como valioso líquido, como agua vital, se empeña en las más arriesgadas empresas, en las que vale la pena ofrendarse. Este es un sentido diferente al de Poe porque se valoriza. Así afirma Paul Claudel: "Toda agua nos es deseable y, en verdad, más que la mar virgen y azul, apela a lo que existe en nosotros, entre la carne y el alma, nuestra agua humana cargada de virtud y de espíritu, la ardiente sangre oscura" (Bachelard, 1996: 97). Este es, sin duda, otro motivo, si lo referimos a la descripción pre-iconográfica del método de Panofsky. Por cierto, considero, ha sido bastante usado en la pintura de todas las épocas, más que nada en los temas de heroísmo y de sufrimiento.

Acudiendo a la relación del agua con la tierra, es decir con su entorno (sin acentuar por el momento la relación de lo que fluye con lo que es estático, símbolos que se usaron como correlativos por los alquimistas), cabe decir que al agua se le considera como la sangre de la tierra, como lo que arrastra todo el paisaje hacia su destino. Esta es una visión emparentada con Edgar Allan Poe. El agua viene a ser, como consideraban los alquimistas, el tinte de la pena universal, el tinte de las lágrimas. Por

esa consideración, el agua es la madre de la pena humana, la sustancia de la melancolía.

En algunos simbolismos aztecas, a la sangre humana se le llamaba “chalchivati”, la cual era necesaria para la regeneración periódica del sol, y esto la transformaba en un agua preciosa como el jade verde. “Los aztecas ancianos preparaban el cuerpo para el funeral y, después de envolverlo en forma apropiada, tomaban un poco de agua y la despejaban sobre la cabeza del fallecido, pronunciando las siguientes palabras: “aquí está lo que aprovechaste cuando vivías en el mundo”. Y tomaban agua de un cántaro pequeño y decían: “aquí, algo para la jornada” (Ávila, 2002: 19). Así le daban elementos para su tránsito al más allá.

La esencia misma del agua muerta, contenida en abismos insondables o en lagos taciturnos y sombríos, es el soporte material de la muerte. “Las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes” (Bachelard, 1996: 103). Las imágenes visuales de los muertos en las aguas, algunas de las cuales se aprecian tanto en la pintura como en el cine, conllevan la sensación de una muerte dulce, suave. Y esto, debido a que sólo el agua puede morir guardando su belleza y sus reflejos. Las aguas dan belleza a las sombras y reviven todos los recuerdos. Si a la quietud, a la profundidad y al carácter taciturno de las aguas inmóviles se les agrega el silencio, se estará presenciando con amplitud el cuadro de la muerte. Poetiza Bachelard: “Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son otras tantas lecciones materiales para una meditación sobre la muerte... Es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte en profundidad, de una muerte que permanece con nosotros, cerca de nosotros, en nosotros... Sólo será necesario un viento

nocturno para que el agua que se ha callado vuelva a hablarnos... Sólo será necesario un rayo de luna, muy dulce, muy pálido, para que el fantasma camine de nuevo sobre las ondas” (Bachelard, 1996: 110).

Si el alma se detiene en esta meditación tenderá a la aniquilación, lo cual ha sido motivo de interés para filósofos y poetas. Será necesario que doctrinas más positivas consideren esta muerte como transitoria y como necesaria, para reivindicar el potencial de las aguas.

Existen en la herencia artística de la humanidad dos simbolizaciones importantes con relación a la muerte y a las aguas: Caronte, el barquero de la muerte, y Ofelia, la que muere en las aguas por los pecados de otro.

El mito de Caronte tiene que ver con la partida de la vida en el agua, siendo ésta como el movimiento que nos invita a un viaje nunca realizado. Jung dice que el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir refiriéndose al agua. Ya se verá su carácter de mujer y de madre. Pero en concreto se dice que “el complejo de Caronte no es demasiado vigoroso; la imagen está actualmente muy descolorida... Ya no es más que un símbolo. Pero esa debilidad y el que se vuelva descolorida, son, en suma, bastante favorables como para hacernos sentir que, de todos modos, la cultura y la naturaleza pueden coincidir” (Bachelard, 1996: 119). El significado de ese símbolo es la desgracia del hombre que va atravesando por todas las edades del sufrimiento.

El mito de Ofelia tiene una significación diferente. Si bien el mito de Caronte conlleva a significar un destino aceptado, la de Ofelia pretende ser un destino deseado. Ofelia es una ninfa que escucha los deseos de Hamlet quien alberga el propósito de que en todas

las oraciones de ella, tenga presentes los pecados de aquel. Por esto, Ofelia deberá morir dulcemente en el río. Es el símbolo del suicidio femenino, cuyo destino como ninfa era morir en el agua, haciendo de ésta el símbolo de la muerte joven y bella, muriendo sin orgullo ni deseos de venganza, con un sentido de resignación masoquista. “El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que sólo sabe llorar sus penas y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas” con tanta facilidad” (Bachelard, 1996: 128).

Es manifestativo que la cultura griega impuso a los ríos o lagos que tienen relación con la muerte de los reprobados, las penas que se suscitan con ella. “Los nombres de los ríos de los infiernos indican tormentos, lo que les espera a los condenados: el Aqueronte (dolores), el Flegetón (quemadura), el Cocito (lamentaciones), el Styx (horrores) y el Leteo (olvido)” (Ávila, 2002: 21).

En este punto es importante distinguir entre las representaciones que se pueden hacer de la materia y de la forma del agua y que se expresan tanto por la literatura como por la pintura. La imaginación provee de formas para las artes, pero no se reducen a meros esquemas. “Finalmente, la imaginación literaria que sólo puede desenvolverse en un reino de imágenes, que debe traducir las formas, es más favorable que la imaginación pictórica para estudiar nuestra necesidad de imaginar” (Bachelard, 1996: 132). Hay que tener en cuenta que se está hablando de lenguajes diversos, el idioma y la pintura. Si bien el primero es más capaz de expresar las formas simbólicas por su estructuración y sistematización, la pintura puede tomar las imágenes y expresar también mediante sus propias herramientas.

Existe en nuestra cultura y en nuestro tiempo un simbolismo muy pujante y es el

del bautismo. En la antigüedad el bautismo se realizaba por inmersión y tenía un significado más pleno, como si fuera un sepultamiento. En este punto se juntan, por así decir, los contrarios: la muerte y la resurrección, el cambio de la forma y la vida nueva. Por razones como ésta se acude a los significados contrarios del mismo elemento. Puede considerarse aceptable esta doble significación en el caso del bautismo, si se tiene en cuenta la circunstancia de la transitoriedad: se tiene una vida natural afectada por una mancha original, se muere renunciando al pecado y se renace a la vida de la gracia, con lo que se hace pertenecer al cuerpo místico de Cristo, es decir, a la comunidad de los que renacidos. La iglesia cristiana dice que con el bautismo por el agua y el Espíritu, se participa de la muerte de Cristo, pero también de su resurrección.

Mediante la inmersión en el agua se desintegran las formas porque las aguas tienen la virtud de la purificación, de regeneración y de renacimiento; las aguas anulan la historia y restauran la integridad inicial. Así, el bautismo de Juan el Bautista pretendía no la curación de las enfermedades, sino la redención del alma, el perdón de los pecados. El hombre moría y renacía purificado, renovado, como Cristo lo hizo al resucitar de su tumba. De los antiguos padres de la Iglesia se puede recordar a Tertuliano quien decía que el agua es la primera a la que le es ordenado producir criaturas vivientes, y a Juan Crisóstomo que escribió que el bautismo representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección. Este no es un simbolismo prestado, sino que pertenece a la cultura humana. “El simbolismo de las aguas es producto de la intuición del cosmos como unidad y del hombre como un modo específico de existencia que se realiza a través de la historia” (Eliade, 1998:186).

Existe otro elemento simbólico importante entre los antiguos griegos, como Heráclito; era el concepto de la sed del muerto y lo que esto conllevaba. Tiene también una cierta semejanza con el concepto anterior del bautismo en su muerte y regeneración o transformación. Se consideraba que, al morir, el alma no moría por completo, sino que se introducía en un circuito cósmico o trasmigración antes de una liberación definitiva. En ese trayecto, el alma sufre, lo cual se representa por su sed. En el evangelio de Lucas se habla en una parábola del rico que sufre en las llamas y suplica que Lázaro moje su dedo en agua y lo ponga en su lengua. En las provincias asiáticas con altas temperaturas y sequías se hacían libaciones para las almas como un refrigerio; los griegos también vertían agua a través de las grietas antes de las lluvias porque creían que los muertos tenían sed.

Se habló de que el alma entraba en un circuito cósmico después de la muerte, puede decirse, después de la muerte fisiológica, porque se concebía que la persona estaría aún con cierto nivel de vida; así, las aguas saciaban la sed del muerto, lo disolvían y lo solidarizaban con las simientes, con lo que se terminaba su condición humana. No obstante, así se había iniciado el circuito cósmico, con la asignación de una suerte “agrícola”, como la concebían los egipcios, por lo que, las libaciones producían la germinación del muerto, es decir, su transformación en semilla. En griego se decía “*neófitos*” (nueva planta). Con esto se obtenía por fin el apaciguamiento, esto es, la extinción del resto de condición humana que había conservado, su inmersión total en las aguas para poder adquirir un nuevo nacimiento. “La “suerte agrícola” que acarrear a veces las libaciones funerarias no es sino una consecuencia de esta desintegración final de

la condición humana; es un nuevo modo de manifestación, hecho posible por las virtudes disolventes pero también germinativas de las aguas” (Eliade, 1998:188). Este simbolismo de la muerte y el apaciguamiento por las aguas para reincorporarse al circuito cósmico es poco difundido pero mantiene una belleza muy atractiva, por lo que es propicio para su representación en las artes visuales. Seguramente daría temas muy atractivos.

### 2.3 Feminidad y maternidad del agua

Muchas personas han considerado a la naturaleza como a una madre y así la llaman. Dentro de la naturaleza, han considerado en forma especial a las aguas, sobre todo a la de los mares, como la engendrada de la vida. Por eso el océano aparece como uno de los más constantes y mayores símbolos maternales. Llevando más adelante el pensamiento de la naturaleza como madre, se diría que toda agua es leche y, con mayor precisión, que el agua es una leche materna. Así lo dice un himno védico: “Las aguas que son nuestras madres y que desean tomar parte en los sacrificios vienen a nosotros siguiendo sus cauces y nos distribuyen su leche” (Bachelard, 1996: 180).

Puede argüirse que la imagen de las aguas de la naturaleza como leche materna no recibe su fuerza de la visualidad. Para justificar la visión del artista es necesario aportar los componentes que no se ven, sino que se conocen, se intuyen o se imaginan. Si la imagen no aparece nítida se ha de acudir a la naturaleza misma de la representación por la que se reconoce como válida una representación de la imagen que no tiene por qué ser precisa, sobre todo si procede de la imaginación o de los sueños, como dice Jung en relación a la simbolización. “Por ejemplo, para Paul Claudel, ¿qué es el

río? Es la licuefacción de la sustancia de la tierra, es la erupción del agua líquida enraizada en el más secreto de sus repliegues, de la leche bajo la tracción del océano que mama” (Bachelard, 1996:187). Esta visión del poeta bien puede ser representada simbólicamente en una pintura.

Los poetas románticos alemanes ensalzaron al agua como su representación de la valorización femenina, sensual y maternal. “Es el agua del lago, nocturna, lunar y lechosa, adonde se despierta la libido; el agua, esta primera criatura nacida de la fusión aérea no puede negar su origen voluptuoso y, sobre la tierra, se muestra con una celeste omnipotencia como el elemento del amor y de la unión” (Ávila, 2002: 20).

No necesariamente se ha de estimar el agua como una madre física, también se ha considerado como la matriz de todas las posibilidades de existencia, por lo que se le hace simbolizar todas las virtudes. De ella nacen todas las formas como de una sustancia primordial y a ella regresan. Por eso la inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, ya que por la inmersión se disuelven las formas. De esta manera ya no es sólo el origen de la vida, sino que simboliza a la vida misma. El más antiguo jeroglifo egipcio para denotar el agua corriente era: VVV<sup>1</sup>. En las culturas precolombinas de América se dan también otros símbolos del agua, como el que es un recipiente lleno de agua en el que cae una gota desde una nube. Otros emblemas, que también pertenecen al simbolismo de la fecundidad, son la espiral, el caracol (que también es lunar), la mujer, el agua y el pescado. “En sumerio, “a” significaba “agua”, pero significaba igualmente “esperma, concepción, generación”. En la

glíptica mesopotámica, por ejemplo, el agua y el pez simbólico son los emblemas de la fecundidad” (Eliade, 1998: 179). Conviene recalcar que esta investigación no pretende acentuar el enfoque de los emblemas, sino de los contenidos simbólicos que puedan ser útiles para la interpretación iconográfica.

Así como en la vida del hombre aparece por necesidad la mujer-madre, también aparece una segunda mujer, la mujer amada, por lo que es también una mujer-paisaje. Con ella aparecen las formas femeninas como formas voluptuosas que atraen al hombre, así como la sustancia voluptuosa del agua aparece por su misma naturaleza. Ernest Renan hace una glosa de los sueños de Novalis por el que da al río el epíteto de “*kalipársenos*” o “de las bellas vírgenes” diciendo que sus aguas “se resolvían en muchachas”: “El agua ha tomado la propiedad de la sustancia femenina disuelta. Si queremos un agua inmaculada, mezclamos vírgenes en ella. Si queremos los mares de la Melanesia, tendremos que disolver negras en ellos” (Bachelard, 1996: 196). Esta es la maravilla de juntar la imaginación material con las imágenes que se pueden lograr bajo el influjo de la poesía del agua. Estos sueños que se resuelven en imágenes pueden proceder de un encantamiento que se afianza más en la sustancia que en la misma imagen. Por virtud de este encantamiento puede el pintor resolver en imágenes el influjo del agua.

Al agua también se le ha considerado como un simbolismo de la dualidad entre lo alto y lo bajo, las aguas de lluvia y las de los mares; la primera es pura, la segunda, salada. Conforme a la creencia judía, las aguas en calma significan la paz, el orden. En el origen, cuando Dios separó las aguas superiores de las inferiores, a las primeras las configuró como macho y a las segundas

<sup>1</sup> Cuando se habla de emblemas del agua se pueden mencionar otros, entre ellos, el que le atribuye en cuanto forma geométrica Luca Pacioli al icosaedro: “Platón se vio impelido a asignar las cinco formas regulares a los cinco cuerpos simples, es decir, la tierra, el fuego, el aire, el agua y el cielo, como aparece en el Timeo, donde se trata de la naturaleza del universo. Al elemento tierra atribuyó la forma cúbica... la forma del tetraedro la atribuyó al elemento fuego... La forma del octaedro la atribuyó al aire... *La forma de veinte bases, es decir, el icosaedro, la asignó al agua*, pues estando limitada por más bases que ningún otro cuerpo, le pareció que en la esfera se adaptaba más al movimiento de la cosa que descende derramándose que no a la que asciende. La forma de doce bases pentagonales la atribuyó al cielo”. *La Divina proporción, Primera parte, Capítulo LV, De cómo se forman otros cuerpos además de los mencionados y cómo sus formas se desarrollan al infinito.*

como hembra, lo que conlleva el significado de la inseguridad y la seguridad. “Desde el punto de vista cosmogónico, el agua corresponde a dos complejos simbólicos antitéticos que no hay que confundir: el agua descendente y celeste, la lluvia es una semilla uránica que viene a fecundar la tierra; masculina, y asociada al fuego del cielo. Por otra parte, el agua primera, el agua que nace de la tierra y del alba blanca, es femenina: la tierra está aquí asociada a la luna como símbolo de fecundidad consumada, tierra preñada, de la que sale el agua para que, iniciada la fecundación, tenga lugar la germinación” (Ávila, 2002: 18). Ya se ve, pues, que el simbolismo del agua es dual conforme sea su procedencia.

La concepción del agua como madre ha tenido lugar en varias culturas: “La tierra y las “aguas de abajo”, matrices de la vida, están representadas en estas leyendas por la *Magna Mater* bajo los nombres de divinidades femeninas: Gaia, Rhéa, Cibela, Afrodita, Ameterasu, Coatlicue, Isis, Deméter, Atenea: son diosas-madres, diosas de fertilidad y maestras de la fecundidad, diosas del mundo de las aguas terrestres y subterráneas” (Ávila, 2002: 23). En el arte pictórico encontramos frecuentemente asociados el agua y la feminidad, sobre todo en los motivos que incluyen mujeres o seres mitológicos en las fuentes o a las orillas de los lagos. Algo parecido puede decirse que ocurre en la poesía, por lo que “el agua, en evolución, se vuelve el soporte artístico de una nueva espiritualidad que, al reconocer el principio de la vida, la muerte y el renacimiento, pone en comunicación con una memoria eterna y atemporal, donde el padre y la madre son unión y la concepción única e indivisible del cosmos” (Ávila, 2002: 25).

La consideración del agua como fuente de vida, como germinativa en todos los planos

de la existencia se encuentra en muchas culturas antiguas, sobre todo en las orientales, como en la mitología india. En ella se habla de las aguas primordiales desde donde se originan dioses y hombres que fundan generaciones. Por eso se puede decir que el agua precede y sostiene a toda creación, a todo establecimiento firme, a toda manifestación cósmica. “La tradición de las aguas primordiales de las que nacieron los mundos se encuentra en un número considerable de variantes en las cosmogonías arcaicas y “primitivas”. De las aguas primitivas se hace nacer, como de una matriz universal, tanto el género humano como una raza en particular. “Juan de Torquemada, describiendo las lustraciones bautismales de los recién nacidos en México, nos conservó algunas de las fórmulas con las cuales se consagraba al niño... Antes de sumergirlo en el agua, se decía: “Toma esta agua, pues la diosa Chachihuitlicue Chalchiuhtlatónac es tu madre. Que este baño te lave de los pecados de tus padres” (Eliade, 1998:181). Se aprecia, pues, no sólo una consagración sino un origen, un renacimiento. Así, se considera germinativa al agua, a la lluvia fecundadora y semejante al semen viril. “En el simbolismo erótico - cosmogónico, el cielo abraza y fecunda a la tierra por medio de la lluvia” (Eliade, 1998: 182). Por eso los animales del agua, en especial los peces como símbolos eróticos y los monstruos marinos, se convierten en emblemas sagrados, ya que sustituyen a la realidad absoluta concentrada en las aguas.

Con el motivo del agua se puede aplicar el artista para provocar la magia que tiene el poder extraordinario de alcanzar las emociones, de emitir mensajes sublimes al ser humano. “El papel del artista y del arte es traer la respiración indispensable, la invitación al viaje interior, la aventura en

lo real de las formas creadas para recordar la esencia, el perfume, el color y mantener la memoria de lo vivo, de lo concreto” (Ávila, 2002: 29).

## 2.4 Cualidad de purificación

Tanto en el sentido religioso como en el de la imaginación material, al agua se le considera como la sustancia representativa de la pureza. En principio no acudiremos a los ritos formales de la religión para significar la purificación. Tampoco se pretende entrar a considerar los valores axiológicos para hablar de la pureza relacionada o no con el agua. Es posible decir que el agua es el símbolo natural de la pureza y que da motivo para utilizarla en una psicología de la purificación. “No podemos poner el ideal de pureza en cualquier parte, cualquier materia. Por poderosos que sean los ritos de purificación, es normal que se dirijan a una materia que pueda simbolizarlos. El agua clara es constante tentación para el fácil simbolismo de la pureza” (Bachelard, 1996: 204).

La pureza misma del agua es reconocida tanto racionalmente como inconscientemente. En cuanto a lo primero, a muchos basta un letrero sobre una llave para aceptar que el agua es potable; es, por lo tanto, pura. En cuanto a lo segundo, la gente de campo reconoce el valor mismo del agua porque considera que el uso excesivo de ella o el abuso por entidades para fines comerciales pone en peligro su disponibilidad y también su pureza. Este hombre de campo sabe aprovechar como un bien muy preciado el agua tanto para sus fines de reproducción agrícola como para su sostenimiento cuando necesita tomarla y la desea como una sustancia pura.

A la pureza se le atribuye también una característica de actividad por la que se dice que una gota de agua pura purifica un océano, mientras que una gota de agua impura basta para ensuciar un universo. Por esta creencia los hombres que tienen una relación muy directa con las fuentes de agua, cuidan con tanto esmero su pureza; para muchos es el cuidado mismo de su origen y de su permanencia en su lugar. Es conocido que los antiguos mexicanos se instalaban en los valles a orillas de los cerros a los que consideraban almacenes de agua.

Desde tiempos inmemoriales se realizaban actos de lustración mediante los cuales se pretendían purificar las personas; estos actos se acompañaban de luz que también se considera pura. De esta unión de agua y luz se obtiene mayor pureza dado que la luz parece brillar con más claridad cuando se encuentra un agua clara.

Por otra parte a la imagen del agua pura también se acude cuando se simboliza la curación ya que al agua se le atribuyen las cualidades contrarias a los males del enfermo por lo que se acude a la sustancia que se compadece de su sufrimiento. Además, mediante una imaginación dinámica se piensa que se acude a la fuente para solicitarle un despertar de energía porque tienen la cualidad de despertar los centros nerviosos.

Algunos pensadores consideran al agua como una sustancia de sustancias, como una materia primordial que puede condensar los atributos de las demás materias. Paul Claudel, “en su proyecto de una *Iglesia Subterránea en Chicago*, está seguro de encontrar en el seno de la tierra una verdadera agua esencial, un agua sustancialmente religiosa que significaría un cielo subterráneo. “El agua, en su simbolismo, sabe reunir todo. Claudel

dice además: “Todo lo que el corazón desea puede reducirse siempre a la figura del agua”. El agua, el mayor de los deseos, es el don divino verdaderamente inagotable” (Bachelard, 1996: 227). En relación a lo anterior se puede, pues, trascender aquel señalamiento de que el agua contiene un simbolismo suave para centrar sus mejores cualidades en la generalización del agua como concentradora de otras muchas figuras simbólicas. Esto da origen a una enorme veta de representación y simbolización del agua en la pintura.

## 2.5 Violencia del agua

Si algún aspecto del agua ha motivado a poetas y pintores es la violencia del agua, sobre todo la de los océanos que se encolerizan. Hay numerosos relatos de la mitología griega de la relación del hombre con las tormentas y tempestades. Pero, antes de enfocar a la violencia de los océanos, veamos la lucha simple del hombre contra el elemento.

Debido a que el agua no es el elemento natural en el que se desarrolla la vida del hombre, como lo es el viento, la lucha contra el agua, digamos en la natación, tiene un carácter de mayor complejidad, por lo que la superación del reto produce una mayor satisfacción, la del miedo superado, con lo que se conduce al orgullo.

Cuando el agua llama, el hombre intrépido no se puede resistir porque el agua lo convoca como si fuera una patria. La alegría de la superación del reto hace que se borren las angustias de la humillación inicial. A fin de que la natación tenga un enfoque de mayor realización, se ha de preferir el río a la piscina porque en el primero se encuentran los

símbolos de la naturaleza tales como la maternidad, la pureza, la transitoriedad, el peligro. Es más, para proyectar mejor la voluntad se ha de estar solo en el reto de la lucha contra el agua.

Ahora bien, la apreciación del agua violenta como una furiosa tempestad ya sea en tierra, ya sea en el océano, produce una simbolización fuerte que conduce a la valoración de todas las fuerzas del hombre para vencer al elemento. Aquí se encuentra vasto campo para las simbolizaciones y notorias realizaciones de poetas y pintores. Si se tiene una tempestad extraordinaria, el estado psicológico del espectador también lo es; se establece una comunicación interna. La tempestad proporciona las imágenes naturales de la pasión, tales como la del que se hace atar al mástil del barco para sentir la furia del mar, con lo que encuentra un símbolo profundo de su coraje. “El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal. Así, no hay epopeya que no tenga una escena de tempestad... La grandeza humana tiene necesidad de medirse con la grandeza del mundo: “Los nobles pensamientos nacen de los nobles espectáculos”, dice Chateaubriand en *Los mártires*, después de la pintura de la tempestad” (Bachelard, 1996: 266).

En la mitología griega se tiene muy presente la figura simbólica de Poseidón, el señor del océano, el cual, cuando está furioso, “pierde sus caracteres femeninos de tentación ondulante y de beatitud somnolienta y su personificación mítica adquiere un perfil masculino acentuado” (Eliade, 1998: 194). De hecho se le reconoce como el dios de los mares y su símbolo es el tridente, el cual, en un principio eran los mismos dientes de los monstruos marinos. Los griegos también le atribuían la causa de los terremotos debido a la erosión de las aguas, de manera

que la ira de Poseidón originaba las tormentas en el mar y los terremotos. Otros emblemas acuáticos son los dragones y las serpientes (sobre todo en la cultura china), así como las conchas, los delfines, los peces, mismos que están en la profundidad del océano, que tienen la fuerza del abismo y que pueden distribuir la lluvia, la humedad y la inundación para controlar la fecundidad del mundo. Todos estos emblemas bien pueden ser encontrados en la pintura de diferentes tiempos y autores.

Es notable la escena que cuenta Herodoto acerca del poderoso rey Jerjes quien castiga al mar mandando propinarle azotes y arrojándole cepos luego que éste destruyó los puentes que el poderoso había mandado construir. También se encuentra en la literatura la figura de *El Tempestario*, el hombre que se dedica a excitar la furia del agua hundiendo su varita de avellano cada vez con mayor provocación hasta que se desata la tempestad porque la cólera del agua estalla y así ruge la tormenta, estalla el rayo, crepita el granizo y el agua inunda la tierra. Con ello se tienen las imágenes que el agua, al ser provocada, pasa por todos los caracteres de una psicología universal. Esta situación es también alimento para considerar múltiples motivos de representación pictórica que tiene una apreciable carga de caracteres que se pueden transferir mediante símbolos a los personajes y situaciones que el pintor precise.

Una creencia que se encuentra muy presente entre las personas religiosas de la actualidad es la del diluvio. Una inmensa cantidad de agua que envió Dios a la tierra, previa advertencia y aviso a su elegido para que protegiera a los escasos justos, a su familia y a las especies de animales y plantas, ya que la perversión había alcanzado a la

humanidad. Esta idea del diluvio universal se encuentra como una tradición en varias culturas. Se trata de una gran catástrofe que pertenece a una visión cíclica del cosmos y que sirve para abolir la situación vigente y empezar una nueva era en la que la humanidad se vivifica. En este sentido el agua precede a la creación y la renueva periódicamente, regenerando y purificando la vida. Tiene que ver con la muerte pero también con la vida renovada; en tal sentido se asemeja al bautismo de las personas que mueren a una vida de pecado pero renacen a la vida de la gracia. Esta concepción viene muy a propósito con la idea de la pérdida de las formas en el agua y con el manejo que se hace de la forma en el arte: “la vida humana aparece como una cosa frágil que hay que reabsorber periódicamente, porque el destino de todas las formas es disolverse a fin de poder reaparecer. Si las “formas” no fuesen regeneradas por su reabsorción periódica en las aguas, se deterioraría, agotarían sus posibilidades creadoras, y se apagarían definitivamente” (Eliade, 1998: 199). En vez de que se deteriore progresivamente la humanidad y se convierta en estéril, el diluvio reabsorbe en las aguas los pecados para purificar a la humanidad y regenerarla.

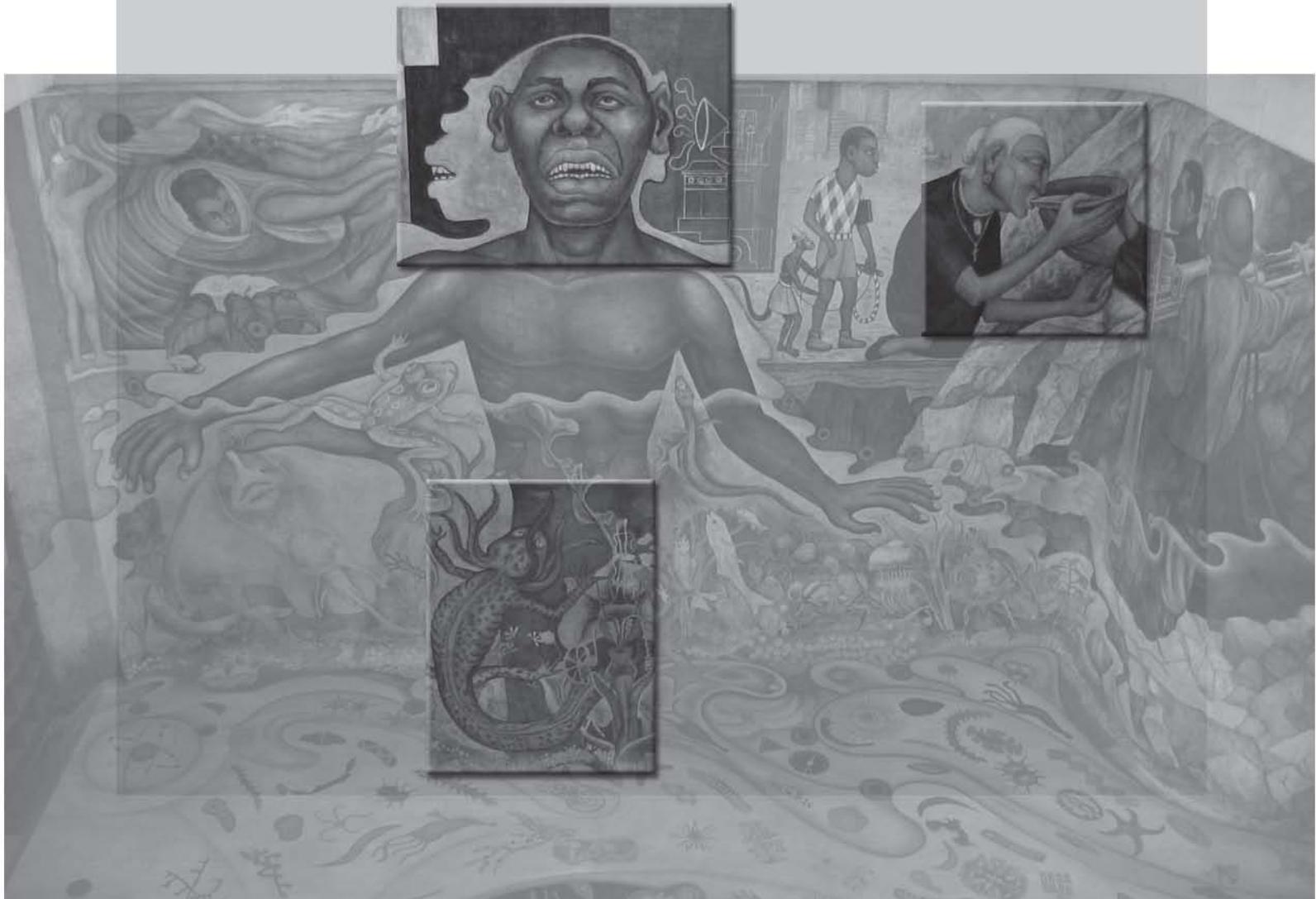
De lo anteriormente escrito se puede inferir que los múltiples simbolismos que proceden de las aguas, proveen a los artistas inquietos en este motivo a representar múltiples y variados temas que involucren al agua. La forma de su expresión mediante la pintura puede producir y ha producido infinidad de obras que trascienden la pura descripción involucrando los símbolos para servir como expresiones del autor ya sea con mensajes de tranquilidad, de paz, de vida, de muerte, de violencia, de abolición de las formas y de superación de las dificultades.

Si bien la pintura sobre los motivos del agua es un vehículo capaz de expresar los pensamientos y los sentimientos, no es el medio más propicio para realizarlo con la mayor facilidad: ésta se le atribuye al lenguaje, sobre todo al poético. Bachelard, a quien considero el poeta y psicólogo de la imaginación material de los elementos, le atribuye al agua la fluidez del lenguaje. Como se observa, esta afirmación pareciera que se debe decir al revés: que al lenguaje se le atribuye la fluidez del agua. Esta sería la figura poética natural. No obstante, se puede discutir respecto de la versatilidad del lenguaje (hablado o escrito) sobre la pintura.

Esta misma discusión se podría entablar respecto de la imagen fija como es la pintura, con la imagen compuesta en movimiento, como es el cine. De todas formas, la versatilidad del lenguaje parece prevalecer sobre las artes visuales. Se puede llegar a la imaginación reproductora tanto por el lenguaje como por la pintura, pero quien de mejor manera domina la imaginación es la obra literaria, la palabra, la frase. No obstante, la pintura puede representar también los motivos de la vida humana sugeridos por el agua. Se podrá observar en el análisis iconográfico que se presentará adelante.

# CAPÍTULO 3

Manifestaciones recientes en México relativas al agua





### CAPITULO 3. MANIFESTACIONES RECIENTES EN MÉXICO RELATIVAS AL AGUA

Es conveniente, aunque sea de manera breve, abordar el tema vital del agua en la sociedad. Ya se ha hablado en los capítulos anteriores de la conceptualización y del método de análisis así como de los símbolos del agua reseñados por sus cualidades. No se ha de relegar el aspecto social del agua, pero se tiene presente en este trabajo que se privilegia, ya que se trata de una investigación sobre arte, un enfoque artístico en lo relativo a las manifestaciones del agua.

De alguna manera las artes visuales cubren necesidades estéticas. Así lo comenta César Martínez, autor de “La Piedad entubada” (que se comenta adelante): “... la importancia de transformar un entorno urbano temporalmente, en este caso, resaltando una de las actividades básicas de las artes visuales que es la de cubrir necesidades estéticas o valores de uso en lo cotidiano, ampliando su circuito de difusión, distribución y el consumo estético de quienes no lo consumen” (Sánchez, 2003: 154). A decir del mismo Martínez se reivindica el concepto de “ecoestética” que acuñó Juan Acha entendida como “ecología visual amplificada”. “En esta perspectiva, considera que desde el campo artístico se puede crear conciencia social y ecológica” (Sánchez, 2003: 155).

De cualquier forma, aun cuando se reconoce que la sociedad está involucrada en la consideración conservacionista debido a que el agua es un elemento indispensable para la vida humana y que en las aglomeraciones urbanas se agudizan los

problemas de conseguirla, manejarla y administrarla (lo cual llega a constituir asuntos de equidad), en el presente trabajo se privilegia la apreciación artística.

Es común que los artistas no estén ajenos a las cuestiones que aquejan a la sociedad. Algunos artistas plásticos insertos en el mundo actual, comparten la problemática de su sociedad y, desde su perspectiva y con sus posibilidades, contribuyen a la solución de los problemas sociales. María Teresa Uriarte menciona: “En la cuenca de México, el manejo del agua ha sido de alta importancia hasta hoy, y es por ello que contamos con una larga historia del arte relacionada con este líquido esencial: desde la representación pictórica de Tláloc hasta los murales de Diego Rivera en el sistema Lerma. Más allá de las investigaciones científicas, es el propio potencial de la imagen el que descubre otras dimensiones del agua en la ciudad, así como sus funciones estéticas y ecológicas en la vida cotidiana. Todo este tesoro histórico de las obras de arte dedicadas al agua permite explorar una historia cultural que también contiene parámetros para el rescate acuático de la megalópolis actual. Y, por supuesto, la historia del arte enfocada en el agua continúa hasta hoy” (Scherer y Ganado, 2003: 10).

Debido a que el problema del aprovechamiento del agua es cada vez más común, se han escuchado voces de los que la necesitan, tales, que se han convertido en verdaderos clamores, los cuales en ocasiones han creado foros para manifestarse y elevar su voz a las entidades administrativas para que se considere el agua patrimonio de la humanidad y no un coto de poder ni una fuente de enriquecimiento. Estas voces se originan desde la conciencia de los que se consideraron en un tiempo los usufructuarios

originales y que conocen la naturaleza misma del agua arquetípica que origina el que a su vera se congreguen los pueblos y se desarrollen las culturas. A la vez, desde las esferas del poder tanto gubernamental como empresarial, se manejan las versiones de que el agua no debe ser un bien gratuito por ser escaso.

Dada la problemática que hoy se manifiesta de manera tan aguda, el artista ha de utilizar su herramental y su formación para expresar su voz y contribuir a fortalecer la cultura del agua en la que hemos sido formados. Veamos algunas manifestaciones.

### 3.1 Manifestaciones artísticas

#### 3.1.1. El proyecto *agua-wasser*

De enero a marzo de 2002 se llevó a cabo en varios escenarios de la Ciudad de México el proyecto *agua-wasser*. Fue convocado por el Instituto Goethe de México siendo su Director General Bernd M. Scherer y contó con la colaboración del Gobierno de la Ciudad de México, la Comisión Nacional del Agua y varias dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial el Museo de Ciencias y Arte (MUCA) de la Dirección General de Artes Plásticas.

La importancia del proyecto radica no sólo en que el agua es un recurso natural muy importante, sino en que está unida de manera muy estrecha a la historia cultural del ser humano, por lo que el debate en torno a su escasez tiene que ver con los patrones culturales. De esta manera el agua juega un papel tan central en la Ciudad de México, que su historia cultural se puede rastrear bajo esta perspectiva. Al respecto

escribe Bernd M. Scherer: “Las culturas precolombinas fueron esencialmente agrícolas, por lo que obviamente al agua le correspondía un papel especial. Había un gran número de ritos que conjuraban este elemento, y una de las deidades más importantes, que hasta la fecha se puede ver en un lugar central del Museo del Templo Mayor, era Tláloc, dios del agua y de la fertilidad. Pero el agua no sólo tenía un lugar central en el ámbito religioso, sino también en la tecnología. Los aztecas habían desarrollado un sistema sumamente complejo para proveer de agua sus asentamientos” (Scherer y Ganado, 2003: 14).

Con este proyecto se pretende generar un proceso de comunicación entre usuarios, autoridades, artistas y políticos para aportar soluciones. Tiene la característica que su concepto de exposición es inusitado. Se puede decir que es una manifestación de arte público que se desarrolla en los espacios de la ciudad en los que incluye a los pobladores no sólo como espectadores, sino como actores del mismo proceso. El proyecto reunió a catorce artistas alrededor del problema de la escasez y la valía del agua; asimismo tiene como trasfondo la relación agua-poder. El proyecto vino a ser un acontecimiento artístico que llamó la atención como cuando Mathias Göeritz convocó a diecisiete artistas para que elaboraran piezas monumentales permanentes en lo que se llamó la Ruta de la Amistad para los juegos olímpicos de 1968. A diferencia de aquella realización, la del proyecto *agua-wasser* posee un carácter más de arte público y de realización procesal con una relación más cercana e interactiva con el espectador.

Las expresiones artísticas que tienen efecto en el arte público persiguen, entre otros fines, el de estimular a los espectadores para que sean también actores de esa

manifestación artística y que trasciendan el mero estímulo directo para ser movidos hacia algún fin superior. Este puede ser el hecho de que se despierte su propia creatividad. Algunos consideran que el papel del artista es evocar respuestas complejas y ciertos sentimientos de pertenencia. Por estos motivos el arte público gana terreno ante las obras que se muestran en museos o en galerías de arte “formal”.

Dice Graciela Schmilchuk: “Reformulo la pregunta que está en el centro de eventos como *agua-wasser* ¿cuál puede ser el papel del artista en la ciudad actual? Hoy, cuando los museos tienen cada vez menor margen de maniobra, menor seguridad financiera y, por lo tanto, escasa capacidad de riesgo para exponer obras y acciones transgresoras, para abrirse a la experimentación, hoy, entonces, la ciudad parece ofrecerse a imaginar modos de relación cada vez más sensibles con la gente, sus problemas y también es una vía para ampliar la visibilidad de la obra propia de los museos y de reforzar la consagración de los artistas participantes, cumplan o no con las reglas del juego del arte público. Entonces tenemos por un lado un abanico de posibilidades de juego estético y por el otro un llamado de atención a los creadores acerca de su compromiso con la *polis*” (Scherer y Ganado, 2003: 41). Más que nunca, en esta época se ha de estimular la producción de obras artísticas públicas que motiven, en nuestro caso, la apreciación del agua. Con ello se probará si en nuestra circunstancia el arte contemporáneo es capaz de legitimarse fuera de los espacios protegidos.

AUTOR	PROYECTO	UBICACIÓN
Miguel Calderón	<i>Especie: Chicharronus Chapultepecus</i>	Acuario Torre Latinoamericana
Arcángel Costantini	<i>El auténtico chilango</i>	Estación Metro Insurgentes
Minerva Cuevas	<i>Mejor Vida Corp</i>	(Página electrónica)
Iván Edeza	<i>Trajinera</i>	Viveros de Coyoacán
Helen Escobedo	<i>Hidrovocho</i>	Instituto Goethe
Thomas Glassford	<i>Fuente</i>	Antiguo Templo de San Agustín
Cristian Jankowski	<i>Espectaculares publicitarios</i>	Varios espacio
Annete Kuhn	<i>¿Qué haces en esta agua? (Fotos encapsuladas)</i>	Estanque Museo de Antropología e Historia
César Martínez	<i>Piedad entubada</i>	Viaducto
Valeska Peschke	<i>Lagua</i>	Cómic
Betsabée Romero	<i>Un oasis en el desierto de la ciudad</i>	Glorieta de la Palma en Reforma
Peter Strauss	<i>La huella de Tláloc</i>	Museo de Arte Moderno
Frank Thiel	<i>El entierro del agua mexicana</i>	Palacio de la Antigua Escuela de Medicina Vagones del Metro,
Diego Toledo	<i>Extremos</i>	líneas 1 y 3

### 3.1.1.1 Proyecto Especie: *Chicharronus Chapultepecus*

Miguel Calderón documentó la “extracción” de un pez de las aguas verdosas del Lago de Chapultepec y lo depositó en un acuario que se encuentra en los niveles superiores de la Torre Latinoamericana. La pecera tenía su cédula taxonómica y explicativa que refleja un ánimo didáctico, pero jocoso.

Los habitantes de la ciudad hemos tomado al tradicional lago de Chapultepec como un espacio de recreación económica y tradicional, sobre todo entre la población de escasos recursos. Sus aguas están contaminadas, tanto por la falta de circulación, como porque en ella se depositan basura y golosinas que van a dar a la boca de los peces y al fondo del lago artificial. El hecho de que este pez se haya colocado en un acuario de la Torre Latinoamericana, durante mucho tiempo símbolo de la modernidad de la Ciudad de México y desde donde se aprecia la gran ciudad con su ambiente también contaminado como las aguas del lago, conduce a la reflexión de que hemos infligido un daño severo a nuestras condiciones de vida y que esa situación se extiende a los diversos ámbitos de nuestro entorno. En consecuencia, la obra da cauce a tomar conciencia de lo hecho y a reflexionar sobre el cuidado de nuestro hábitat.

### 3.1.1.2 Proyecto: *El auténtico chilango*

El artista Arcángel Constantini también utiliza un acuario en el que introduce ejemplares de la especie endémica ‘ajolote’ y lo ubica en la estación Insurgentes de la línea 1 del Sistema de Transporte Colectivo, Metro. Esta especie, a pesar de ser tan antigua y endémica, aún subsiste de manera

natural en el Valle de México. Es reconocida su capacidad para adecuarse a las condiciones ambientales y aun a regenerarse en caso de ataque. Detrás de la pecera con ajolotes el artista ubicó una cámara de video la cual, conectada a Internet, devuelve en una pantalla situada en el mismo mueble, las imágenes de los observadores. Con ello Constantini confronta al habitante de la ciudad con su historia natural, que a la vez es su historia cultural.

Se antoja fácil la comparación de las redes del metro con las corrientes de agua que antaño cruzaban la ciudad; con ello se está induciendo a pensar que los chilangos aún subsisten en un ambiente competido y que se han adecuados a las condiciones del medio. La corriente que antes era el agua del río ahora es el transporte masivo: la red fluvial se une con la red de transporte y ambas se enlazan mediante la red de internet. Dice Jorge Reynoso: “Las redes, al tiempo que enlazan, contienen, aprisionan. El ajolote se convierte en alegoría de la ciudad y de sus chilangos, tanto en su extraordinaria capacidad regenerativa como en su precaria dependencia de las condiciones del entorno” (Scherer y Ganado, 2003: 56).

### 3.1.1.3 Proyecto: *Mejor vida Corp*

Minerva Cuevas aduce que la internet es un medio en el que se cruzan los intereses de poder político y económico con los de carácter burgués. Así, ve al asunto del agua inmerso en estos intereses y, como otros piensan, sujeto a la enajenación. Promueve su sitio en la red mediante un plano del Metro capitalino, por lo que el medio de transporte es también un medio de comunicación.

En el folleto que se editó, muy semejante al que se utiliza como mapa de las redes del Metro, Minerva le agregó las corrientes hidráulicas que existían, sobre todo en la sierra de la parte occidental del Valle, así como los vasos reguladores de avenidas y los escasos cuerpos de agua que aún sobreviven. La página electrónica no se presentó como parte del proyecto *agua-wasser* debido a que el mapa-folleto se imprimió con créditos que no correspondían al diseño original de la artista.

De todas formas, en la página de MVCBiotec, Minerva dispone de información vasta de tipo contestatario en la que proclama que el agua no es un bien sujeto a la enajenación y al aprovechamiento atrabiliario. Con esto se realza el carácter del agua como un bien originalmente propiedad de la humanidad.

#### 3.1.1.4 Proyecto: *Trajinera*

Iván Edeza toma el tema del agua basado en que aún subsisten en el sur de la ciudad, los antiguos canales de Xochimilco al través de los cuales navegan las trajineras. Traspone el escenario e interviene el lugar público instalando un mueble urbano como es el parabús en las calles de la ciudad. El proyecto original se concibió acompañando la instalación con videos cortos de los encharcamientos que se dan en los período de alta precipitación y se pensaba proyectarlos en la televisión comercial reduciendo la velocidad del suceso hasta hacerlo tedioso y sin explicación comercial.

Resulta paradójico apreciar una de estas “trajineras” a la orilla de un canal seco dentro de los Viveros de Coyoacán en donde no transitan autobuses por ser un parque público. Con todas estas intervenciones Edeza, tomando como pretexto el tema del agua, se

propone vincularlo con la transgresión de la imagen y su función.

#### 3.1.1.5 Proyecto: *Hidrovocho*

La artista Helen Escobedo realizó la alegoría de que las calles de la actual ciudad son los ríos por los que fluye el tránsito capitalino en el que dominan los vehículos. Es popular el taxi volkswagen verde llamado “ecológico”. A veinte de ellos se les dotó de una vela blanca para asemejarlos a las barcas que transcurren por los ríos. A los operadores de los taxis se les dotó de una grabadora, la cual sirvió, aprovechando su capacidad de suscitar conversaciones, para que los pasajeros emitieran sus opiniones acerca de la problemática del agua en la ciudad. Con ello se pretendía captar voces no oficialistas que expresaran su auténtico pensar y sentir. Un ‘hidrovocho’, estacionado a la entrada del Instituto Goethe, reproducía las grabaciones.

En el proyecto se valora la metáfora que utilizó Helen Escobedo para considerar las calles actuales como las antiguas vías acuáticas, así como las conversaciones grabadas en torno al agua, lo cual provee al proyecto artístico de una comunicación interpersonal, hecho que se pierde cada día más.

#### 3.1.1.6 Proyecto: *Fuente*

En el Antiguo Templo de San Agustín transformado posteriormente en la Biblioteca Nacional y ahora espacio para la representación, Thomas Glassford hizo una gran instalación relativa al agua. Se dice que este espacio ha sido “resemantizado”, pues, de servir para el culto católico, pasó a servir para el fomento al saber y ahora se utiliza como espacio para la cultura.

La 'fuente' de Glassford se instala con un despliegue de tubos, canales, tinajas, bombas y estructuras a lo largo de la nave central, simbolizando el cuerpo de Cristo a partir del cual el agua, como fuente de vida se distribuye a las capillas situadas en las naves laterales. Esta instalación utiliza equipos ordinarios y se efectuaron varios cambios durante su exposición, con lo cual se pretendió adecuarse a las opiniones cambiantes que se fueron dando en el transcurso del proyecto *agua-wasser*, con lo que se constituía como alternativa verídica de un arte público.

### 3.1.1.7 Proyecto: *Espectaculares publicitarios*

Previo a las expresiones artísticas hubo una serie de conferencias dentro del proyecto *agua-wasser*. A partir de ellas, Christian Jankowsky entrevistó a los investigadores que hablaron acerca del agua para obtener de ellos reflexiones que, a su vez, seleccionó como frases atractivas para ser expuestas en espectaculares publicitarios. En principio se pretendía utilizar los espacios gubernamentales, pero al fin se tuvo que acudir a los carteles espectaculares comerciales.

Jankowsky se apoya en el hecho de descubrir que los investigadores tratan estos temas como el agua debido a que consideran que "la estética puede ser de utilidad". Con los eslóganes obtenidos, Jankowsky dirige un grupo de diseñadores que hacen producir un cuerpo de reflexión que se transmite al público. Con ello se transcurre de la ciencia a la comunicación y al arte público.

### 3.1.1.8 Proyecto: *¿Qué haces en esta agua?* (Fotos encapsuladas)

La disponibilidad de agua en el Valle de México mantiene un comportamiento muy contradictorio. En muchas zonas, sobre todo

en el período de secas, hay escasez; en el tiempo de aguas se producen tormentas muy concentradas en el tiempo lo que origina grandes encharcamientos.

Anette Kuhn consideró que podría expresarse respecto del agua si tenía en cuenta esos encharcamientos y eligió el estanque artificial que se encuentra en el Museo de Antropología para depositar en él una serie de fotografías de personas captadas cenitalmente y dispuestas en cápsulas de acrílico para que la leve brisa las fuera transportando sobre el agua. Con esta forma de expresión se aduce que el agua sirve como elemento de interconexión para entrelazar a las personas de una comunidad; además de que se puede considerar como constelaciones al revés que unen lo terrenal con lo espiritual en lo alto.

### 3.1.1.9 Proyecto: *Piedad entubada*

Los ríos que cruzaban la antigua ciudad fueron encauzados dentro de túneles y sus cauces fueron cubiertos de concreto a fin de disponerlos como vías vehiculares rápidas. Es el caso del viaducto Miguel Alemán que cubre el cauce del antiguo Río de la Piedad. Tratando de significar la pérdida de ese río, César Martínez cubre con pintura las paredes del viaducto utilizando líneas sencillas extraídas de un código prehispánico cuyo color evoca el del agua perdida.

Es difícil que quien transcurre por este viaducto evada el pensamiento sobre el agua que se perdió tanto en su pureza como en su utilidad y belleza para dar paso a un fin de tránsito vehicular. Se puede añorar lo perdido, pero no se puede recuperar. Seguramente el espectador tendrá una reflexión y se enfrentará a pensamientos contradictorios acerca del progreso. De

todas formas, el agua que ahora corre por el cajón no es ya el agua arquetípica que toca los puntos de energía de una comunidad. Para muchos puede que este pensamiento les sea completamente ajeno dada la funcionalidad de disponer del agua por otros medios comerciales. Puede ser un atisbo subjetivo, pero el nombre del proyecto conduce a una suerte de alegoría con la virtud de la piedad que conlleva a la conmiseración por la pérdida de un bien y, en el exceso, a la Piedad de Miguel Ángel que ya no puede sobrevivir sin el auxilio de tubos que la oxigenen o, peor, que la trasfundan en su agonía. Vale la exageración.

### 3.1.1.10 Proyecto: *Lagua*

La artista alemana Valeska Peschke persigue la comunicación entre los ciudadanos a través de su proyecto que consiste en un cómic en el que se destaca la figura de la heroína, *Lagua*. Dice que “es una chica súper poderosa que ha sido vista en las calles, en las vecindades, en el drenaje y que ha causado inundaciones, embotellamientos y derrumbe de edificios... es una especie de mujer que puede convertirse en agua altamente peligrosa... puede reconocerse porque cambia de color, pero sus ojos siempre son azules” (Scherer y Ganado, 2003: 123).

Dada la afición del pueblo mexicano a las historietas, éste es un magnífico medio para la divulgación; no se puede decir que para la comunicación, porque no tiene respuesta inmediata, pero sí puede tener un efecto de reflexión. En sus tiras del cómic la autora manifiesta una gran aptitud para reflejar las cualidades del agua, sus bondades y sus amenazas, además de referirlo con gran maestría en las “locaciones” de la ciudad de México.

Quizá lo mejor del proyecto sea ese aspecto poético en que *Lagua* desarrolla toda su fuerza cuando los ciudadanos se ocupan de ella y es un demonio cuando no lo hacen. Una metáfora que resulta afortunada es comparar el agua con la mujer joven la cual, al contrario de cuando la madre defiende los derechos del hijo varón ingrato, es expuesta al deseo y a la agresión y es concebida como un bien en constante riesgo de contaminarse.

### 3.1.1.11 Proyecto: *Un oasis en el desierto de la ciudad*

El Paseo de la Reforma que une Chapultepec con el centro de la ciudad, como amplia avenida, tiene en sus glorietas monumentos a los representantes de la historia mexicana. Escapa a esto la Glorieta de la Palma, lugar que tradicionalmente está tapizado de flores, mismo espacio que Betsabée Romero cubrió con toneladas de arena para simular un desierto y se hizo acompañar de una foto espectacular manipulada en la que se veía su entorno ordinario (edificios, autos, calles) cubierto también de arena, sumido todo en un ambiente desértico.

Con su expresión Betsabée Romero pretende llamar a la reflexión sobre la escasez del agua que se da en gran parte de la ciudad, sobre todo en la zona oriente habitada por población de escasos recursos; en contraposición a ella, otras zonas de la ciudad disponen de agua en demasía hasta llegar al despilfarro.

### 3.1.1.12 Proyecto: *La huella de Tláloc*

Este proyecto de Peter Strauss consistió en que el autor detecta con un rastreador radiestésico las corrientes de agua que circulan por debajo de la tierra. En Chapultepec se encontraban las fuentes de agua dulce tan preciadas para el pueblo

azteca debido a que la isla en el lago se encontraba cercada de agua salada. Siguiendo la corriente que se deriva del cerro de Chapultepec, Strauss penetra en los terrenos del Museo de Arte Moderno y por el desarrollo de la misma va señalando su huella mediante piedras de río de canto rodado y poniendo entre ellas pétalos de flores azules para denotar el transcurrir del agua. De esa manera el autor significa el paso que deja Tláloc, el dios del agua tan venerado por los aztecas<sup>1</sup>. Con ello el visitante puede percibir sensorialmente el campo energético del agua.

Todavía es común que los campesinos de México reconozcan muy cumplidamente la labor de los detectores de las corrientes hidráulicas subterráneas. Casi de manera mágica, auxiliados por una horqueta de vara de membrillo tomada de los dos vértices de la “Y” y con el otro extremo apuntando hacia lo desconocido, a veces robustecida la capacidad de búsqueda por dolores reumáticos en las rodillas, el detector del agua camina en su búsqueda por varias direcciones hasta que, con movimientos rítmicos, la punta de la vara se “clava” en el lugar donde se esconde el agua.

Por otra parte, fue un hecho muy simbólico y representativo el que se descubriera y exhumara el gran monolito de Tláloc en una población cercana a la ciudad de México, ya que su traslado constituyó todo un acontecimiento, como si fuera una bendición para que el manejo del agua en el valle fuera benigno.

La instalación que hace Strauss dentro del Museo de Arte Moderno adquiere significación por mezclar los ámbitos naturales con los culturales. “Él se remite a la naturaleza tal como fue: al cauce original de agua que desde hace tiempo fue cubierto

por varios estratos culturales. Mediante la marca que coloca Strauss, el curso de agua es reconocido como naturaleza original, a la vez que se le incorpora a un sistema semántico cultural que se propone la recuperación de la naturaleza en el marco de una visión holística del mundo” (Scherer y Ganado, 2003: 19). A esta naturaleza holística pertenecen las piedras que fueron labradas por el agua corriente y que aportan un significado de duración, pero también los pétalos azules que tienen menor temporalidad y que, con la degradación de su color, van variando su significado. Con ello se logra en este proyecto que los procesos naturales se conviertan en sistemas estéticos de significación para visualizar la interacción entre mundos naturales y semánticos.

### 3.1.1.13 Proyecto: *El entierro del agua mexicana*

En el sur de la ciudad de México aún se conservan algunos cuerpos de agua, aunque un tanto contaminados, pero, en el norte, se descargan las aguas negras que se dirigen a cárcamos, vasos reguladores y canales para llegar luego al emisor central que arroja fuera de la cuenca toda el agua negra utilizada hacia los ríos.

El artista alemán Frank Thiel elaboró un documental en el que registra la extracción de agua negra de uno de los cárcamos del norte de la ciudad y la deposita en un ataúd de acrílico transparente para luego trasladarla en carroza fúnebre hasta la zona desecada del antiguo lago de Texcoco y darle sepultura. Después de editar el video, éste fue exhibido dentro de la carroza fúnebre de los años treinta que había facilitado la Agencia Gayosso y que se instaló en el patio central del antiguo Palacio de Medicina en el centro histórico.

<sup>1</sup> Jorge Reynoso menciona: “Tláloc es una divinidad prehispánica de la lluvia cuyo culto era generalizado entre las culturas mesoamericanas. Su representación —una de las más reconocibles de la iconografía prehispánica— casi siempre cuenta con anteojeras que, cuando se pintaban, eran azules. Como es de suponer, las aguas corrientes y durmientes, así como la lluvia, eran su ámbito y su privilegio, por lo que cualquier actividad como la agrícola, precisaba observar devoción a Tláloc. También las aguas subterráneas y las del inframundo metafísico eran su campo de acción; los niños muertos por hidrocefalia le eran asignados; su magnitud divina no era simplemente la de este nivel del mundo” (Scherer y Ganado, 2003: 134).

Cabe hacer notar las implicaciones simbólicas que tiene el hecho de sepultar el agua contaminada en una zona desecada. Se infiere de esta acción el significado de que al agua ya se le dio un uso que la inutilizó para hacerla renovable, que cumplió su función de facilitar la vida y que ya no sirve. El Lago de Texcoco, que siempre fue somero, ahora se ha reducido a una minúscula área. Sus áreas desecadas simbolizan también la muerte de la zona en donde un tiempo hubo vida. De la carroza fúnebre huelga decir su significado de muerte. El Palacio de Medicina sirvió en los siglos XVI y XVII como sede de la Inquisición, lo que arrastra a rememorar los inicuos juicios de represión de pensamiento y de conciencia, así como la imposición de penas para el cuerpo y la sujeción de las mentes. Esto conduce a pensar en un “doble proceso de colonización: el forzado entierro y la domesticación del agua y la subordinación espiritual y religiosa de la gente” (Scherer y Ganado, 2003: 24).

#### 3.1.1.14 Proyecto: *Extremos*

Diego Toledo coloca en los vagones del Metro carteles impresos con las imágenes de la abundancia y de la carencia del agua para simbolizar la necesidad que la ciudad tiene del agua y de los inconvenientes de tenerla descontrolada en la abundancia. Su trabajo se ha basado en signos de lo que se maneja en la ciudad y se enfoca a la utilización de esquemas gráficos con sus emblemas y diagramas.

El cartel que manifiesta la abundancia descontrolada del agua contiene el azul emblemático y muchos círculos que sugieren integridad; el que manifiesta la carencia utiliza el amarillo notorio con la intrusión de grietas negras que conducen a pensar en la resequedad del desierto. Con

estos carteles, Toledo cubre, por separado, los carros del Metro: en un vagón sólo hay carteles azules, mientras que en otro sólo los hay amarillos con negro.

La acción de Toledo está dirigida al público usuario tan numeroso y de características culturales tan disímolas. Es de notar que el Metro desde su inicio utilizó emblemas para identificar las estaciones, con lo que se hace notar su intención de darse a entender aun al público analfabeto. Los carteles de Toledo se inscriben también en este propósito. Por supuesto que motivan al espectador a valorar el agua que se tiene a riesgo de perderla.

#### 3.1.2 Otras manifestaciones artísticas con ocasión del IV Foro Mundial del Agua

*Armonías del agua.* José Antonio Orts. Centro Cultural de España. Marzo de 2006.

Orts es un artista valenciano nacido en 1955 que estudió composición musical, que crea proyectos innovadores de música electroacústica y que recibió, entre otros, el Premio Alemán de Arte Sonoro 2004. Realizó una instalación relativa al agua con elementos tales como componentes electrónicos, circuitos integrados, células fotoconductoras, altavoces, laminas de poliéster, tupos de plástico, baterías, espejos de plancha de acero y agua. La instalación funcionó de manera interactiva. En una amplia habitación completamente vacía y con el piso semejando un espejo de agua, se instalaron estas “esculturas sonoras”.

El espectador, tan pronto como se acerca y deambula entre los aparatos visuales y sonoros, genera una serie de sonidos “abstractos” que recuerdan el goteo del agua, la corriente de un río o el percutir de las gotas de lluvia. Los pequeños abanicos

de las láminas de acero captan la vibración de la persona que deambula entre los aparatos sonoros y eso produce que con la batería se amplifique el sonido a través de los tubos de plástico.

No se trata sólo de una experiencia auditiva sino también visual, ya que se envuelven ambos sentidos en la experiencia de un agua que se evoca tanto por el sonido como por la vista del suelo límpido y vacío, como la superficie de un lago somero. El espectador puede transcurrir o detenerse a su gusto y descubre la interacción entre ver y oír.

**Tambuco.** Concierto acústico. Centro Cultural de España. Marzo de 2006.

Se llama Tambuco una agrupación de músicos que forman un ensamble de percusiones. Ha ofrecido conciertos en cuatro continentes por los que ha recibido premios de instituciones nacionales y extranjeras. “Su último disco *Carlos Chávez Complete Chamber Music* recibió dos nominaciones al Grammy” (programa de mano). El 3 de marzo de 2006 ofrecieron un concierto acústico en el que manifestaron a la audiencia su virtuosismo tomando como motivo al agua, con cuyos sonidos crean una composición musical muy evocadora.

Los músicos, todos vestidos de negro y en un ambiente escénico muy sobrio, utilizan algunos instrumentos, no musicales o elementalmente musicales, para producir sonidos que evocan el del agua. En algunas de sus interpretaciones, utilizan al agua misma dosificándola en recipientes de los que sale y en los que se deposita ya sea en forma de goteo o de chorro. Amplifican los sonidos para ser escuchados por la audiencia y producen con ello un “símbolo de medida, alivio y reflexión” (programa de mano).

## 3.2 Manifestaciones sociales

Junto a las manifestaciones artísticas se hace mención de las sociales debido a la importancia que representa el agua para todos los pueblos. En base a la cultura dominante, en cada uno de los pueblos se considera al agua como un bien cosmogónico con el que se convive y del que se disfruta, por el que se mantiene la existencia y el entorno. Los sistemas de poder, por el contrario, consideran al agua como un bien de uso sujeto a las modalidades comerciales que puede, incluso, variar su precio conforme a la disponibilidad y los procesos de distribución.

Tratando de trascender los aspectos meramente económicos y ecologistas, la pretensión de este trabajo es referir las implicaciones que tiene el agua en la vida de las comunidades y de promover el rescate de su apreciación mediante las manifestaciones artísticas. No se eluden los efectos de la asociación del arte con la utilización del agua en sociedad, sobre todo, si algunas de las voces acuden a los aspectos cosmogónicos y arquetípicos del agua.

### 3.2.1 Voces populares

En abril de 2005 se celebró en la Ciudad de México el Primer Taller Popular en Defensa del Agua que congregó a más de 400 representantes de pueblos de todo el país y de Norte, Centro y Sudamérica. El móvil era intercambiar experiencias sobre lo aprendido en el proceso mundial de expropiación del agua y en las luchas contra su privatización. Debido a que en este trabajo se pone mayor énfasis a los simbolismos del agua y a su consideración como un bien cultural, enseguida se refieren las principales exposiciones de lo dicho al respecto en ese Taller. Se enuncian las citas como fueron pronunciadas por sus ponentes.

Miguel Ángel García, Maderas del Pueblo del Sureste: "... es importante que retomemos que el agua no sólo es un bien común, sino que por lo menos para las culturas mesoamericanas, para los pueblos indios, es algo espiritual. Va más allá que incluso un bien común. Es un bien cosmogónico, es un bien espiritual que debemos retomar como algo sagrado, no en el sentido folklórico, sino dando profundidad al sentido del bien común" (Barreda y Vera, 2006: 107).

Representante de la comunidad de Acteal, Chiapas: "Todos los pueblos del mundo somos del agua, en agua nos convertiremos. La tierra del mundo tiene venas, son los ríos, arroyos, ojos de agua, manantiales, norias adonde brota y adonde corre y almacena el agua. Todo es nuestro. Más del 70 por ciento de nuestro cuerpo está formado por agua. Todos los seres vivos, todas las plantas, todos los animales, viven y vivimos en agua, si no hubiera agua no existiríamos en este mundo. El agua es para todos. Cuando se habla de la privatización del agua, en un sentido nos quitan la vida, nadie puede vivir sin agua"...

"Nosotros, como pueblos indígenas, siempre hemos respetado tres veces al año el agua, los ríos, las cuevas, las montañas, las selvas. Para todo eso se hace una oración y ayuno. Es la tradición de nuestra cultura y luego nosotros los limpiamos y otros vienen a quitarnos el agua, así no se vale..."

"La defensa del agua es la defensa de la vida, a través de la unidad de nuestras organizaciones nacionales e internacionales, se puede defender nuestro patrimonio cultural de nuestros países" (Barreda y Vera, 2006: 109).

Joel Aquino, Comunidad de Yalálag, Oaxaca: "Para las comunidades indígenas el agua es un elemento fundamental de la vida comunitaria. El agua es cultura, es algo único en la vida y esa es una gran ventaja, a

pesar de los siglos de sometimiento. Sin embargo las comunidades conservan hoy en día gran parte de sus valores comunitarios". "... la mayor parte del territorio del estado de Oaxaca es comunal y eso significa que es otra cultura. El agua es cultura, el agua es vida. No podemos separar el asunto del agua del resto de la cultura. Cuando hablamos del agua hablamos del sistema organizativo de las comunidades, del orden jurídico de las comunidades, del idioma, porque el idioma es un archivo secreto que conserva cosas valiosísimas de cómo cuidar y aprovechar el agua. En las comunidades es poca la cantidad de agua que se utiliza, porque es exclusivamente para consumo" (Barreda y Vera, 2006: 119 y 120).

Taller Salud y Naturaleza del D. F: "Se ha perdido el respeto a la naturaleza. El agua efectivamente se ve como una condición básica. La agüita es parte de nosotros mismos. En la escuela se nos enseña una forma de pensar donde todo tiene signo de dinero. Afortunadamente empieza a haber la oportunidad de que un modelo diferente de educación permee en algunas comunidades. La ecología es la manera en que vamos a poder rescatar de veras esta tierra" (Barreda y Vera, 2006: 125).

Salvador Campanur, Pueblo Purhépecha de Michoacán: "El agua para nuestro pueblo es uno de los cuatro elementos, como lo son la tierra, el aire, el fuego. El agua para nosotros y seguramente para todos los pueblos indígenas en nuestro país, se considera como uno de los elementos sagrados, porque la utilizamos para las ceremonias, para el trabajo en el campo, para nuestras actividades sociales, en nuestra familia. Al agua hay que darle buen uso. El agua está presente en el nacimiento, en la fiesta que se le tenga que hacer a nuestro niño en el bautismo tradicional. Es

importante para los cultivos como el maíz y otras especies, para las fiestas tradicionales” (Barreda y Vera, 2006: 125).

Evangelina Robles, Asociación Jalisciense de Apoyo a Grupos Indígenas: “Pero, y ahí es donde yo creo está la división entre las zonas urbanas y las zonas rurales, en las ciudades estamos preocupados por el servicio, por las tarifas, porque haya agua potable de calidad, y en los pueblos, la gente está preocupada por que no les invadan sus territorios, por que no les quiten el ojo de agua, por que el bosque siga así, por que puedan seguir teniendo acceso a su territorio sagrado, como el pueblo huichol, a San Blas, a Wirikuta. Pareciera que la lucha es distinta pero no lo es, yo creo que el tema principal es que la lucha es por la vida” (Barreda y Vera, 2006: 163).

Juan Almendares, Ex Rector de la Universidad Autónoma de Honduras: “Quiero terminar con un poema... y se refiere a que el agua es libre y nosotros tenemos que luchar por la libertad del agua, porque es la libertad de nuestros pueblos”. “... nuestras manos son agua, nuestra fuerza es la conciencia, la dignidad, la unidad de los pueblos que serán libres como el agua” (Barreda y Vera, 2006: 179 y 181).

Oscar Olivera: “Creo que la experiencia del agua nos puede conducir de manera muy generosa a todos nosotros a establecer nuevas formas de relación, nuevas formas de lenguaje, nuevas formas de organización y nuevas formas de justicia. Seamos como el agua para poder cambiar y transformar este mundo, porque si somos transparentes y en movimiento como el agua, tendremos una fuerza incontenible” (Barreda y Vera, 2006: 242).

Tony Clarke: “Cuando Maude y yo escribimos *Oro azul*... nosotros le veíamos

dos significados al término *oro azul*. El primero, que el agua es oro porque es uno de los elementos más preciosos para la vida. Y el agua pertenece a la tierra y, por lo tanto, pertenece a todos los pueblos, a todas las especies, pertenece a todos. Entonces surgió también el segundo significado de *oro azul*, que ahora al agua se le ha puesto precio, el agua se convirtió en un bien económico, fue mercantilizada, convertida en mercancía, y ahora se maneja o se pretende manejarla en el mercado” (Barreda y Vera, 2006: 244).

### 3.2.2 Voces oficialistas

La Organización Mundial de la Salud anunció en 2002 que pediría a los países respetar, proteger y atender “el derecho de las personas a disponer de agua potable y saneamiento”. Sostiene que “como derecho humano todas las personas deben tener agua suficiente, asequible, accesible, segura y aceptable para usos personales y domésticos...”. A contrapelo de las declaraciones, el problema radica en determinar si el agua es un bien público o una mercancía y si se trata de un derecho humano o de un servicio público.

La tendencia gubernamental es a transferir parcial o completamente los servicios de agua potable y agua residual a entidades descentralizadas, tanto públicas como privadas.

En 2003 la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) evaluó las acciones de desempeño ambiental de México y recomendó que se pagara el “verdadero” valor del agua, con lo que el gobierno instaló las medidas necesarias para administrar el agua con lineamientos de mercado.

La consideración sobre el agua ha variado: en la Ley Federal de Irrigación de 1927 era considerada como un “bien comunal”; en la Ley Federal del Agua de 1972 se le consideró

“bien nacional”; y en 1992 se le consideró “bien económico”. Con ello se explicitó la “necesidad” de asignar un “precio justo” a su consumo. Afirma Angélica Enciso en su artículo “El gobierno optó por privatizar y comercializar el recurso”, citando al Centro de Análisis, Información y Formación Popular (Casifop): “Aunque aparentemente se mantiene la rectoría del Estado sobre el recurso, al otorgar la administración y gestión a empresas privadas se convierte realmente en garante de las inversiones de capital privado” (La Jornada, 2005: 117).

**Foro Mundial del Agua.** El Consejo Mundial del Agua organiza cada tres años la celebración de un Foro Mundial del Agua. Su misión es “promover la conciencia sobre temas relativos al agua... para la conservación, protección, desarrollo, planificación, gestión y uso eficaz del agua en todas sus dimensiones, sobre una base ecológicamente sostenible en beneficio de la vida en la tierra” (La Jornada, 2005: 211). El IV Foro Mundial del Agua se celebró en la Ciudad de México del 16 al 22 de marzo de 2006 y, como se preveía, se proclamaron las políticas de orden economicista subestimando las que procuraban el enfoque comunitario y humanista.

Cuando el IV Foro Mundial del Agua habla sobre la cultura del agua para la vida, dice: “Hoy puede decirse que la tasa de contaminantes presentes en los cuerpos de agua está superando la capacidad de recuperación de éstos y la seguridad de contar con suficiente agua para el consumo humano empieza a ponerse en duda, obligándonos a replantear nuestra postura sobre este recurso. De ahí que sea preciso fomentar una cultura del agua con la que se le otorgue un nuevo valor y se tenga una conciencia clara de que su fin es nuestro fin” (La Jornada, 2005: 210). Al parecer este “nuevo

valor” tiene que ver con el costo y la administración del recurso, no con un valor de tipo axiológico que renueve la cultura, motive las conciencias y, en consecuencia, motive la apreciación. El Banco Mundial, rebatiendo al representante de Bolivia demerita la discusión sobre la administración privada del agua, a lo que éste señala: “el borrador de la declaración no dice nada, no dice que hay que privatizar el agua, pero tampoco garantiza el derecho humano al líquido” (La Jornada, 2006: 43).

El discurso del Banco Mundial, en voz de la vicepresidenta y jefa de infraestructura de redes reitera que “no se pretende privatizar el agua, sino aplicar nuevos modelos para el manejo de los servicios públicos con la participación ciudadana y de los mercados... Este vínculo de agua, crecimiento y pobreza es esencial para la elaboración de políticas y para enfrentar el reto de las innovaciones se requieren mayores flujos financieros... Toda la inversión privada y pública necesita ser apoyada por mecanismos diseñados con la participación de los usuarios y la sociedad civil” (La Jornada, 2006: 43).

Sin pretender dejar zanjadas las diferencias ni establecer un cuerpo de doctrina social, se concluye que el motivo del agua está inmerso en las relaciones humanas en que se desenvuelven nuestras comunidades. El artista visual y de todo tipo, integrante activo, pensante y sensible a la problemática de su comunidad, sabrá tomar la iniciativa que conduzca a despertar las conciencias mediante el arte para propiciar una vida mejor.

### 3.3 Manifestaciones alternativas

**Masaru Emoto.** Nació en Yokohama en julio de 1943 y se graduó en la Universidad Municipal de Yokohama en el departamento de humanidades y ciencias con especialidad

en relaciones internacionales. En 1986 fundó el IHM Corporation en Tokio. En octubre de 1992 recibió certificación de la Open International University como Doctor de Medicina Alternativa. Luego se introdujo al concepto del agua en micro-clusters en los Estados Unidos y a la tecnología del Análisis de Resonancia Magnética. Sus investigaciones no son tanto como investigador científico sino como un pensador original.

Aun cuando no se trata de una teoría científica ni de una posición artística, es conveniente no dejar de incluir la posición de Emoto, debido a que su obra ha tenido mucha difusión en los últimos años en variadas manifestaciones como libros, folletos, discos, souvenirs y, en especial, por su inclusión en un filme titulado “Y tú, ¿qué diablos sabes...?” que enfoca lo asombroso de la ciencia y sus aspectos curiosos y periféricos.

El Dr. Emoto escribió una obra en 3 tomos en el curso de 10 años titulada “Mensajes del Agua”. Finalmente, en 2001, escribió un nuevo libro titulado “Los Mensajes Ocultos en el Agua” mediante el que da cuenta de su teoría o, mejor dicho, de sus apreciaciones sobre el agua.

En forma muy breve se expone esta ‘teoría’. A partir de gotas de agua dispuestas en cajas de Petri, el agua se congela y, durante 20 ó 30 segundos forma cristales que se van fotografiando. Emoto sostiene que el agua se manifiesta de diversas maneras conforme al estímulo que se le pone en contacto. Reacciona diferente si se le escribe la palabra *gracias* o *tonto*, *diablo* o *ángel*, *gratitud*, *amor*, etc. Las diferencias no son muy significativas si las palabras se dicen en diferentes idiomas. También se producen diferentes formas de cristales si se ejecuta música de Beethoven, Mozart o Chopin, así como música de heavy-metal.

Es posible que la difusión de estas “reacciones” del agua puedan tender a la charlatanería, pero al menos démosle a Emoto el reconocimiento por el esfuerzo de generar conciencia respecto a la estimación del agua. He aquí algunas de sus consideraciones.

“El agua es el espejo del alma. Tiene muchos rostros, se formó alineándose con la conciencia de los seres humanos. ¿Qué le da al agua su habilidad para reflejar lo que hay en las almas de la gente? Para contestar esta pregunta, antes me gustaría estar seguro que ustedes entienden este hecho. La existencia es vibración” (Emoto, 2005: 39).

“En verdad, el agua es la fuerza que crea y da vida. Sin el agua, las partículas se mezclarían o circularían. El agua creó el caos sobre la tierra y también dio origen al orden, resultando en un planeta que rebosa de vida” (Emoto, 2005: 39).

“Hay un viejo pensamiento que donde hay agua hay vida. En Japón, un lugar donde el agua nace del campo fue considerado sagrado y que tenía altos niveles de energía, conformando el punto ideal para erigir un santuario. Otros lugares fueron designados también como sagrados a causa de la “*ruta de energía*” que emitían, y tales sitios fueron casi inevitablemente encontrados sobre agua subterránea. El agua es la madre de la vida, mientras que también es la energía para la vida. Esto es posible debido a las características únicas del agua. Mi investigación dentro de los misterios del agua me hace pensar que el agua es algo que no es de esta tierra (Emoto, 2005: 55-56).

“Joan S. Davis de la Universidad Técnica de Zurich ha conducido una investigación sobre el agua de los ríos durante algunos treinta años en Suiza y se refiere a ella con la expresión *agua sabia*. En contraste, ella se refiere al agua que ha caído recientemente

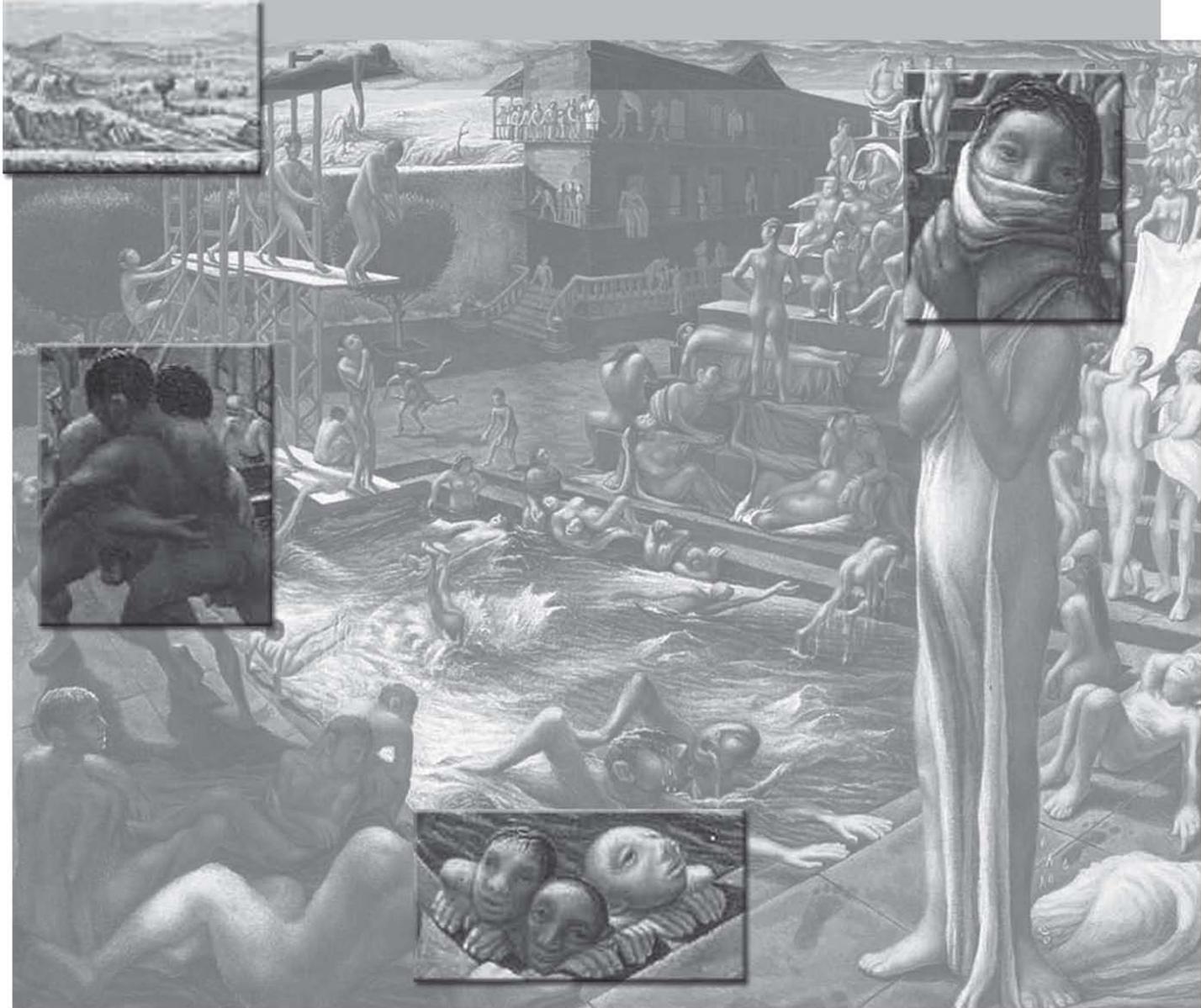
como *agua juvenil* ... Joan tiene que decir lo siguiente acerca de su investigación: ...”Una sugerencia es brindar más respeto al agua. Otra es llegar a tomar conciencia que el agua responde a una constante energía delicada. También quiero hacer saber a científicos y oficiales que casi no existe protección que se brinde ordinariamente al agua... Algunas veces decimos, “el agua purificada no es pura”. El agua procesada en plantas de tratamiento no es el agua que forma bellos cristales. Lo que el agua requiere no es purificación sino respeto... El asunto importante es que recuperemos nuestro deseo para tratar el agua con respeto. En nuestra cultura moderna, hemos perdido nuestra actitud de respeto para el agua. En la Grecia antigua, la gente brindaba verdadero respeto al agua, y muchos mitos griegos están basados en la protección del agua. Pero luego apareció la ciencia y rechazó estos mitos debido a que no eran científicos. El agua perdió su mística y se hizo sólo otra sustancia que la tecnología podría desaparecer si fuera necesario (Emoto, 2005: 61-63).

Como se puede observar, existen ciertos pensamientos que conllevan a la vez sentimientos de respeto como de gratitud hacia el agua. Emoto parece considerarla como una persona que trae de manera intrínseca un mensaje o un programa mediante el cual emite varios mensajes. Algunos podrán pensar en diferentes emisores de los mensajes. En lo que parece rescatable su trabajo es en la apreciación de la cultura de respeto y de estimación del agua. En lo que comulga con los antiguos filósofos es en la simbolización del agua como vida, como mensajera y como fuente de inspiración.



# CAPÍTULO 4

Estudios de casos. Dos artistas plásticos del siglo veinte, sus representaciones del agua y los símbolos utilizados





**CAPITULO 4. ESTUDIOS DE CASOS.****DOS ARTISTAS PLÁSTICOS DEL SIGLO VEINTE, SUS REPRESENTACIONES DEL AGUA Y LOS SÍMBOLOS UTILIZADOS**

Las manifestaciones recientes en referencia al agua ponen en relieve que la temática motiva la participación de muy diferentes agentes. No se ausenta de su expresión el contenido simbólico y la evocación a los orígenes o a épocas anteriores en que había abundancia y limpieza; tampoco las expresiones relativas a su escasez y a su contaminación. De cualquier manera, para el efecto que nos ocupa, es menester enfocar los motivos del agua como el reflejo de una temática artística. Lo haremos con un método del que nos provee la historia del arte.

He elegido, para efectos de aplicación de los conceptos reseñados, sendas obras de dos pintores mexicanos del siglo XX, ambas relacionadas profundamente con el simbolismo del agua. La obra que presento de Diego Rivera es “El agua, origen de la vida en la tierra” y la de Julio Castellanos es “Día de San Juan”.

Con el propósito de estructurar el análisis iconológico bajo la conceptualización de Erwin Panofsky, presento las biografías de los autores, su circunstancia y ambiente cultural en que se desarrollaron, para luego abordar con mejor apego al método panofskyano, el análisis mismo. Considero que al análisis iconológico de Panofsky es adecuado para el análisis de estas obras, debido tanto a la estructuración formal del análisis, como a su caracterización apegada a los símbolos, esto es, a la iconología.

Para el efecto se ha acudido a las fuentes que dan razón de la historia, la política, el arte y las corrientes filosóficas que

influyeron en la obra de los pintores analizados.

**4.1 Diego Rivera. “El agua, origen de la vida en la tierra” en el Cárcamo del Lerma**

Alguna de sus múltiples mujeres con las que tuvo amoríos dijo que lo consideraba el más grande pintor después de Picasso. Su vida es intensa, variada y muy productiva. Se afilió a los grandes pensadores de su época y tuvo sus propias convicciones políticas, militando sobre todo en el Partido Comunista el que lo expulsó y readmitió. Su pintura se inscribe en el espíritu nacionalista e indigenista que reivindica la estirpe mexicana. Su arte transcurrió por diversos ambientes y países y fue contestatario de las tendencias capitalistas dominantes tanto en el país como en el extranjero. Su vida, aunque no muy larga, fue muy productiva. Legó al pueblo de México sus casas-estudio junto con sus colecciones de obras tanto propias como adquiridas.

**4.1.1. Datos biográficos**

Los padres de Diego fueron Diego Rivera y Ma. del Pilar Barrientos. Nació el 8 de diciembre de 1886 en Guanajuato, siendo gemelo. Dibujó desde niño. En 1892 se traslada con su familia a la ciudad de México. En 1894 asiste al Colegio Católico Carpentier y en 1896 al Liceo Católico Hispano Mexicano. De 1896 a 1898 va a la Academia de San Carlos, siendo sus maestros Félix Parra, José Ma. Velasco, Santiago Rebull y, fuera de ella, José Guadalupe Posada. En 1902 se retiró Santiago Rebull y dirigió Antonio Fabrés a San Carlos. A los 15 años es expulsado por participar en motines. A los 16 abandonó San Carlos y regresó a él casi 30 años después como director. En 1903 se inició en el retrato. Teodoro A. Dehesa, gobernador de Veracruz, positivista y liberal, le otorgó beca para

estudiar en España a donde llegó el 6 de enero de 1907. En 1906-1907 alcanzó a ver el movimiento de los obreros textiles veracruzanos en Orizaba, cuya huelga conformaría uno de los disparadores de la revolución mexicana.

Gerardo Murillo, el Doctor Atl lo recomendó con el pintor Eduardo Chicharro y Agüera, discípulo de Domínguez y de Sorolla. Entonces había un ambiente revoltoso en España. Devoraba folletos anarquistas de “cultura popular” que tenían pomposos títulos y vaciedad decepcionante, Leyó la librería popular de Empera, con selecciones de trabajos de Reclus, Huxley, Haeckel, Darwin, Bakunin, Kropotkin, Sorel, Fabbri, Leone, Malatesta, Taine, Bucle, Draper, Moleschott, Renán Loria, Cabriola, Bückner, Nietzsche, Schopenhauer, Pio Baroja, Voltaire, Zolá y novelistas rusos. Se encontró con “El Capital” de Marx.

Viajó por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. En Bruselas se sorprendió con Brueghel. Visitó París y conoció las obras fauves y cubistas: Picasso, Derain, Braque. Se impactó con Cezanne.

En abril de 1909 recibió autorización de su protector Dehesa para regresar a México y organizar una muestra por la independencia en el otoño de 1910. Al efecto, debía esperar a que la Galería de los Independientes le regresara sus cuadros que le habían sido admitidos en exposición. Su muestra de 1910 fue un éxito; regresó como triunfador.

Sus colegas en París fueron: Picasso, Gris, Picabia, Zárraga, Ortiz de Zárate, María Blanchard, Modigliani, Severini, Gottlieb, Kisling, Marcoussis, Apollinaire, Max Jacob, Cocteau y Elie Faure.

Se unió con Angelina Belof y tuvo relaciones amorosas al mismo tiempo (1919) con Mariévna Vorobiev con la que procreó una hija, Marika (a la que llamaba “la hija del armisticio”). Nunca aceptó ni fue aceptado en la bohemia parisina.

Cada año Rivera regresaba a España. Pasó al cubismo con dos pinturas: “Joven con alcachofas” y “La adoración de los pastores”, pero lo abandonó a los 3 años. En 1914-15 pintó en España 3 retratos cubistas de Jesús Acevedo, Martín Luis Guzmán y Ramón Gómez de la Serna. En 1915 regresó a París. Estaba en la inopia.

Para Diego fue significativo el año de 1917: se expidió la nueva Constitución de México, se desarrollaban dos revoluciones (en México y Rusia), hubo motines en el ejército francés y nació su hijo. El invierno de 1918 lo padeció junto con Angelina y su hijo Diego. Concluye su ruptura con el cubismo aunque nunca le negó su deuda ni vaciló en reconocer su gratitud por la enseñanza recibida de Picasso (Wolfe, 1972: 98).

Recibió enseñanzas de Elie Faure y “escuchó una versión poética de la teoría de que el artista es el producto y la expresión de su tiempo, de su pueblo, de la geología que lo circunda; conviene saber, una especie de marxismo diluido con Taine, o tal vez más de Taine templado con un socialismo suavemente poético” (Wolfe, 1972: 99). “Fue Elie Faure quien despertó su entusiasmo por la pintura al fresco. Esto, pensaba Diego era lo que había venido buscando, lo que había visto en los frescos italianos y en el arte mexicano de la preconquista. Su trabajo debería ser la expresión consciente de esa oscura necesidad”. (Wolfe, 1972: 101). Con estas inquietudes, partió a Italia.

“Fueron la revolución rusa y la mexicana las que terminaron de aclarar su visión y le capacitaron para trazar con precisión el curso a seguir” (Wolfe, 1972: 103).

Regresó a México en 1921, catorce años después de haberse ido. Entonces era presidente Obregón y el ministro de Educación era José Vasconcelos, quien creía “que la educación era la palanca que levantaría al país de su postración” (Wolfe, 1972: 106-107). En noviembre de 1921 Vasconcelos invita a Rivera (entre otros) a Yucatán. “El resultado más importante de dicho viaje fue su ardiente apología de la pintura mural ante el ministro Vasconcelos, que decidió a éste a proporcionarle un muro” (Wolfe, 1972: 119). Así, pintó su primer mural en la Escuela Nacional Preparatoria, en el Anfiteatro Simón Bolívar. Trabajó un año pintando 950 metros cuadrados y se inauguró el 20 de marzo de 1923. Al finalizar este año, ya México encabezaba al mundo en pintura mural. La revolución mexicana proveyó el servicio del patrocinio a los pintores. Diego empezó a idealizar todo lo indígena.

A fines de 1922 Diego ingresó al partido comunista y se hizo líder. Formó el Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos que luego cambió a Unión Revolucionaria de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y similares. Fundó el periódico “El Machete” junto con Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros. También había dos mujeres: Nahui Ollin (Carmen Mondragón) y Carmen Foncerrada.

En marzo de 1923 Rivera inició sus grandes murales, 124 frescos en los muros del ministerio de Educación Pública. Esto le llevó 4 años con jornadas de ocho y hasta 15 horas. También completó 30 frescos en la Escuela de Agricultura de Chapingo. En ese

mismo año Diego se casó con Guadalupe Marín, la cual le sirvió de modelo desde sus primeros frescos. Con ella procreó 2 hijas: Guadalupe (Pico) y Ruth (Chapo).

Cuando Diego concluyó la balada de los mártires en el piso superior del edificio de Educación, José Vasconcelos, quien ya no era secretario, denunció la obra de Rivera. Vasconcelos se volvía más conservador a medida que la pintura de Diego se hacía más “revolucionaria”. Con ello terminaba una buena alianza.

Diego partió a Moscú en 1927 invitado por Edo Fimmen, presidente de la International Transport Worker’s Federation. Allí presenció el desfile del ejército rojo en los festejos del Décimo Aniversario y se nutrió de bocetos. Elaboró además un fresco por encargo del comisario de Educación y Bellas Artes en el Club del Ejército Rojo (que no concluyó) y, en 1928, un retrato de José Stalin. Nunca se sintió plenamente apoyado con ayudantes y, desilusionado y respondiendo a un llamado del Partido Comunista de México, se regresó en el verano de 1928. Luego de una breve ausencia del partido, se reincorporó a él y estuvo de 1926 a 1929, cuando defendió a Tina Modotti acusada de participar en el crimen de Julio Antonio Mella.

En agosto de 1929 Diego se casó con Carmen Frida Kahlo, cuando él andaba en los 43 años y ella en los 19. Esta unión se mantendría hasta la muerte de ella con un breve intervalo por divorcio. Con la autorización de Lázaro Cárdenas para que viniera a México, León Trotsky y su esposa fueron huéspedes personales de Diego y Frida en 1936, lo cual no agradó al Partido Comunista. A la muerte de Trotsky se reconciliaron.

A finales de 1929 Diego Rivera fue designado como director de la Escuela de Artes

Plásticas en la Academia de San Carlos. Diseñó y pretendió establecer un programa muy vasto de estudios en el que los aspirantes tuvieran nexos con las fábricas. Debido principalmente a las pugnas que se generaron con la Escuela de Arquitectura (que compartía plantel), dejó su encargo el 10 de mayo de 1930.

Diego depositó toda su ambición de pintar la epopeya de México en los muros del Palacio Nacional; en ellos trabajó largamente hasta 1955, dos años antes de morir. Apenas iniciados, sufrió otro golpe a su salud, mismo que no atendió con diligencia debido a que se dedicó a pintar otro mural en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.

En noviembre de 1930 llegaron Diego y Frida a San Francisco, California, en donde “expone su obra de pintura de caballete en el California Palace of the Legion of Honor”, pinta la escalera del Luncheon Club del San Francisco Stock Exchange y decora un muro en la California School of Fine Arts” (Inba, 1951: 22). Luego regresó a México y retomó su trabajo en el Palacio Nacional. Por 1930 y 1931 se organizó en Estados Unidos la Mexican Arts Association, Inc patrocinada por Rockefeller y operada por Frances Flynn Payne de Nueva York, la cual le ofreció una exposición individual en el Museo de Arte Moderno. Diego llegó el 13 de noviembre de 1931.

Durante el mismo viaje realizó murales muy controvertidos como el del Museo de Detroit patrocinado por Edsel Ford que se inauguró el 13 de marzo de 1933. Apenas fue suficiente su defensa para que no fueran destruidos. Su salud se deterioraba y redujo mucho de peso.

Nelson Rockefeller no aborreció los murales de Detroit y le ofreció a Rivera que pintara

un gran mural en el edificio de Radio City (Rockefeller Center). Conminó a poner a concursar la obra con Picasso y Matisse, pero éstos rehusaron. En marzo de 1933 se inició la obra. Después de múltiples peripecias y terminado el mural, escandalizó a los patrocinadores por contener motivos socialistas y terminaron por destruirlo a pesar de que pagaron a Diego conforme a lo convenido. Con ese recurso pagó comisiones, contrató ayudantes y se propuso hacer otros murales sin cobrar. Estos fueron móviles y entregados a la New Worker’s School. Al saber que su mural de Radio City había sido destruido pidió, ya en México, un muro para rehacerlo y se ejecutó en el Palacio de Bellas Artes.

Vino una época para Diego en que estuvo muy aislado: lo había vetado la Unión Soviética, lo había expulsado el Partido Comunista Mexicano, habían destruido sus murales de Nueva York y ya no se le ofrecían nuevos muros en México. Aun el que le prometieron para la Escuela de Medicina fue cancelado. Diez años después se le ofreció el espacio del Instituto de Cardiología. Otros diez años pasaron para que entre 1953 y 1954 retomara el tema de la medicina en el Hospital de la Raza del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Cabe hacer notar que su espíritu estaba entusiasmado desde el ofrecimiento de la renovada Escuela de Medicina en 1933. Cita el Herald Tribune de Nueva York, del 10 de agosto de 1933: “¡Me garantizan libertad!, gritaba regocijado. Pintaré el triunfo de la ciencia sobre la superstición... mostraré a la mente humana el camino de la razón” (Wolfe, 1972: 276). Como luego se verá, en su mural del Cárcamo del Lerma también lo anima el mismo propósito, desarrollar una temática científica con tintes documentalistas.

Hago un retorno al año de 1936 cuando le fue ofrecido el muro del comedor del Hotel Reforma por Alberto Pani, quien antes lo había patrocinado. Se pintaría el Carnaval de la Vida Mexicana. Después de haber sido alterada la pintura por el dueño y habiendo reclamado Diego, fue indemnizado.

A pesar de estos avatares Diego tenía la aceptación de “pintores tan diversos como Ben Shahn, Paul O’Higgins, Angel Bracho, María Izquierdo, Caroline Durieux, Kandinsky, Klee y Covarrubias. Además su correspondencia era muy vasta, pero incontestada.

Frida amaba a Diego “más que a su vida” pero se divorciaron durante un año. Cuando Diego cumplió 54 años (8 de diciembre de 1940), volvieron a casarse, cuando pintaba de nuevo en San Francisco.

Hubo otro conflicto relevante en la pintura de Diego al pintar el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” en el Hotel del Prado. A pesar de la riqueza de figura y colorido, un pequeño letrero que enunciaba “Dios no existe”, volteó contra Diego a las mentes religiosas y conservadoras. El hotel acabó cubriendo la pintura con una pantalla corrediza. Ahora se encuentra este mural en un edificio propio.

En 1949 se organizó una muestra retrospectiva de la obra de Rivera por sus 50 años de labor artística la cual fue planeada por Carlos Chávez y Fernando Gamboa. Fue una gran exposición a la que contribuyeron con sus pinturas los más diversos coleccionistas.

“Sin embargo, todavía le fascinaba un sueño: ser un “hombre universal”, algo así como él se imaginaba a Leonardo. Del mismo modo que este gran artista del Renacimiento llevó libros de apuntes científicos, así él también

opinaba sobre todos los últimos adelantos y previsiones de la ciencia. Sus afirmaciones resultaban fuera de cacho y sin importancia. Pretendiendo ser un artista “universal”, efectuó algunas incursiones en los campos de a escultura, la arquitectura y mosaicos”.

“En 1951 se le presentó la oportunidad de decorar el acueducto del canal del río Lerma. Parte de esta decoración es un relieve policromado del dios Tláloc, escultura grotesca, voluminosa y sin gran valor artístico (a decir de Wolfe). En el acueducto mismo pintó ondulantes organismos acuáticos que al ser abiertas las esclusas quedarían sumergidos: vida protoplásmica, ondulantes víboras del agua, peces, renacuajos y, emergiendo de las olas, unas figuras desnudas representando las variedades del hombre. Arriba de ellas aparecen escenas de trabajadores perforando la montaña para hacer el acueducto y una junta de arquitectos e ingenieros como la que Diego hizo en San Francisco, en menor escala. Lo mejor del trabajo es un enorme par de manos<sup>1</sup> por las cuales cae el agua. En este mural Rivera experimentó con nuevos pigmentos plásticos, técnicas que él creyó resistirían el correr y golpear del agua. Antes de morir supo que había fracasado. En menos de cinco años los colores habían degenerado visiblemente; las perspectivas actuales son de que el sedimento y el fluir del agua, antes de mucho cubrirán el mundo que quiso pintar bajo el agua” (Wolfe, 1972: 307-308).

Carlos Chávez y Fernando Gamboa le encomendaron un nuevo trabajo que sería enviado a París junto con obras de Orozco, Siqueiros y Tamayo que se relacionaría con el tema de la paz. Pintó en secreto “La pesadilla de la guerra y el sueño de la paz”. Esta obra canceló su amistad con Chávez y le revivió viejas rencillas, incluido el hecho

<sup>1</sup> Es posible que a Wolfe le parezca la mejor parte debido a su realismo, pero también se considera relevante la intención de “continuar” en una suerte de perspectiva el cuerpo del dios Tláloc que se encuentra afuera del edificio. Serían sus manos “humanas” que entregan el agua a los habitantes de la ciudad.

de que no fue readmitido en el partido comunista.

En 1953 Diego realizó un mosaico-mural en el frontispicio convexo del Teatro de los Insurgentes, propiedad de José María Dávila. En él incluía un rostro enmascarado, además de un espléndido retrato de Cantinflas quien transfiere dinero de los ricos a los pobres. Además pintó a la Virgen de Guadalupe en el mismo Cantinflas, lo cual lo acerca a la imagen de Juan Diego.

También en 1953 Frida Kahlo realizó una exposición que resultó conmovedora. El 13 de julio, después de una vida de innumerables aflicciones de salud, murió mientras dormía. Diego se debatió profundamente. Luego, realizó maniobras para que Frida recibiera honores póstumos siendo su féretro cubierto con la bandera comunista, lo cual contrarió a los directivos del Instituto de Bellas Artes. A raíz de estos hechos y de que se mostraba sumiso y arrepentido, Diego fue readmitido en el partido comunista como miembro activo y “pintor revolucionario”.

La vitalidad de Diego iba menguando y su trabajo disminuyendo. No obstante contrajo matrimonio por cuarta vez de manera secreta con Emma Hurtado. El cumplía 69 años y ella era mucho más joven. El 24 de agosto emprendieron un viaje a Europa pasando tiempos en Pankow, Praga, Varsovia y Moscú. Ahí fue tratado de su enfermedad de cáncer.

A su regreso a México pretendió reiniciar la pintura de frescos, pero, avanzando el año de 1957, esta acción no se realizaba, sólo trabajaba en su “pirámide” del Anahuacalli. El 24 de noviembre, cerca de la medianoche, llamó a su esposa Emma y posteriormente, murió. El sepelio estuvo muy concurrido; participaron tanto el partido comunista

como funcionarios gubernamentales. Carlos Pellicer pronunció el último adiós. A pesar de que su voluntad era que sus cenizas quedaran junto a las de Frida, fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres por órdenes del presidente Adolfo Ruiz Cortines.

#### 4.1.2 Entorno sociocultural y mercado del arte.

La vida productiva de Diego Rivera es muy larga y prolífica, por lo que es necesario enfocarse a la época cercana en que se ejecuta la obra a analizar, es decir, los años finales de los cuarentas y los inicios de los cincuentas. No obstante, son imprescindibles algunos antecedentes, así como un apunte sobre la declinación de la Escuela Mexicana.

Un antecedente lejano lo constituyeron a mediados de los años veintes las llamadas “Escuelas de Pintura al Aire Libre” que fueron impulsadas por Adolfo Best Maugard tratando de conjugar “intuicionismo” (bajo influencia de Bergson) con modernismo y populismo. Se pretendía implantar un “método racional de dibujo”. Fue, no obstante, con José Vasconcelos (1882-1959) que nace la que “conocemos como Escuela Mexicana de Pintura, que en su primera fase promueve la creación del Movimiento de Pintura Mural, destinado, en teoría, a crear conciencia de los valores patrios entre las masas y entre las razas indígenas... Este Movimiento de Pintura Mural fue tan paternalista como el que más” (Del Conde, 2003: 25).

Los primeros años veintes vieron un amplio resurgimiento de la pintura mexicana. Rita Eder condiciona la aceptación del muralismo mexicano como un capítulo en el arte moderno, a que haya “un proceso interdisciplinario en el que una propuesta

está articulada con otra...” (Del Conde, 2003: 26). Shifra Goldman toma esto como premisa. “Lo verídico es que durante el tiempo que siguió a su aparición, la pintura mural mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países que ningún otro movimiento americano del siglo XX logró alcanzar antes” (Del Conde, 2003: 26). Esta opinión ya había sido resaltada por Samuel Ramos a propósito del homenaje nacional que se le rindió a Rivera en su cincuentenario de labor artística: “Las artes plásticas crecen con vigor más o menos grande en casi todos los países de América, y sin embargo en ninguno de ellos es tan espontánea, tan próspera y tan definida en su estilo nacional como la pintura mexicana” (INBA, 1951: 43).

Octavio Paz caracteriza el resurgimiento de la que llama “inteligencia mexicana” en la que incluye a los jóvenes intelectuales inquietos y activos que se proponen realzar la potencialidad del mexicano. “Una vez cerrado el periodo militar de la Revolución, muchos jóvenes intelectuales... empezaron a colaborar con los gobiernos revolucionarios... Con la excepción de los pintores -a los que se protegió de la mejor manera posible: entregándoles los muros públicos-, el resto de la “inteligencia” fue utilizada para fines concretos e inmediatos” (Paz, 2004: 170).

Cada uno de los muralistas era a la vez un intelectual imbuido en el marxismo. Los artistas de la Escuela Mexicana tuvieron personalidades definidas y disímbolas, pero en conjunto presentaron constantes detectables: la primera es que “aluden a algún aspecto de la conciencia que se identificó con el nuevo ser del mexicano supuestamente resurgido de la revolución... En el segundo apartado, comúnmente las obras no están destinadas a “crear conciencia”, sino

a festejar otros aspectos de la identidad” (Del Conde, 2003: 46). Algunos aspectos: el paisaje, la arqueología, los usos, costumbres, ritos y fiestas, los personajes y su caracterización, así como las naturalezas muertas con un matiz “nacional”. De todo esto está excluido lo naif.

Después de disgregarse el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores, quienes continuaban con inquietudes político-sociales se aliaron con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934) y después con el Taller de la Gráfica Popular (1937). Debe considerarse la utilización de signos en la pintura de los muralistas. Orozco menciona que “las sociedades secretas tuvieron gran importancia en el surgimiento de la Revolución Mexicana... Resulta comprensible que, terminada la lucha, la pintura pública de los muralistas estuviera llena de símbolos esotéricos, masónicos, rosacruces...” (Del Conde, 2003: 67). Es diferente la actuación de Rivera en este sentido; luego que concluye su mural “El hombre en la encrucijada” en el Palacio de Bellas Artes, prescinde de incluir simbología esotérica. En todo caso utiliza analogías o metáforas, así como representaciones más o menos comunes. “Al lado de Orozco y Siqueiros, Diego Rivera es un clásico, comenzando por su etapa cubista, pese a que ésta no es ortodoxa. En lo figurativo, a veces se encuentra próximo a Ingres, sobre todo en sus dibujos y en algunos de sus retratos” (Del Conde, 2003: 69).

Dos años antes de que Rivera realice la pintura del Cárcamo de Lerma, con motivo de su homenaje nacional, Samuel Ramos considera que su estética “parte del supuesto de que el arte debe ser la expresión de un contenido ideológico determinado por las condiciones sociales del momento en que

vive el artista... (y que) Una de las causas de la enconada oposición que encontró la obra de Rivera, es el sentido político que pretende darle, y que ciega a sus opositores, impidiéndoles ver y juzgar los valores plásticos de la obra” (INBA, 1951: 45). Vale decir, pues, que ya se mostraba oposición al predominio de Diego, lo cual había devenido en la reducción de espacios. No se ponía en duda su calidad y su obra prolífica; se le ponderaba poner su pintura al servicio de la expresión del pueblo mexicano.

Se le reconocía haber realizado una pintura “de tesis” comprometiéndose con las causas sociales desde la izquierda, aunque también se advierte que formas y colores son instrumentos limitados para expresar ideas abstractas. Por eso mismo, la obra de Diego está destinada al gusto estético de los trabajadores. El objeto principal de su pintura es el hombre mismo, relegando los motivos paisajísticos.

En síntesis, la estética de Rivera está conformada por la autenticidad que supo captar del pueblo mexicano sin una búsqueda de belleza estereotipada al estilo europeo. Su composición es guiada por un andamiaje geométrico que desaparece una vez concluida la obra. “Invariablemente Rivera se ajusta a un sentido clásico de la pintura que resulta de un equilibrio entre la sensibilidad y el intelecto” (INBA, 1951: 47).

A inicios de los cincuentas tanto Diego como Frida tenían una impresionante presencia en la acción pública, lo cual provocaba que otros artistas se sintieran excluidos. El nacionalismo seguía marcando la pauta en la temática pictórica y había rechazo psicológico a lo extranjero. Algunos llaman la década de la asfixia a la de los cuarentas que se extendió hasta los

cincuentas debido a que los grupos del “poder plástico” hicieron esfuerzos por mantenerlo. Siqueiros afirmaba en 1944: “No hay más ruta que la nuestra”. Con esa frase consideraba que el arte válido era el comprometido con la transmisión de mensajes políticos. Se hablaba de la oficialización de la Escuela Mexicana, al tiempo que se engendraban pensamientos artísticos diferentes que vinieron a cristalizar en la llamada “Ruptura”.

En la época en que Rivera realizó la pintura que nos ocupa en el Cárcamo de Lerma, Rufino Tamayo pintaba su mural en el Palacio de Bellas Artes de una manera suficientemente abstracta para no encasillarse en cuestiones socialistas. Complementariamente, los jóvenes pintores eran individualistas y ya no disponían (prácticamente ninguno) de las grandes superficies para murales, a más de que no tenían entre sus motivos la temática de la sociedad sin clases. “Aquellos jóvenes “independientes” o “insatisfechos” de los cincuenta tardíos y de los sesenta no se sentían unidos por dogma alguno, ni tampoco se proponían a sí mismos como la vanguardia ni la avanzada, simplemente se expresaban de otro modo y eso creó la impresión de que existía un muro de rebote, simbolizado por la Escuela Mexicana” (Del Conde, 2003: 95).

#### 4.1.3 Interpretación de la obra: “El agua, origen de la vida en la tierra”

En 1951 Rivera realiza esta pintura en el Cárcamo que recibe las aguas del recién inaugurado Sistema Lerma que abastecerá a la Ciudad de México. Dice él mismo: “A principios de 1951 recibí el más fascinante encargo de toda mi carrera: pintar no sólo el tipo acostumbrado de mural, sino uno que soportara el estar

sometido bajo el agua. Por desgracia, no logré fabricar pinturas que resistieran la acción del agua” (March, 1963: 207).

El conjunto que conforman el edificio que contiene al cárcamo, las pinturas del mismo y la esculpto-pintura del dios Tláloc que se encuentra en la fuente frente al edificio, mantienen una unidad de propósito que se fue complementando con los constructores y diseñadores de la obra y con la magnificencia que le imprimió Rivera. Se ha de considerar que “al despuntar la década de los cincuenta, nuevos lenguajes plásticos ganaban espacios hasta entonces ocupados por los muralistas de la Escuela Mexicana de Pintura. En respuesta, estos últimos opusieron la renovación de sus propias posturas estéticas al proponer la integración de la arquitectura, la pintura y la escultura” (Ovando, 1999: 26). La construcción del Sistema Lerma se inició en 1942, pero se concluyó en 1951, como se advierte en la leyenda inscrita en las plantas de los pies de la escultura de Tláloc; el director del Sistema y el arquitecto Ricardo Rivas invitaron a Rivera a decorar tanto el estanque como las paredes y la cúpula del edificio conmemorativo. Finalmente, sólo se pintó el cárcamo.



Figura 1. Cárcamo de Lerma y Dios Tláloc.

#### 4.1.3.1 Descripción pre-iconográfica

El edificio es cuadrado (visto en planta), descansa sobre cuatro grandes pilastras y tiene una cúpula. Tiene toda la apariencia de un edificio memorial que aparenta ser el monumento mediante el que se recuerda a 39 obreros que perdieron la vida en la construcción del largo acueducto que procede desde los márgenes del río Lerma, en el Estado de México.

La esculpto-pintura del dios Tláloc conforma una unidad con la pintura del cárcamo. El dios tiene dos caras: una es la que mira hacia arriba (y constituye la máscara cruzada por una serpiente) y la otra está en la parte superior de la cabeza (es decir, mira hacia atrás). Si se proyecta la vista desde la orilla oriente del cárcamo, dentro del edificio, hasta el exterior, se apreciará que la cara (posterior) de Tláloc mira de frente hacia el observador y da la apariencia de prolongar sus brazos por debajo de la tierra penetrando al interior del edificio y apareciendo en las magníficas manos del muro oeste del cárcamo. Son las manos del dios de la lluvia que le entrega el agua a su pueblo sediento. Pasemos ahora a la pintura misma que se encuentra en el cárcamo.



Figura 2. Rostro “anterior” de Tláloc.

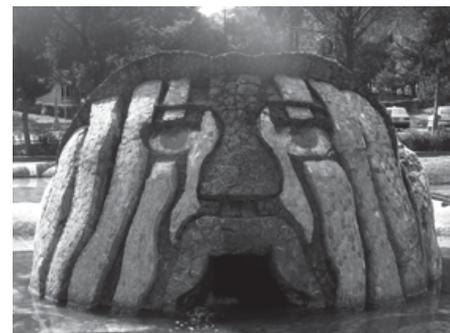


Figura 3. Rostro “posterior” de Tláloc.

Piso del cárcamo.

Se advierte un gran círculo<sup>2</sup> oscuro (Fig 4) que semeja el campo de visión de un microscopio y dentro de él un numeroso grupo de microorganismos de variadas formas: células estáticas unas, en proceso de división otras, elementos en cadena, grupos de elementos alargados amontonados, colonias de células en montón, (lo que Oparin llama *coacervados*), elementos ciliares y organismos con aspecto de caracol. Entreverado con los organismos vivientes, se encuentra lo que podría considerarse como un rayo de electricidad el cual queda dentro del campo visual conformado por el círculo marrón. La profusión de organismos vivientes se extiende fuera del campo visual del microscopio e invade todo el piso del cárcamo llevados por las ondas del agua que se desplazan hacia los muros. Los organismos van adquiriendo mayor complejidad en su estructura orgánica conformando animales parecidos a caracoles, a primarios cefalópodos y a ciertos corales.

En las aristas que forman el piso y las paredes, se acumula una gran profusión de vida: grandes colonias de huevecillos son el germen de numerosas oportunidades de vida. Esto hace un efecto visual que desaparece las aristas dando una continuidad a la temática en las paredes.

<sup>2</sup> La vista panorámica produce una deformación a un óvalo

Figura 4. Piso del Cárcamo de Lerma





### Pared poniente

Considero conveniente iniciar la descripción de las paredes por ésta debido a que aparece un gigantesco par de manos que pueden ser las del dios Tláloc que se prolongan desde la fuente exterior donde éste se encuentra (Fig 5). Con estas manos es posible iniciar el relato porque unen el tema con el exterior y de ellas emana el agua que Tláloc ofrece a su pueblo. Las manos están representadas de una forma muy realista; contienen en el cuenco que forman, el agua que se derrama de entre los dedos y que se distribuye a los lados, en el piso y por las paredes del cárcamo. Debajo de estas manos se encuentra el túnel por el que llegaba el agua del acueducto de Lerma. Es una cavidad con techo semicilíndrico y paredes verticales. Tanto en el piso como en las paredes se aprecian las corrientes de agua repletas de figuras de primitivos animales y plantas moleculares.

A la izquierda de esas manos se aprecia un par de personas: una (sus rasgos están muy definidos) que da de beber de su casco a una anciana bien vestida; y otra vestida como un obrero calificado, ya que tiene casco y botas de trabajo, así como una especie de barreta en su mano izquierda y semeja manejar una herramienta con engranes y montada sobre una plataforma, que bien puede ser una barreta neumática. Arriba de la barreta en la mano del obrero, con cierta imaginación, puede adivinarse la cabeza y hacia abajo el cuerpo de una persona; igualmente debajo de la mano derecha del obrero, las formas semejan a cuerpos humanos hacinados. Cabe notar que en las partes bajas de las paredes, tanto del túnel como del cárcamo, se aprecia la representación de las rocas y la tierra que fue necesario mover para la construcción del acueducto.

A la derecha de las manos llama la atención otro par de personas: el primero es un obrero de la construcción porque tiene un casco en la cabeza, los pantalones remangados y sostiene un pico que sugiere que se ha realizado un gran trabajo físico para abrir el túnel. El otro personaje (ambos están parados sobre un terraplén), ofrece en su casco agua para que beba una niña de una familia obrera que ya se ubica en la pared norte. Como se observa aquí también, se van uniendo los motivos pictóricos para formar una unidad. Entre la cabeza y las manos del oferente de agua, parecen adivinarse unas formas entre rocas y personas envueltas en mantos blancos. ¿Alguna reminiscencia de los trabajadores muertos en la obra?

Una segunda línea superficial de agua, debajo de la primera y casi a ras del piso, contiene elementos acuáticos como peces, caracoles y plantas, o sea, ya no son organismos moleculares. Es digno de notarse que el perfil del agua Diego la representa, como se hace en los códices precolombinos, con picos en forma de olas los cuales, en su punta, tienen unos pequeños círculos azules. Estos círculos están curiosamente sustituidos por figuras alargadas (como vírgulas) en la pared norte junto a la mano derecha de la mujer asiática. Se antoja que pueden ser un divertimento del pintor.





Figura 5. Pared poniente del Cárcamo de Lerma



## Pared norte

En el centro de la pared aparece el cuerpo de una mujer desnuda con los brazos abiertos (Fig 6). Llamam poderosamente la atención sus rasgos faciales mediante los que se puede identificar que no pertenece a ninguna de las razas precolombinas de América, sino más bien a los de una mujer asiática por sus ojos rasgados e inclinados y su piel amarilla. Tiene unos aretes azules circulares, cuya forma es exactamente la misma que se encuentra en las puntas de las ondas del agua. Su torso tiene unos senos relativamente pequeños y muy juntos hacia el centro de su pecho. Como si su vientre fuera translúcido, se aprecia dentro de él un pequeño feto: está embarazada. Dos anguilas diagonales convergen hacia su sexo y entre ambas depositan lo que parece ser una semilla, de las cuales ya existen varias en el piso. El sexo se ve cubierto por pequeñas plantas que se extienden luego hacia los lados.

Desde su cabeza descienden las ondas de agua, pero la primera es el perfil en azul de otra mujer dibujada en forma esquemática sobre un rectángulo completamente oscuro. En la parte derecha de la cabeza de la mujer se encuentra un dibujo enigmático de líneas blancas sobre un fondo azul que termina en la oreja izquierda de la mujer con una especie de cono truncado (parecido a una bocina) del que emanan unas “vírgulas” o formas similares a las que se encuentran en los códices precolombinos para significar palabras. Bajo la línea de agua aparece una multitud de animales y plantas acuáticas. Debajo de la axila derecha se ve una serpiente de agua pretendiendo emerger y, debajo de la axila izquierda, un enorme sapo con las extremidades extendidas y que acerca su cabeza de ojos saltones hacia el seno izquierdo de la mujer. Se ven también otros animales como ranas, renacuajos, batracios, ajolotes y peces; del lado izquierdo, más

peces, plantas y otras especies como camarones, calamares, jaibas y langostas. En la parte más baja de la pared se encuentran tres grandes círculos, uno a la izquierda y dos a la derecha del cuerpo de la mujer; son como grandes células, pero el de la izquierda aparece con un solo punto (que puede ser el núcleo) y los de la izquierda con dos puntos (podría ser porque se inicia la división o mitosis para la reproducción una vez fecundados). En la arista que une el piso con la pared se aprecian multitudes de puntos coloridos que bien pudieran ser huevecillos o gérmenes de vida.

A la izquierda de la mujer y sobre la línea del agua se ven unos conos truncados que pudieran ser los volcanes extintos característicos del oriente del valle de México, dado su color rojo que semeja al del tezontle. Sobre éstos una superficie horizontal de tierra con unas capas que son a la vez el relieve de colinas. Se observan unas formas verticales que semejan los pilares de un acueducto colonial. Encima, el suelo completamente árido y, con las bocas abiertas una familia compuesta por el padre (vestido de obrero) con la mano derecha abrazando su garganta (sedienta), la madre que carga en su rebozo negro un infante, postrada, calzada con huaraches y con su mano derecha en el suelo en actitud de imploración y la niña de trenzas, vestida con delantal y huaraches, la cual toma del agua que en su casco le ofrece un obrero (que se ubica en la pared poniente). Tanto el rostro del obrero como el de los 3 personajes son de piel oscura, lo que parece corresponder a la apariencia de obreros y familias mexicanas pobres. Como fondo de estas personas se aprecian otra vez los volcanes rojos, pero en el espacio entre la fila de volcanes se ve un suelo árido del cual se levantan remolinos de polvo.





Figura 6. Pared Norte del Cárcamo de Lerma



También a la distancia se contemplan tres construcciones de diferente tipo: una como azteca (curiosamente se distinguen en su techumbre 2 figuras como de manos azules ¿implorando el agua al cielo?), otra como un templo de la colonia (con cruces y cúpula) y otra como de arquitectura moderna en cuya base también hay una cruz. Entre estas dos últimas, al fondo, parece adivinarse una construcción blanca como fábrica o silos de granos.

A la derecha del muro se observa, además de un cocodrilo que está saliendo del agua a la tierra, un grupo de tres personas que bien pudiera ser una familia de clase media, a decir por el ventanal de cristal arriba de la figura de la mujer y la vestimenta del hombre y del niño. La mujer utiliza unas tijeras de podar y se dedica a labores de jardinería; el hombre (vestido con ropa de uso común de la época) maneja una pala y mueve la tierra a la base de unas plantas entre las que se distingue una de maíz; y el niño dirige el agua de una manguera a la base de las plantas. Al fondo se vuelve a apreciar un monte rojo.

#### Pared sur

Correspondiendo a la mujer asiática, en el centro del muro resalta la figura de un hombre cuya piel es de color negro (Fig 7). Sus rasgos faciales corresponden a un individuo de raza negra, así como su cabeza pequeña, su pelo ensortijado, su nariz chata, sus labios gruesos, su dentadura robusta y su mandíbula prominente. Tiene, como la mujer, extendidos sus brazos, más el derecho que el izquierdo. Desde la cabeza está como destilando agua y al lado izquierdo, junto a su cara, aparece en el mismo color del agua, otro rostro de perfil, en azul y con arco ciliar prominente, así como dentadura detallada. Este rostro en perfil se recorta sobre una superficie rectangular oscura y otro pequeño rectángulo claro en la parte superior izquierda. A la derecha de

su rostro se encuentra un gran rectángulo azul sobre el que se destacan algo así como dibujos técnicos complicados que contienen líneas rectas y círculos como ruedas, motores, correas y turbinas que terminan en una especie de bocina que lanza vírgulas al oído del hombre negro. También se aprecia el diagrama de un templo azteca.

El cuerpo del hombre es muy fuerte, pero delgado. Su sexo está cubierto por una flor exótica de tallo grueso en la que hay detalles de las partes que componen la flor en sus gametos reproductivos. Es en verdad una composición muy detallada y se podría decir que esquematizada. De la flor salen unas hojas de plantas semejantes a las de los alcatraces, a más de pequeñas flores de vivos colores. De entre la flor central del sexo, emerge primero la cola y luego el cuerpo alargado de un ajolote, especie endémica del animal anfibio del valle de México.

Igual que en la figura de la mujer, debajo de una axila del hombre hay una rana de ojos saltones y debajo de la otra una culebra de agua. Bajo la línea de la superficie del agua se encuentran muchos animales: a la izquierda una enorme mantarraya que en su cuerpo parece dibujar un rostro humano, peces, caracoles y plantas marinas. De nuevo -como en la pared opuesta- aparecen pequeños peces juveniles en las crestas de las olas de agua, como sorbiendo su sustancia. Del lado derecho, más peces, plantas, medusas, jaibas, una tortuga y un caracol. Al igual que en el muro del frente, en la arista que une la pared con el piso se disponen grandes colonias de puntos de colores vivos y encarnados que semejan la multitud de huevecillos dispuestos para la gran explosión de la vida en el agua





Figura 7. Pared sur del Cárcamo de Lerma



A la izquierda en la parte superior, se figura un gran estanque o alberca, al borde de la cual un hombrecillo deforme se aplica una sustancia blanca (¿jabón? ¿medicamento?) en la cabeza con la mano derecha, mientras que con la izquierda acciona una regadera. En la alberca, adornada con plantas de alcatraces, nadan con deleite dos bellas mujeres blancas envueltas en trajes de baño.

A la derecha se encuentra una elegante anciana arrodillada, apoyada su mano izquierda en la roca que parece, precisamente, el recuerdo o la sombra de un hombre y está bebiendo el agua del casco que le ofrece el hombre de facciones detalladas. De su cuello pende una cruz bajo un elegante camafeo. Detrás de ella se encuentra un niño elegantemente vestido con un libro bajo el brazo, en la mano izquierda un aro (coloreado como la bandera mexicana) con un palo y en la derecha, tomándole la mano, un pequeño mono adornado con sombrero y falda. Parece como si esperaran su turno para beber debido a la apariencia de sed que manifiesta el niño con su boca abierta.

Detrás de estas figuras se refleja la polvorienta ciudad, llena de tierra en el aire. Se alcanzan a distinguir grandes edificios semejantes a los que se construyeron por esos años en el Paseo de la Reforma. Más atrás se observan otros edificios representativos de la ciudad de México y, al fondo, unos montes grises. Cabe notar que a este escenario de edificios urbanos, corresponden los edificios azteca, colonial y moderno de la pared de enfrente; al igual que, al escenario de los placeres acuáticos de la alberca, le corresponden los de la familia de clase media que cultiva la tierra en la pared de enfrente.

#### Pared oriente

Esta pared contiene cuatro compuertas metálicas y sus mecanismos de apertura; servían para dar salida al agua para los

diferentes ramales de distribución de la ciudad. En la parte superior se distribuyen a todo lo largo del muro 24 retratos de personas bien definidas, vestidas de manera formal, aunque no elegante; algunos de ellos portan el casco de protección, otro tiene en sus manos papeles y todos parecen dirigir su atención a una especie de plano de color azul, cuadriculado y con una especie de línea de relieve, el cual pudiera representar el trayecto por el que se trazó y realizó el acueducto para traer el agua desde Lerma hasta el Cárcamo.

Entre las dos primeras compuertas y entre las dos últimas se encuentran unos rectángulos en los que se aprecia una especie de diagrama que semeja un conjunto de depósitos o de áreas separadas en las cuales se depositan sustancias denominadas con letras para representar elementos químicos, tales como H<sub>3</sub>, NOH, NCO. Debajo de cada uno de los rectángulos azules se ubican dos formas circulares que semejan células o componentes químicos. Tanto el plano sobre la mesa de reunión técnica como los diagramas rectangulares son de un color azul que era característico de las reproducciones “heliográficas” antiguas de los planos, por lo que parecen denotar que en ellos se contienen especificaciones científicas o técnicas.





Figura 8. Pared oriente del Cárcamo de Lerma



Encima de cada una de las compuertas se encuentran dos círculos, uno de color azul y otro encarnado, dentro de los cuales se aprecian figuras redondas o alargadas que bien pudieran ser gérmenes microscópicos o diagramas de los componentes del núcleo de las células. Si nos atenemos a las letras que aparecen debajo de los círculos, podrían ser componentes orgánicos, dado que predominan las letras H, N, O y C, o sea los elementos químicos necesarios para formar productos nitrogenados y carbonatados. Aunque se encuentran en el piso del cárcamo aparecen como elementos pertenecientes al tema de la pared oriente. Son cuatro círculos, uno enfrente de cada compuerta y envueltos a su vez en otra línea circular. Dentro de ellos se encuentran figuras semejantes a los electrones que giran en órbitas elípticas alrededor de un núcleo. Podría decirse que la segunda y la cuarta (de izquierda a derecha) contienen esta figura orbital. La primera y la tercera, a más de los elementos orbitales, contienen ciertas figuras ovaladas que parecen gérmenes pues contienen una especie de núcleo en su interior.

#### 4.1.3.2 Análisis iconográfico

En este apartado se busca lo que Panofsky llama el contenido secundario o convencional que parte de los motivos como portadores de un significado; así se conjuntan las imágenes, cuyas combinaciones se llaman historias y alegorías. “De hecho, cuando hablamos vagamente de “*contenido temático* como opuesto a *forma*”, nos referimos principalmente a la esfera del contenido *secundario* o *convencional*, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de *imágenes, historias y alegorías*, por oposición a la esfera del contenido *primario* o *natural* que se

manifiesta en *motivos* artísticos” (Panofsky, 2004: 16). Veamos, pues, cuáles son las imágenes y sus combinaciones proyectadas en la pintura de Diego para descubrir los temas, pero antes, inspeccionemos algunos de los escritos filosófico-culturales que estaban en boga.

Es ampliamente conocido que Rivera se mantenía interesado -así lo muestran sus biógrafos- en las doctrinas, teorías y experimentos que circulaban tanto en el plano científico mundial como en el ambiente culto de México. Considero que en el campo de lo nacional, dos filósofos sobresalen con sus pensamientos relativos a la cultura mexicana: Samuel Ramos y Octavio Paz. Precisamente en 1950, un año antes de que se inaugurara la pintura del Cárcamo, éste publicaba *El laberinto de la soledad*. En él se retrata la idiosincrasia del mexicano y se le restituye su individualidad histórica, así como a nuestra nación su sitio entre los conflictos de la civilización occidental.

A algunos puede parecerles que Rivera pudiera no coincidir con el pensamiento de Paz en cuanto a su nacionalismo, debido a que, en términos muy generales, este escritor resalta más las características negativas del mexicano, empezando por el tipo vigente en esa época del “pachuco” (del que también escribió Ramos). Sea cual fuere la existencia o el grado de la comunión de ideas entre Paz y Rivera, es creíble la influencia del escritor, quien a su vez recurre en algunas ocasiones a Samuel Ramos: “Lo que nos puede distinguir del resto de los pueblos no es la siempre dudosa originalidad de nuestro carácter —fruto, quizá, de las circunstancias siempre cambiantes—, sino la de nuestras creaciones. Pensaba que una obra de arte o una acción concreta definen más al

mexicano —no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto, al expresarlo, lo recrean— que la más penetrante de las descripciones... Creía, como Samuel Ramos, que el sentimiento de inferioridad influye en nuestra predilección por el análisis y que la escasez de nuestras creaciones se explica no tanto por un crecimiento de las facultades críticas a expensas de las creadoras, como por una instintiva desconfianza acerca de nuestras capacidades” (Paz, 2004: 12-13).

Aunque Rivera siempre tiene presente en la factura de sus obras el empeño nacionalista, incluido también profundamente en ésta, se puede considerar que la pintura del cárcamo se enfoca hacia una realización técnica y científica. Esta pintura combina, pues, ambos propósitos y realza el pensamiento científico acompañado de la realización técnica del acueducto y el sustrato social de trabajadores y pueblo beneficiado con el mismo. De todas formas no se puede hablar prioritariamente de una exaltación del nacionalismo o indigenismo mexicanos, como nos tenía acostumbrados Diego en sus murales. Estamos ya en la etapa posterior al homenaje nacional que le había brindado el INBA (1949), ante la temática que encuadra la ciencia y la cultura y ante el brío renovado por la esperanza de una nueva generación en las ciencias y las artes, luego que se había superado el odio racial que impulsó el nazismo.

En el ensayo de Paz se resaltan algunos enfoques que pueden haber influido a Rivera en su pintura. En cuanto a la realización general de la pintura, y dada la gran potencialidad de Rivera para manejar la figura, hay una aseveración de Paz, en el sentido de que “la preferencia por la forma, inclusive vacía de contenido, se manifiesta a lo largo de la historia de nuestro arte, desde la época precortesiana hasta nuestros días...

La Revolución mexicana, al descubrir las artes populares, dio origen a la pintura moderna” (Paz, 2004: 36 y 38). Cuando Paz ejemplifica la primera parte de la cita anterior se refiere al arte escénico de Juan Ruiz de Alarcón, pero en la segunda parece concordar mejor con la pintura de Rivera. Ahora bien, en la pintura que se analiza, ciertamente se advierte una prolijidad en las formas, pero no se puede decir, que Rivera no provea de un contenido temático y simbólico. Su afán es el de sostener una idea mediante los elementos contenidos en su expresión. Las tesis que se adivinan, a mi entender, son: la génesis materialista dialéctica de la vida y la defensa de las razas puras (como se verá en el siguiente apartado).

El piso del cárcamo.

En el piso del cárcamo Rivera desarrolla, lo que, al parecer, es la teoría del origen de la vida en la tierra, iniciada por el científico ruso Aleksandr Ivánovich Oparin. Dada la afición de Diego por las teorías científicas y, al decir de algunos de sus biógrafos, su tendencia a adecuarlas a sus propias ideas, aquí se dio a la tarea de reproducir su versión sobre el origen de la vida en la tierra y la aplicó al agua.

Oparin (Uglic, Jaroslav, 1894 - Moscú, 1980) inició su teoría desde los años veintes. Es probable que desde que Rivera asistió a la Unión Soviética en el año 1927 invitado para conmemorar el décimo aniversario de la revolución de octubre, haya tenido contacto con esta teoría. “Lo cual parece confirmarse por el hecho de que en *El hombre controlador del universo* (1934), realizado en el Palacio de Bellas Artes, encontramos un detalle que preludia esta temática. El origen acuático de la vida y las ideas evolucionistas de Rivera pueden observarse en una imagen del

científico Charles Darwin sentado sobre una pecera” (Ovando, 1999: 18-19).

La tesis de Oparin le queda muy adecuada al pensamiento materialista dialéctico de Diego. A Oparin no le cuadraba la idea del origen de la vida como se explicaba tradicionalmente. No podría ser, como lo afirmaban los idealistas, efecto de un “acto creador de la divinidad”; tampoco podría serlo, al decir de los naturalistas y materialistas, efecto de generación espontánea. Oparin escribió en 1924 un libro titulado “Origen de la vida sobre la tierra” en el que, por su idiosincrasia materialista dialéctica, avala los experimentos de Pasteur y los descubrimientos de Darwin y sostiene que el origen de la vida, a cuyo estudio llama *biogénesis*, es la materia misma que nunca está en reposo. “Yo no lograba imaginar la aparición repentina de una célula fotosintética a partir de dióxido de carbono, nitrógeno y agua —escribió Oparin—. Por eso, llegué a la conclusión de que primero debieron haber surgido, mediante un proceso no biológico, las sustancias orgánicas de las cuales se formaron, más adelante, los primeros seres vivos, organismos que al principio eran heterótrofos y se alimentaban de las sustancias orgánicas del ambiente” (<http://www.biologia.edu.ar>).

Oparin subrayó el hecho de que en los primeros momentos de la historia de la tierra, la atmósfera no contenía oxígeno (que fue generado después, gracias a la fotosíntesis vegetal). Antes de la aparición de la vida podían haber existido sustancias orgánicas simples en una especie de caldo primitivo. Para Oparin, las características clave de la vida son su organización e integración

“En 1936, Oparin presentó una versión revisada y ampliada de *El origen de la vida*. Sostenía: el carbono arrojado por los

volcanes se combinó con vapor de agua, formando hidrocarburos. En el océano, esas moléculas se hicieron más complejas y se amontonaron en gotitas llamadas coacervados —*acervus*, en latín, significa montón—. De a poco, los coacervados fueron adquiriendo las características de las células vivas. Esas células eran microbios anaeróbicos, porque en aquel entonces no había oxígeno en la atmósfera. Oparin explicó el origen de la vida en términos de procesos físicos y químicos. Una progresión de lo más simple a lo más complejo. Rompió así el círculo vicioso que afirmaba que las sustancias presentes en los seres vivos solamente podían ser fabricadas por los seres vivos” (<http://www.biologia.edu.ar>).

En el otoño de 1951, cuando Rivera estaba pintando su obra en el Cárcamo, en la Universidad de Chicago disertaba sobre la primitiva atmósfera terrestre el químico Harold C. Urey (premio Nóbel de química en 1934) y lo escuchaba Stanley Miller, quien más tarde experimentó con todo rigor la teoría de Oparin y con ello le dio validez científica. “Urey realizó experimentos de producción de compuestos orgánicos a partir de agua y metano en presencia de luz ultravioleta con una distribución espectral similar a la del Sol. También valdría la pena probar los efectos de las descargas eléctricas sobre las reacciones ya que era razonable suponer la existencia de tormentas eléctricas en la atmósfera reductora” (<http://www.astrosfor.net>).

En el piso del cárcamo se puede encontrar la alegoría del nacimiento de la vida primitiva detectada bajo la lente de un microscopio. En su campo de visión se aprecian los primeros organismos vivientes como protozoarios que surgen de la combinación de nutrientes orgánicos accionados por la energía de un rayo. Se

aprecian los *coacervados* dentro del círculo del microscopio y luego, ya fuera de él, se puede intuir que, por las corrientes que forma el agua que procede del seno de la tierra, se distribuyen los variados organismos por todas las regiones que se van haciendo aptas para proteger la vida.

Diego Rivera mismo expone así su interpretación: “En el fondo del cárcamo y en su centro, un campo microscópico hace ver cómo la energía eléctrica anima los elementos minerales produciendo la primera célula viva. Ésta se divide, subdivide y multiplica hasta formar colonias de más en más complejas, que culminan su evolución, por ahora, en el vertebrado humano” (Moyssén, 1996: 337). Conforme se acercan las corrientes a las paredes, los organismos pasan de seres moleculares a formas más complejas de plantas y animales, lo que luego trascenderá hasta la vida humana.

#### Pared poniente

En esta pared el elemento central es un par de manos juntas y con los dedos pegados para poder contener el agua. Están pintadas de una manera detallada y parecen brotar de la pared justo sobre el túnel que provee el agua. Son una especie de prolongación del cuerpo del dios Tláloc que se encuentra en la fuente exterior al edificio y cuyos brazos atraviesan por debajo de la tierra para venir a aflorar con el regalo del agua en el cárcamo donde se depositan para su distribución. Así como las manos regalan el agua, se puede apreciar el mismo tema de la generosidad a los dos lados de las manos. Al lado izquierdo, la persona de rasgos muy definidos se dice que es el “ingeniero Daniel Hernández, responsable de los cálculos que definieron el curso del túnel, (quien) da de beber a una anciana burguesa (ubicada ya

en el muro sur) y junto a él vemos algunos de sus instrumentos de trabajo” (Ovando, 1999: 26). En el primer plano se encuentra un técnico especializado que opera una barreta neumática: el fruto de su trabajo ha sido la consecución del agua y el fin humanista es el ofrecimiento a la anciana sedienta que la recibe con un fervor casi religioso. Al lado derecho dos obreros de rasgos indígenas realizan la misma acción: uno de ellos empuña el pico para la apertura del túnel y el otro ofrece agua en su casco a una niña de familia proletaria.

Se podría decir que las imágenes plasmadas en esta pared conllevan a las alegorías de la generosidad y la satisfacción del arduo trabajo cumplido, así como al recuerdo a los compañeros trabajadores que perdieron la vida en la obra del acueducto, sobre todo si avivamos nuestra imaginación para ver enfrente tanto del ingeniero de la izquierda como del obrero de la derecha, las figuras “embozadas” de los caídos.

#### Pared norte

Esta pared y la del sur exponen la idea de Diego Rivera de la evolución de las especies hasta llegar al género humano. Relata él mismo: “... culminan su evolución, por ahora, en el vertebrado humano. Éste emerge del agua acompañado de sus hermanos de otras especies, sobre el muro norte, lo representa una mujer mongoloide encinta, con el embrión hecho visible; sobre el muro sur, un hombre de raza negra. Las últimas exploraciones han hecho aflorar miles de fósiles en las regiones vecinas al Círculo Polar Ártico. Estos fósiles acusan especies vegetales y animales del todo semejantes a las que hoy viven en el intertrópico. Todos los cráneos humanos encontrados entre los fósiles pertenecen, por sus características, al tipo mongoloide. Exploraciones equivalentes

llevada a cabo en la Antártica, han dado fósiles igualmente del tipo de las actuales especies vivas en el intertrópico, pero todos los cráneos humanos encontrados en la región antártica son del tipo clasificado como negroide” (Moyssén, 1996: 338).

La razón que expone el mismo Rivera es que en el intertrópico había en esas eras un tremendo calor que hacía imposible la vida vegetal y animal y que, conforme fue bajando la temperatura, la humanidad marchó de los polos hacia el trópico. En consecuencia, la hipótesis de Diego es que la vida se originó en los casquetes polares que entonces tenían clima benigno.

Llama poderosamente la atención un hecho: tres años antes de que Diego pintara el cárcamo y expusiera allí la teoría evolucionista de las primeras razas humanas, José Vasconcelos estaba publicando su libro *La Raza Cósmica*. Es sabido que a inicios de los años veintes, cuando Vasconcelos era ministro de educación, favoreció la labor artística de Diego pero también que, conforme fueron pasando los años se distanciaron las posiciones al avanzar Vasconcelos hacia el conservadurismo y Diego hacia el socialismo y el nacionalismo a ultranza.

Es relevante el pensamiento de Vasconcelos en lo que se refiere a la conformación de una raza latinoamericana a la que titula Raza Cósmica futura. Aun cuando no habla de los orígenes del hombre mismo, sí lo hace de las diferentes razas; en concreto dice que la raza que se convino en llamar Atlántida, prosperó y decayó en América hasta quedar reducida a los imperios azteca e inca. Enumera así las razas originales: “los lemurianos o raza negra del Sur; la civilización atlántida de los hombres rojos; enseguida la aparición de los amarillos, y por último, la civilización de los blancos”

(Vasconcelos, 1948: 13). Critica Vasconcelos el afán de los sajones en América por prevalecer sobre los habitantes originarios “rojos” a fin de renovar el dominio de los blancos a semejanza de los europeos. “Ya esto lo hicieron los rojos; lo han hecho o lo han intentado todas las *razas fuertes y homogéneas*, pero eso no resuelve el problema humano; para un objetivo tan menguado no se quedó en reserva cinco mil años la América. El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia” (Vasconcelos, 1948: 27).

En cuanto a la tendencia a poblar las regiones tropicales también hay coincidencias entre el pensamiento de Diego y el de Vasconcelos. Éste señala que en el continente sajón siguió imperando el propósito confesado o tácito de limpiar la tierra de indios, mongoles y negros para mayor gloria del blanco. “La nueva raza comenzará a cumplir su destino a medida que se inventen los nuevos medios de combatir el calor en lo que tiene de hostil para el hombre, pero dejándole todo su poderío benéfico para la producción de la vida” (Vasconcelos, 1948: 33).

Se infiere de lo anterior que Vasconcelos considera razas fuertes y originales a las cuatro mencionadas y que el orden de su aparición en el planeta fue, primero, la negra, luego la de los hombres rojos, después la amarilla y al final la blanca. Debido a que Rivera no considera la Atlántida de los hombres rojos, se consolida la coincidencia al mencionar como originarias las razas negra y amarilla.

Aquí se tiene, pues, la representación de la primera raza, la originaria en esta mujer

mongol en cuyas orejas Diego le pone unos aretes como de turquesa azul que pueden representar al agua, dado que su figura es igual a la de las puntas de las ondas acuáticas, como lo representaban los aztecas en sus códices. La mujer originaria, surgida del agua. A la izquierda del rostro de la mujer aparece en azul sobre fondo oscuro un perfil de otra mujer. Dado el propósito de inducir hacia el pensamiento de las razas originarias, es creíble reconocer la representación de la noche de los tiempos y la aparición ignota de la primera mujer. Asimismo, a la derecha del rostro aparece en el azul común que Diego usa para los planos técnicos, un diagrama que termina en una especie de bocina con vírgulas para representar palabras, lo cual parece significar que el resultado de las investigaciones científicas llevó a la concreción de las teorías de la evolución.

Debajo de la línea de agua en la que está la mujer amarilla se reparte generosamente gran cantidad de especies que habitan el agua; los organismos son más complicados conforme ascienden en la pared. El sapo debajo de la axila izquierda de la mujer se parece por los ojos saltones al mismo Diego y sensualmente se aproxima a su seno izquierdo. A la derecha del sapo aparece un ajolote, mismo animal que se encuentra en el pubis del hombre negro de enfrente, como símbolo fálico; aún más a la derecha aparece un cocodrilo que induce a pensar en el taimado animal dispuesto a tragarse al apetitoso manjar femenino.

Al lado izquierdo de la mujer asiática aparece la familia obrera de cuatro miembros que hacen turno para saciar su sed con claros indicios de ansiedad. El lugar es la ciudad de México con los volcanes rojos de tezontle. Parece que Diego quiere representar la continua escasez del agua en

las distintas épocas del valle, pues “se distingue un templo indígena, una iglesia colonial y un edificio moderno que recuerda a la torre de rectoría de la Ciudad Universitaria, que entonces había empezado a construirse” (Ovando, 1999: 25). Con cierto grado de curiosidad se advierten dos detalles: uno sobre el edificio azteca en donde se aprecian dos manos abiertas de color azul que pudieran significar el ruego a los dioses por el agua; otro en la base del edificio moderno en el que aparece claramente una cruz, posible crítica a la inclinación por la enseñanza de tinte conservador.

En el lado derecho del muro Diego describe los beneficios que trae el agua a la familia proletaria que cultiva flores, legumbres y maíz en un ambiente limpio y de dedicación al trabajo. Con ello pretende simbolizar el progreso que proporciona la dotación de agua y el propósito de la suficiencia o abasto parcial de los alimentos para la familia.

Puede decirse que este es el muro dedicado a los usos que hace del agua la familia proletaria, mientras que en el opuesto se aprecian los de la burguesía.

#### Pared sur

En correspondencia a la representación del muro norte, aquí se resalta el componente masculino de la pareja originaria y, en lo demás, el disfrute del agua por la burguesía. Tienen vigencia las teorías enunciadas arriba para la mujer asiática, en lo que se refiere al hombre negroide, es decir, las de las razas originarias y el poblamiento del intertrópico. Con esto, Diego induce a la creencia de que la raza mongol proveniente de las regiones árticas y la raza negroide, proveniente de la antártica, se encuentran:

“Siguiendo los caminos más fáciles los dos grupos tipológicos originales se mezclaron, produciendo su mestizaje, los diferentes mestizajes que hoy designamos como razas blancas” (Moyssén, 1996: 338).

De manera correlativa a la mujer asiática, en esta pared se expresa una gran profusión de la sexualidad y la vida representadas de una manera elegante y estética. La región del sexo del hombre es expuesta como una gran flor de tallo grueso; como toda flor representa un augurio de vida, es decir, se simboliza la gran vida fructífera que vendrá del primer hombre, al procrear a toda la humanidad. A la vez, de ahí arranca la cola de un ajolote, batracio endémico de la zona del valle de México. Este animal constituye un símbolo muy representativo de la mentalidad y de la imaginería de Rivera.

Diego era un reconocedor de las doctrinas evolucionistas de Darwin y en la imagen del ajolote se representa un conflicto evolutivo. Roger Bartra describe así al ajolote: “es la juventud acuática del animal del fuego, la salamandra. A primera vista el ajolote, aunque mucho más grande, se parece a un renacuajo, la larva de la rana; también se parece a un espermatozoide, y es evidente que tiene forma fálica; incluso es del tamaño de un pene erecto... Los ajolotes encierran un misterio, son un nudo de signos extraños. Desde la mitología de los antiguos mexicanos, pasando por naturalistas clásicos hasta escritores actuales, el ajolote ha creado a su alrededor una sensación de misterio...” (Bartra, 1987: 62-63). También hace referencia a su pasado: “El ajolote es un animal enigmático que aparece ligado a varios de los más antiguos mitos mexicanos. Su nombre en náhuatl (axólotl) quiere decir “xólotl de agua”, y se ha traducido de diversas maneras: juguete de agua, monstruo acuático, gemelo del agua... Pero es evidente

que hace referencia al dios Xólotl, una especie de Caín heroico de los nahuas: es el hermano gemelo de Quetzalcóatl o, más precisamente, su doble. Pero mientras Quetzalcóatl es el “gemelo precioso”, Xólotl es monstruoso y deforme (era considerado el dios de los mellizos y de los anormales)” (Bartra, 1987: 97-98).

En base a la naturaleza del pensamiento mitológico e indigenista del autor, es posible plantear los significados que le atribuye a la imagen del ajolote y a la alegoría que éste pudiera representar en cuanto a su carácter de especie endémica del Valle de México. Aun cuando uno de los temas principales de la pintura es el origen de la vida en el agua, Diego no puede separar su mentalidad de todo aquello que representa la mexicanidad, por lo que genera simbolismos que se interpretarán más adelante.

Como en la pared de la mujer mongol aquí también aparece a la izquierda de la cara del hombre negro, otro perfil en sombra de un hombre de raza negra con arco ciliar y mandíbula protuberantes, así como con fuerte dentadura, todo en el mismo color azul del agua que se derrama. Parece surgir de una noche originaria de los tiempos por el fondo negro. A la derecha del rostro hay otro rectángulo del color azul de los planos “ingenieriles”. Representa, a mi entender, todos los cálculos que se tuvieron que hacer para realizar el acueducto pero también las “casas de máquinas” ya que aparecen engranajes, poleas de transmisión y turbinas. De nuevo se advierte la comunicación científica que se hace al oído del hombre, lo cual tiene que ver con su antecesor indígena a decir por el esquema de un templo azteca.

En el extremo izquierdo del muro, en donde se aprecian las nadadoras y el hombrecillo que se ducha mientras se deposita una sustancia blanca sobre el cráneo, Diego parece que quiso representar los placeres de la burguesía dedicada a sí misma y alejada su conciencia de los fuertes trabajos que representa el aprovisionamiento del agua. El rostro de la nadadora es el de su hija Ruth que posó para él; sus formas son bellas y elegantes. Su padre le adorna con una planta de bellos alcatraces.

En el extremo derecho de la pared, donde aparece la anciana y el niño burgueses, el pintor hace otra referencia a que el agua es para todos. La anciana tiene la mano derecha como aceptando lo que a su entender se le debe, pero la mano izquierda esboza un sentimiento de rechazo. El niño detrás de la anciana, de rasgos mexicanos está vestido a la manera burguesa, está educado en la educación religiosa (por el librito bajo el brazo), juega con un aro que tiene los colores nacionales para representar el supuesto nacionalismo de la burguesía y, sobre todo, se acompaña de un pequeño mono vestido con falda y sombrero. Debido a la conocida capacidad de imitación de los monos, esta parece una alegoría de la inclinación de la burguesía a imitar la forma de vida norteamericana, como entonces sucedía (y ahora también). Los edificios modernos que aparecen en el fondo detrás de las tolvaneras, y que algunos identifican con el Hotel Reforma (obra de Mario Pani) y con el Registro de la Propiedad (este tipo de arquitectura no le gustaba a Diego), simbolizan las propiedades de la burguesía que se afianzaba en la ciudad.

En pocas palabras, la representación en este muro sur habla del origen de la humanidad, de la irrupción prolífica de la vida, de la naturaleza de los mexicanos y de los usos

que hace la burguesía del agua traída con el sacrificio de los trabajadores.

Pared oriente

Este muro contiene las cuatro compuertas que dan salida al agua del cárcamo. Tiene, además, una composición interesante debido a que se aprovecha el espacio tanto en la parte superior, en la media (al lado de las compuertas) y en el piso.

La parte superior es un memorial en el que Diego despliega su capacidad retratística; es un homenaje o reconocimiento a la capacidad técnica del arquitecto que diseñó el edificio y de los ingenieros que construyeron la obra del acueducto, simbolizada en el plano cuadrículado de color azul que contiene el perfil de la nivelación. Diego hace 2 menciones interesantes al respecto: dice que el grupo de ingenieros “une” a la familia proletaria y a la burguesía; por otra parte dice que la representación son “retratos en acción” (Moyssén, 1996: 338). Con ello parece significar que la técnica sirve como lazo de unión entre todas las clases sociales desapareciendo las diferencias que éstas tuvieran. Por el lado de los retratos en acción se refiere a que las personas se captan en el desarrollo de su propia actividad, sin ninguna solemnidad.

En la pared están representados en dos rectángulos azules las que semejan plantas de procesamiento de cloro y amoniaco para la potabilización del agua. Debajo de las plantas se encuentran los elementos químicos producidos. Sobre cada una de las compuertas se encuentran dos círculos, mismos que representan los componentes de las moléculas del agua y sus compuestos químicos con que fue tratada. En el piso, frente a cada compuerta aparecen otros

círculos que representan átomos de las moléculas de agua provista de los componentes salubres para la ingesta humana. Podría decirse que estas representaciones son lo que llamamos “índices” en el primer capítulo porque el signo es *idéntico* a su objeto, es unívoco con él. Al menos esa parece ser la intención.

#### 4.1.3.3 Interpretación iconológica

A fin de arribar con la iconología a una síntesis que exponga los “valores simbólicos” (como los llama Panofsky) que se desarrollan en la pintura interpretada de Rivera, se enuncian los más relevantes.

El enfoque científico de materialismo dialéctico sobre el origen de la vida en la tierra se advierte principalmente en el piso del cárcamo. Con esto el artista avanza por el sendero de la ciencia y se aleja de explicaciones religiosas y de teorías que atribuyen este origen a la casualidad consistente en la concurrencia eventual de los elementos que generan la vida. El pintor es acorde a su ideología y podría, en cierta medida, estar pregonando el materialismo y la cualidad de la naturaleza para progresar hasta el hombre, sujeto de su propio destino.

Otra veta de expresión es la referente al trabajo tenaz de técnicos y obreros realizado en favor de una comunidad conformada por diferentes clases sociales, mismo que es aprovechado por toda la población. En este mismo valor se encuentra el reconocimiento del artista por los obreros que perdieron la vida en la construcción de la obra, lo que puede extenderse a la naturaleza prolífica de todo aquel que trabaja por el pueblo.

Se aprecia también cierta expresión del autor por instar a una convivencia social en

la que se pueda ejercer un humanismo que favorezca el desarrollo de una vida con bienestar en el que se produzca la ciencia y la cultura. En los años que Rivera pintó esta obra ya no era muy persistente en el indigenismo, pero, aunque no se manifiesta explícitamente la figura del indígena mexicano, sí hay una referencia abundante a los mexicanos actuales y, más concretamente, a los capitalinos. Al respecto, Paz afirma: “el carácter de los mexicanos es un producto de las circunstancias sociales imperantes en nuestro país... La situación del pueblo durante el periodo colonial sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable. Nuestra historia como nación independiente contribuiría también a perpetuar y hacer más neta esta psicología servil, puesto que no hemos logrado suprimir la miseria popular ni las exasperantes diferencias sociales... el escepticismo y la resignación del pueblo, hoy más visibles que nunca debido a las sucesivas desilusiones posrevolucionarias, completarían esta explicación histórica” (Paz, 2004: 78-79).

En términos muy globales puede plantearse el pensamiento que campeaba en el inicio de los años cincuentas, cuando ya se había sembrado una conciencia de la nueva mexicanidad y se empezaban a ver los frutos culturales, científicos y técnicos de los nuevos gobiernos posrevolucionarios. Paz lo sintetiza así: “Por primera vez, desde hace más de trescientos años, hemos dejado de ser materia inerte sobre la que se ejerce la voluntad de los poderosos. Éramos objetos; empezamos a ser agentes de los cambios históricos y nuestros actos y nuestras omisiones afectan la vida de las grandes potencias” (Paz, 2004: 208).

Así como hay valores simbólicos generales, no se han de desdeñar la variedad de elementos simbólicos que aparecen en toda

la pintura. Así, se perciben algunos como el ajolote que puede interpretarse como la persistencia en la conformación de la naturaleza del habitante del Valle de México (y en general del mexicano) y de su capacidad de adaptación; igualmente la imagen de las manos que ofrecen agua hace alusión, entre otros significados, a la generosidad de quien regala (cualquier cosa) y a la bienaventuranza del evangelio: “dar de beber al sediento”. Se puede pensar en un sentido mitológico, indigenista y mexicanista que le imprime Diego a estas imágenes que nos llevan al concepto de la generosidad y del cuidado que el dios azteca tiene de su pueblo.

Es también muy significativa la expresión de homenaje que rinde Rivera a la vida y al erotismo. Si bien parte de un encuentro primigenio de componentes físicos y químicos, la evolución que presupone, conduce a una exaltación de la vida amorosa que da cuenta del desarrollo de la especie humana partiendo de razas fuertes y originales. Pero la vida no se raciona, se da de manera explosiva tanto en los seres unicelulares como en las especies superiores.

También se manifiestan, y con mucha fuerza y pasión, las posiciones de la igualdad de las razas del género humano. A primera vista puede parecer inexplicable la aparición de un hombre negro y de una mujer asiática. Esta incógnita nos pone en ruta de una explicación en la que se han de tener presentes los elementos originarios de la especie humana, pero también los referentes al hombre prehispánico (aquí presente en el conjunto por el dios Tláloc) y al nacionalismo. Se encuentra muy llamativa la frase de Paz porque evoca los elementos de la obra de Rivera: “La leyenda que provoca nuestro hermetismo ha creado la leyenda del mexicano, ser insondable...

Hay un misterio mexicano como hay un misterio amarillo y uno negro” (Paz, 2005: 72). Esta coincidencia conduce a apreciar las aspiraciones científicas de Rivera y también sus convicciones nacionalistas.

Paz aporta otra frase que conlleva significación semejante a la que se descubre en la pintura de Rivera: “La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte” (Paz, 2005: 73).

He aquí, pues, que tenemos en la pintura de Rivera dos seres extraños que incitan y repelen. Se advierte una intención del autor por impresionar con la vitalidad y extrañeza. “Cuando un novelista contemporáneo introduce un personaje que simboliza la salud o la destrucción, la fertilidad o la muerte, no escoge, como podría esperarse, a un obrero... Para encarnar esas virtudes crea personajes de razas antiguas y no europeas” (Paz, 2005: 74). Pero he aquí que en esta pintura, además de las razas antiguas, convive el obrero. Hay, por lo tanto, un afán de conjuntar las fuerzas originales de la vida, con las de quien hace posible la continuación de la supervivencia en las ciudades, apagando la sed de sus habitantes.

Es factible que estuvieran en su mente las doctrinas de Samuel Ramos, Antonio Caso y la obra muy reciente de Octavio Paz (El laberinto de la soledad, 1950) que retoma a los anteriores para caracterizar al mexicano, ya no sólo en su sentimiento de inferioridad, sino en su soledad. Pero el movimiento cultural post revolucionario hacía pensar en una transformación del mexicano. “Es posible —piensan muchos— aprovechar esa energía para crear al hombre nuevo, para colocar al mexicano en el torrente de la

historia universal. Para ello es necesario encontrar la verdadera personalidad del mexicano, descubrir su espíritu auténtico. Esa es la obsesión de Antonio Caso y, sobre todo, de José Vasconcelos. La escuela muralista y la llamada novela de la Revolución mexicana contribuyen a la búsqueda del verdadero *yo* del mexicano, sumergido en la melancólica otredad de los extraños seres expulsados del edén aborigen” (Bartra, 1987: 128).

Ha de tenerse presente que Vasconcelos fue en un tiempo promotor de Rivera y que para estas fechas acababa de escribir su libro *La Raza Cósmica*. Es decir, que es afín el pensamiento de que el nuevo hombre americano podrá disolver las diferencias entre el Oriente y el Occidente. En la pintura del Cárcamo se manifiesta este hombre latinoamericano, en concreto, mexicano, en las efigies de los ingenieros y constructores con cuyo trabajo intelectual y material se beneficia mediante el agua el pueblo mexicano sin consideración de clases sociales.

Y no sólo se hermanan las clases sociales. Puede detectarse un mensaje, implícito en las figuras de la mujer mongol y el hombre negro, de que también caben en la sociedad renovada, las diferentes razas. Con ello se abre el mensaje de la fraternidad desde la ciudad hasta el mundo. “De tal suerte se hizo en el bando latino lo que nadie ni pensó hacer en el continente sajón. Allí siguió imperando la tesis contraria, el propósito confesado o tácito de limpiar la tierra de indios, mongoles y negros, para mayor gloria y ventura del blanco” (Vasconcelos, 1948: 28).

El mensaje se perfecciona con la intención de que el hombre renovado se siga construyendo a sí mismo ya que las indefiniciones originadas por conquistas y revoluciones no

produjeron un hombre perfeccionado. “La Revolución mexicana ha muerto sin resolver nuestras contradicciones. Después de la segunda Guerra Mundial, nos damos cuenta que esa creación de nosotros mismos que la realidad nos exige no es diversa a la que una realidad semejante reclama a los otros” (Paz, 1950:187). En este mismo sentido, propone Paz (y no se opone al pensamiento de Rivera): “podríamos hacer más si nos unimos a otros pueblos con problemas semejantes a los nuestros. La situación de México, en este aspecto, no es distinta a la de la mayoría de los países latinoamericanos, asiáticos y africanos” (Paz, 1950: 198). Es decir, que la historia universal ahora es común, por lo que debemos seguir construyendo nuestro futuro con un enfoque humanista y universalista.

Este mensaje de Rivera tenía, además, destinatarios. Eran los gobernantes poderosos de los países en cuya órbita podría resurgir el fascismo, cuya época activa acababa de ser vencida con el fin de la segunda guerra mundial en 1945. Por ello plantea en su pintura una respuesta a la supuesta superioridad de la raza aria. En las mismas palabras de Diego: “se ha observado en miles de casos, también, que las lubricaciones mingo-negroides producen siempre entre la séptima y novena generación resultante, ejemplares de ángulo craneano recto, piel despigmentada, blanca, ojos claros, azules, cabello rubio platino, es decir, el superhombre ario de Gobineau, Goebels y Hitler” (Moysén, 1996: 338). O como lo dijo en una entrevista a Alfredo Cardona: “los sabios soviéticos han logrado saber que los matrimonios entre mongoloides y negroides que podrían llamarse puros, dan por resultado, al cabo de varias generaciones a partir de la séptima, tipos perfectamente arios (estupendas rubias de platino con ángulo facial de noventa grados y ojos azules) a la disposición de cualquier conde de Gobineau

que sostenga la superioridad de la raza blanca” (Ovando, 1999: 20-21).

En términos de síntesis puede decirse que en esta pintura de Rivera se encuentran varios mensajes: una admiración por la investigación científica aplicada que se denota en el piso del cárcamo y que corresponde a la teoría del origen de la vida; un reconocimiento al trabajo técnico y constructivo de ingenieros y obreros expresado en la pared oriente y poniente; una propuesta de aprovechamiento para el fomento de la cultura y el bienestar armonizados por el humanismo fraternal sin distinciones de clases; un homenaje a la vida y al erotismo (paredes norte y sur); y, sobre todo, un mensaje de prevención a los poderosos del mundo: se debe construir la humanidad futura alejada de las supremacías de una raza que se fundamenta en el poder económico y bélico.

#### 4.2 Julio Castellanos. “Día de San Juan”

Este autor, en la pintura, ofrece ciertas semejanzas a la literatura mexicana de Juan Rulfo. Además de una vida breve, su obra es relativamente pequeña, pero su significación es muy relevante.

##### 4.2.1 Datos biográficos

Julio Castellanos González nace en la ciudad de México el 3 de octubre de 1905. El padre, Julio Castellanos Hernández, es oficial de turno en la Procuraduría. La madre, Ángela González, quince años menor, proviene de una familia acomodada. El padre es aficionado a la pintura e íntimo amigo de escritores y poetas como Juan de Dios Peza, por lo que alienta la afición de su hijo al dibujo a pesar de la oposición de la madre a la que concibe como una “vida bohemia” que aborrece. En 1916, Julio conoce a Saturnino Herrán en la escuela pública

“Horacio Mann” de las calles de Bucareli. Gracias a él entra de inmediato a la Escuela Nacional de Artes Plásticas a escondidas de su madre. Tiene apenas 11 años. Toma clases con Herrán y con Leandro Izaguirre.

Su madre, empeñada en apartar a Julio del ambiente “bohémio” le organiza un viaje de estudios a Estados Unidos. Vive en casa de un matrimonio norteamericano en Detroit y aprende inglés. Luego abandona las clases y trabaja en la Ford Motor Company. Pasa en 1919 a New Jersey y a Nueva York proyectando una carrera de escenógrafo de cine y trabaja en la casa Pathé and Co. Vive de una manera miserable y solitaria, hasta que regresa en 1922 a México.

No logra adaptarse de nuevo a la vida familiar por lo que alquila un departamento y frecuenta las Escuelas al aire libre. Por 1924 conoce a Manuel Rodríguez Lozano, director del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública. Colabora con Agustín Lazo, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Antonio Ruiz “El Corcito” y Abraham Ángel en la labor de divulgación del “método Best Maugard” entre los alumnos de las secundarias del Distrito Federal. Rodríguez Lozano lo impulsa a pintar.

En 1925 viaja con Manuel Rodríguez Lozano a Buenos Aires, donde son bien recibidos por intelectuales como Jorge Luis Borges, Oliverio Girando, Bertha Singerman. Por primera vez Julio muestra sus trabajos. Luego viajan a Francia, donde permanecen varios meses.

A su regreso de Francia conoce a Antonieta Rivas Mercado. Las clases de dibujo pronto se convierten en charlas cultas y amenas, pues los jóvenes poetas, tales como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y José Gorostiza, acaban de crear la revista *Ulises* de la que luego pasan a fundar el

teatro de Ulises en el que Castellanos participa con sus primeras escenografías. Este teatro de Ulises propicia la irrupción en escena de un grupo de artistas llamados los Contemporáneos que influyen poderosamente en la cultura de las dos siguientes décadas. La revista Contemporáneos patrocina en 1928 una exposición en un local del Pasaje América de la Avenida Madero. Entre los seleccionados figura Castellanos como el más clásico. La perfección de su dibujo no impide que se interiorice del medio en que se desenvuelve.

A principios de la década de los treinta se casa con Emilia Revueltas, hermana de José, Silvestre y Fermín. Trabaja con María Asúnsolo en la organización de la Galería de la Universidad. En 1932 ayuda a Juan O’Gorman con los murales de la Biblioteca de Azcapotzalco. En 1933 decora la escalera de la primaria “Héroes de Churubusco” en Coyoacán. Este mural sirve como antecedente, en cuanto al movimiento febril, a la pintura que se analizará, “Día de San Juan”. Esta pintura elaborada en 1939, inaugura una nueva época, quizás la mejor.

En los últimos años de su vida, Castellanos pinta cada vez más. Con su cuadro “La lluvia”, gana en 1946, junto con Frida Kahlo, el Premio Educación Pública. Ahí comienza el reconocimiento público, lo nombran director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y es considerado como uno de los mejores escenógrafos de la ciudad de México. Ya se había casado con Zita Basich y tenía dos hijos. Se considera uno de los pintores más prometedores.

Fernando Gamboa prepara una exposición de autorretratos y convoca a Julio. Éste lo realiza con una peculiar presentación, pues refleja parcialmente su cara adusta e intrigante en un espejo redondo que posa sobre un caballete en forma de cruz. Entrega

la obra el 14 de julio de 1947 y dos días después muere repentinamente de un síncope en plena calle.

#### 4.2.2 Entorno sociocultural y mercado del arte

Julio Castellanos es de los pintores jóvenes que empieza casi al mismo tiempo que los “patriarcas” de la pintura moderna mexicana, pero tiene particularidades: “una delicadeza de un matiz muy especial que sólo puede encontrarse en ciertos pintores italianos” (Ramos, 1991: 74).

Por los años treintas no existe un mercado propicio para la pintura, sólo los muralistas se benefician con los patrocinios y mecenazgos del Estado, debido a lo cual tienen que hacer muchas concesiones temáticas. José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y aun Diego Rivera buscan medios en Estados Unidos para seguir creando. Otros se hacen maestros de dibujo y otros más, trabajan escenografías para teatro, como Agustín Lazo, Miguel Covarrubias y el mismo Castellanos, quien ya lo había iniciado en Estados Unidos.

A partir de la pintura de Rivera, quien regresa de Europa en 1921, se genera una pintura que pretende rescatar la conciencia de los valores mexicanos. Desde finales del siglo XVIII se había fundado la Academia de San Carlos y los mejores pintores habían aprovechado sus enseñanzas, no obstante, toda la temática y motivos se fundamentaban en la enseñanza académica que Samuel Ramos define con el término “academismo”, con lo cual quiere significar “el defecto... que consiste en pintar con una técnica, un estilo y unos temas que son los mismos en cualquier parte del mundo” (Ramos, 1991: 71). La pintura que inauguró Rivera tenía la temática de lo mexicano, aunque en un principio se identificaba lo mexicano casi exclusivamente con lo indígena primitivo.

Durante las décadas de los veinte y treinta se produjo mucha pintura por parte de pintores muy connotados y por una multitud anónima de medianos y pequeños pintores. La estética común es la creación de valores vernáculos que se apartaban de la influencia europea. Conviene enfatizar esta dedicación, debido a que, en especial Castellanos, manifiesta una técnica que se asemeja a cierta modalidad europea, en particular, a la italiana.

El clima del arte pictórico mexicano era invadido por un sentimiento de nacionalismo con tendencias muy relevantes en lo referente a los acontecimientos revolucionarios. Se continúa tratando el tema indígena, pero van apareciendo los campesinos, en especial los que se incorporaron a la revolución, a más de los tipos genéricos urbanos, los obreros, los empleados en talleres y en minas. Con esta producción se intenta abierta o veladamente, utilizar una herramienta más para la lucha socialista militante, por lo que mucha de la pintura se asemeja al cartel propagandista o al que lleva un mensaje social. No se queda, sin embargo, en la perentoriedad de la lucha social específica, sino que trasciende a una obra más duradera por la temática y porque esa es la intención de sus creadores.

José Clemente Orozco, quien también colabora en el sentido de la lucha social, empieza por retratar mediante la caricatura a los tipos de la ciudad. Luego pasa a la pintura una vez que se ha apartado del indigenismo de Rivera y trata las escenas crueles de la revolución mexicana. Sus escenas son trágicas y su pintura mural a veces es dramática.

Durante la década de los treinta aparece una generación que pretende apartarse ya de la influencia de Rivera y Orozco. En su intento por encontrar originalidad, juzgan, a veces injustificadamente, la pintura

mexicanista de los grandes muralistas. Al desprenderse, van buscando una pintura un poco más abstracta como se produce en países europeos. Cada uno de los pintores busca una expresión personal, pero, a pesar de todo, en ellos se advierte un aire de familia. “La mayor parte de ellos ceden a fórmulas que se van haciendo generales y se convierten en un prejuicio sobre lo que debía ser la pintura” (Ramos, 1991: 73).

Si bien hay en esos tiempos pensadores relevantes que se inclinan a la defensa del arte de los grandes pintores mexicanos que reivindicaban la pintura con el enfoque socialista, algunos otros reivindicaban la labor de los jóvenes (y no tanto) que han ido generando un tipo de pintura fuera del programa “socialista” o revolucionario y, también, fuera de los presupuestos y las cotizaciones oficiales. Los nuevos críticos del arte encomiaban la “calidad” como argumento central, mientras que a los intelectuales cardenistas les preocupaba la supremacía de la ética en el arte. Rivalizaban, pues, los que entendían el arte como programa a cumplir contra los que buscaban pensamientos estéticos y éticos menos comprometidos. Menciona Renato González Mello: “La diferencia capital entre los Contemporáneos y sus rivales era que los primeros habían puesto su atención en las obras y los autores, en tanto que los segundos deseaban, en general, el cumplimiento de un programa, el surgimiento de un arte socialista” (Cardoza y Aragón, 2003: 26).

La pintura mural en la que se exponían tesis de corte socialista (aunque limitadas en su forma expresiva, como se ha dicho antes) se había convertido en un arte oficialista. “El Estado con frecuencia procura en América constituirse en iglesia. Y esa pintura ocasional y provisional se puso al servicio

de este Estado dogmático, de esta iglesia laica. Tal oportunismo es una de las causas fundamentales que han molestado la evolución pictórica de México. Nos encontramos con un arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado; es decir, nos encontramos con un arte académico. Su valor y sentido dentro del universal problema de la pintura es muy exiguo” (Cardoza y Aragón, 2003: 61)<sup>3</sup>.

El mismo Cardoza asume la defensa de los Contemporáneos de una manera decidida al expresar: “Nos encontramos en presencia de artistas modernos en su expresión e indiferentes o atrasados en sus ideas políticas y sociales. Y al revés: artistas avanzados en sus ideas políticas y sociales -me refiero a los sinceros- e indiferentes o atrasados en sus ideas estéticas” (Cardoza y Aragón, 2003: 63). A la vez, invita a darle más importancia a la obra de los pintores que se alejan de la pintura mural oficialista porque su actitud es más honrada y son más apasionados de la realidad mexicana. Los oficialistas los tildaban de “europeizados”; a la misma pintura de Castellanos se le consideraba con influencias italianas, pero su defensa estribaba en que se aprovechaban de los procedimientos pero tenían en mente la mexicanidad, al tiempo que se afianzaban en la evolución del arte y en la universalidad de la cultura.

A raíz de la reciente producción, adquieren relevancia las galerías privadas, las cuales, en su intención de atender el mercado y de aprovechar el prestigio de algunos, imponen en cierta forma la temática y el estilo que parece predominante y atractivo para el mercado. Samuel Ramos sostiene que lo característico en la pintura de este período es que los artistas tienen teorías sobre lo que debe ser el arte, lo cual limita la espontaneidad de la producción.

Se podría decir que Castellanos tuvo dos fuertes influencias, la primera de ellas fue Saturnino Herrán prácticamente en el tiempo de su niñez en la escuela secundaria; la segunda fue Manuel Rodríguez Lozano con el que trabajó, departió y viajó a los 20 años. Cuando el pintor fue entrevistado al respecto de la exposición de Los Contemporáneos en 1928, respondió así a la pregunta acerca de los artistas que le han merecido mayor consideración y en cuáles reconoce alguna afinidad: “Muchos. Citaré algunos: en México, José Clemente Orozco y Manuel Rodríguez Lozano. Fuera, Picasso, Renoir, Cézanne y Derain. Encontrándolos a todos excelentes como artistas, no me reconozco afinidad con ninguno. Aunque espero que muchos ya procurarán encontrármela” (Debroise, 1982: 19-20). Más tarde recibe la influencia de sus amigos tanto pintores como practicantes de otras artes, entre ellos, los que iniciaron el grupo de “los Contemporáneos”. Aquí se encuentran Antonieta Rivas Mercado, Malú Cabrera y los jóvenes poetas Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y José Gorostiza. Con ellos se crea el teatro “Ulises” que pretendía montar obras de autores no convencionales y en el cual Castellanos realiza sus primeras escenografías.

Los pintores con los que Castellanos (de 23 años de edad) participó en la exposición que organizó Xavier Villaurrutia en 1928, fueron Abraham Ángel, Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Manuel Rodríguez Lozano. Ellos representan la nueva tendencia de la plástica mexicana que se ponía en secuencia al muralismo. En esa muestra Castellanos aparece como el más “clásico” por la perfección de su dibujo, lo cual no lo aleja del medio en que se desenvuelve.

Es conveniente considerar algunas de las características de la pintura de Castellanos. A pesar de ser considerado “clásico” y

<sup>3</sup> No debe provocar confusión al lector el año que se cita ya que se trata propiamente de una nueva edición del IIE-UNAM ampliada con un estudio preliminar. La edición original fue en 1940.

semejante a los pintores italianos, posee una temática y una técnica propia. Como Cézanne, a quien menciona como su influencia, su dibujo se ciñe al contorno de los objetos. “Nada es vago en su obra. Nada deja de terminarse en sí mismo. La composición es táctil, de precisión sentida plásticamente. Sus formas son inteligibles, definidas. (Cardoza y Aragón, 1964: 130-131).

Posee un gran talento como dibujante y su construcción tiene sabor clásico, renacentista, “... porque la vida, es bien, sabido, compone a la manera del barroco” (Cardoza y Aragón, 1964: 131). En su primera época productiva recibió fuerte influencia de Manuel Rodríguez Lozano, ofreciendo manifiestas volumetrías a la manera escultórica. A partir de “El Día de San Juan” se puede apreciar un recio estilo propio. Sus figuras son bien definidas, su composición se atiene al orden, lo cual le apasiona. Ofrece la profundidad necesaria en sus cuadros, pero no la deja en la simple contemplación, sino que la anima con el movimiento de sus figuras. “Desde luego, el movimiento es el medio más eficaz de que dispone la profundidad para evidenciarse. Sentimos la amplitud del ámbito, el movimiento de las formas, el equilibrio de principios que nos ofrece esa postrera sensación: sensualidad intelectual, extraña a pasiones comunes y a soluciones pueriles, que se cumple ante nosotros, con fría facilidad” (Cardoza y Aragón, 1964: 132).

Aunque influenciado por Cézanne, a Castellanos no le acomoda la imprecisión, la indeterminación. La unidad y precisión le reclaman, todo lo completa en su obra. A pesar de su formación, no se le considera “clacisista”, academicista. Recogió la temática mexicanista y la cultivó con su propia personalidad y sensibilidad.

En su primera época como pintor se reconoce en su obra la influencia de Rodríguez Lozano, pero Castellanos tiene afición por la pincelada minúscula y el trabajo de texturas. Su temática se enfoca a las mujeres y, ya en una etapa más avanzada, las pinta con énfasis en la volumetría, como proyectándolas hacia el espectador. Su pincelada pequeña cuida la textura de las carnaciones las que adquieren “una peculiar pátina difuminada extremadamente suave. Los drapeados manifiestan el deleite de Castellanos por pintar volúmenes... pinta a sus mujeres como frutas en la mesa de una naturaleza muerta... Cada una ocupa un lugar preciso dentro de la composición y no hay segundos planos ni elementos ajenos que atraigan la atención; son volúmenes nítidos en un primer plano que sirven al estudio plástico puro... Las mujeres de Castellanos no están solas, sus hijos casi siempre las acompañan... tienen una función existencial definida... es madre; no tiene otra razón de ser, pues el diálogo con el hombre está interrumpido” (Debroise, 1982: 10-11).

#### 4.2.3. Interpretación de la obra: “Día de San Juan”

Este magnífico óleo sobre lienzo de 40 x 48 cm origina una nueva época en la pintura de Castellanos<sup>4</sup>. Fue realizado en 1937 (Debroise, 1982:12), después de que ya había pintado unos tableros en las escaleras de la escuela primaria “Héroes de Churubusco” en Coyoacán con nutridos detalles y con movimiento de juegos infantiles. A pesar de su pequeño formato, la profusión de figuras podría haberse realizado en un mural monumental, sin embargo se encuentran las figuras bien ubicadas y definidas en el pequeño espacio.

<sup>4</sup> Existen diferencias en los testimonios acerca de las dimensiones y de la fecha de elaboración. Hay 2 fuentes, ambas del Banco Nacional de México (propietario de la obra): en la primera, Olivier Debroise menciona que mide 40 x 48 cm y que fue realizado en 1937 (Debroise, 1982: 12). Salvador Toscano concuerda con esta fecha (Pellicer y Toscano, 1952:15). En *La colección de pintura de Banamex, catálogo siglo XX, tomo 1*, se menciona que mide 40 x 50cm que fue elaborado “ca 1939”. Funcionarios de Patrimonio Artístico de Banamex ratifican que el formato es de 40 x 48 cm pero confirman que el cuadro está fechado en 1939 (Banamex, 2004: 41).

#### 4.2.3.1 Descripción pre-iconográfica

La pintura no es de fácil acceso debido a que se utilizan varias perspectivas y planos de enfoque (Fig 9). En un primer plano, a la derecha, se encuentra una mujer de pie, cubriéndose públicamente su cuerpo a todo lo largo, con una toalla o túnica que le envuelve también la cabeza y que le emboza la cara. Sus brazos están cruzados sobre su pecho y, a pesar de que está desnuda, cubre todo su frente con el lienzo. Su cara es marcadamente indígena o de origen popular. Su mirada se clava en los ojos del espectador, es la única figura que lo observa. “La actitud que nos da esta mujer parece ser la de una invitación a contemplar lo que ocurre en un día de San Juan y es ella quien nos introduce a la escena” (Banamex, 2004: 41).

En el centro, iniciando en primer plano y prolongándose hasta el segundo, se encuentra el agua de la alberca, un agua de intenso color azul con contrastes blancos de agitación. Dos hombres nadando alcanzan la orilla, en el ángulo 3 niños conversan, tiritan o simplemente descansan, al lado de otro hombre recostado. A la izquierda cierran la composición 2 figuras humanas trenzadas en un juego de lucha cuerpo a cuerpo. A la izquierda se aprecia la rudimentaria estructura roja de un trampolín triple, que sirve como escenario para “el proceso que sigue un clavado desde el arranque en la base de la plataforma hasta la zambullida en el agua. Este clavado se lleva a cabo mediante una rápida sucesión de personajes lo cual da movimiento y balance a la composición” (Banamex, 2004: 41).

En un segundo plano, en el lado derecho, aparece toda una galería de personajes desnudos sobre unas gradas. Son pocos los que pretenden cubrirse del sol. Descansan

apaciblemente o conversan en pequeños grupos. Los personajes a la derecha de la mujer embozada se perciben como alargados. En el tercer plano aparece el edificio rojo de los vestidores. Tanto en su primero como en su segundo nivel se aprecia otro buen número de personajes desnudos que están circulando. En un cuarto plano se mira la lejanía conformada por un paisaje árido de rocas, arroyos secos y pequeños y aislados árboles. El paisaje se va haciendo lejano hasta desaparecer en una serranía. Las escasas nubes cierran el cuadro en la parte superior.

En esta pintura se observa la característica que Castellanos ha ido consolidando: su vinculación al estilo de su dibujo, al concepto de la forma. La construcción del cuadro tiene un sabor clásico o renacentista. No se siente el dibujo debajo de la pintura; sus dibujos no son huecos, sino firmes y concisos. Así se traban los elementos compositivos. “En Julio Castellanos, la unidad y la precisión son elementos imprescindibles. A la forma confusa no le da posibilidad artística. Es enemigo del residuo de indeterminación impresionista. En su obra, todo está completo en sí mismo... Además de los maestros renacentistas, percibimos en la obra de Castellanos su entusiasmo por Renoir, Picasso y Chirico. El pintor ideal formado con estos tres maestros, es el preferido por Castellanos” (Cardoza, 2003: 172-173).



**Figura 9.** Pintura “Día de San Juan”. Julio Castellanos. Óleo sobre lienzo. 40 x 48 cm 1937





#### 4.2.3.2 Análisis iconográfico

Si bien se puede decir que Castellanos no se preocupó por los temas de corte socialista, en esta pintura denota su afición a las costumbres sociales. Como menciona Salvador Toscano: “Castellanos pintaba lo que veía, como el poeta descriptivo habrá de retratar el paisaje; aceptaba la realidad y la ennoblecía con su pincel maravilloso. No hubo en su pintura crítica amarga, protesta desmedida o violencia; su pintura fue de reflejos tranquilos, mansas aguas de un pintor armonioso” (Pellicer y Toscano, 1952:16). Si se dividen las artes plásticas en dramáticas y poéticas, fue esta última la sección que cultivó Castellanos.

Por otra parte, se observa tanto en esta como en otras pinturas (por ejemplo en *El bohío maya*) la gran multiplicidad de las figuras. Éstas se ordenan armoniosamente según un orden preconcebido y se fundamentan en la creatividad del dibujo. “Cada componente de las obras de Castellanos defiende su autonomía, a pesar de la ilación del conjunto. A veces es la autonomía del arte de los primitivos elementos particulares supeditados al conjunto. Por lo general, es una unidad establecida con la armonía de partes autónomas, principio de la múltiple unidad, como la llaman los críticos alemanes” (Cardoza, 2003: 172). Se dice que esta pintura tuvo como antecedente una fotografía de Lola Álvarez Bravo con el mismo nombre; sin embargo la pintura de Castellanos tiene una composición, una intencionalidad y una realización completamente diferentes.

Esta multiplicidad de figuras en un cuadro pequeño manifiesta un delicioso y poético buen humor. “Lo que nos dice en esos dos cuadros (incluye el Bohío Maya) nadie lo ha dicho antes de él. Un festival de baño público lleno de incidentes plásticos expresados con

temprana maestría. El pueblo en el agua, pero el pueblo limpio, sin odios y sin horrores” (Pellicer y Toscano, 1952: 8).

En esta pintura se aprecia el mexicanismo que concebía e interpretaba el pintor: se nota un aprecio por los tipos populares de los cuales capta su genotipo. Como dice Pellicer: “Algo mucho de “lo mexicano” de Julio se advierte en el tipo que creó, claro está, con elementos raciales nuestros. Imposible dejar de reconocer un cuadro o un dibujo de Castellanos. Artista de personalidad, ya desde el cuadrado de los bañistas, la manifestó poderosamente. Hay azules y amarillos y tonos en sombra que llevan la huella de sus ojos. Entre el barullo de la pintura social, Julio Castellanos sonrío con necesaria sonrisa. También él participó en ella...” (Pellicer y Toscano, 1952: 9).

Entremos ahora a la pintura misma para tratar de analizar sus componentes. La forma más vistosa y que motiva la atención, es el agua, no sólo por su color y su movimiento, sino porque parece la razón de la congregación de tantas personas y porque conlleva un gran contraste con el paisaje árido del fondo. “Refuerza la idea de contraste entre las bondades de este paraíso aquí presentado contra la dureza del entorno que nos rodea” (Banamex, 2004: 41).

A diferencia de otros cuadros de Castellanos que se organizan de manera frontal y con muy poca profundidad de campo, en éste “se abre el espacio mediante un complicado, pero evidente, juego de múltiples perspectivas... El espacio parece hincharse en base a sutiles rupturas de escala. Castellanos yuxtapone varias diagonales de perspectivas aceleradas diversamente según el plano en que se encuentran” (Debroise, 1982: 12).

La aceleración de perspectivas lanza hacia delante la masa de agua muy azul y los cuerpos que la rodean. Las figuras se

acumulan y producen una especie de vértigo visual. El cuadro, a pesar de sus dimensiones, está abigarrado de personajes, son 116 que se distribuyen en el cuadro de pequeñas dimensiones. Cada personaje constituye en sí un cuadro, manifiesta un sentido de estar en el lugar, a veces diversas figuras representan una secuencia, como la del clavado desde el trampolín. La inclusión del paisaje árido en la parte superior manifiesta un entorno completamente diferente. Es un paisaje árido que parece hacer el fuerte contraste con el jolgorio del agua.

La representación de El Día de San Juan no pretende ser una epopeya, sino que narra un acto común y describe las acciones que se realizaban durante esa celebración y toda la afición que se tenía con referencia al agua.

La figura que más atrae es la de la joven de rasgos indígenas colocada en primer plano. Ella nos introduce a la escena y mira fijamente al espectador, es el lazo de unión. Por ser la única que nos observa, es la única vestida denotando un sentido de pudor. Cumple un papel de narradora de los acontecimientos de la fiesta, en cuyo entorno se dispersan los cuerpos de los participantes en una actitud desenfadada. Es posible advertir en la mirada de la joven esa especie de ternura tan propia de las expresiones de Julio. Además de su embozo y del resto de la manta que la cubre, se aprecia una figura femenina natural en completo estado de inocencia.

Debe hacerse notar que con este cuadro, Castellanos inaugura una nueva forma de acometer sus obras: no pierde la pincelada minúscula, pero aporta una pasta más espesa que se aleja de la brillantez del temple, con lo que gana en fuerza expresiva. Ahora maneja en su expresión pictórica colores nítidos, aplicados directamente y muy transparentes.

El tema del agua está presente en Castellanos en varios de sus mejores obras como “El baño”, —en el que una madre baña a su hija derramando el agua como si fuera un acto sagrado-, “La lluvia” en la que expresa la admiración de las mujeres por el agua y “El bohío maya” —un conjunto armonioso de indígenas en el cual un jovencito derrama el agua de un cántaro, lo que suscita el descontento de los espectadores por el acto sacrilego dada la escasez y que se compensa con un agua milagrosa que brota de las manos del niño.



Figura 10. “El baño” J. Castellanos

#### 4.2.3.3 Interpretación iconológica

En esta fase se pretende desentrañar el significado intrínseco o contenido, que constituye el mundo de los valores “simbólicos”. La tarea de aportar una interpretación de una pintura, sobre todo tan alejada en el tiempo, conlleva un riesgo para el intérprete, el de la subjetividad. Para auxiliarse en esta tarea

azarosa, Panofsky aconseja equiparse con “los síntomas culturales o símbolos en general, percatarse acerca de la manera en la cual bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos” (Panofsky, 2004: 25). Cabe notar que, en la tarea de descubrir los “valores simbólicos”, puede no estar presente el autor mismo, es decir, no participar en la elaboración intencionada del mensaje explícito. Por la misma razón, esta fase se identifica más con la emisión de un diagnóstico que procede no necesariamente de la vastedad del conocimiento, cuanto de la perspicacia del analista. Este es “un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis” (Panofsky, 2004: 18).

La pintura de Castellanos trasciende su valor descriptivo. Conforme a los sucesos de la época cuando se elaboró “El Día de San Juan” (1939) se puede intuir que una buena parte de la población en México se había transformado de rural en urbana. Procedía del campo y, de alguna manera, conservaban sus tradiciones, mismas que pueden ser representadas por el baño en el río de la comunidad —ahora en la alberca de la ciudad— y por el hecho de bañarse y asolearse desnudos. Los rasgos indígenas de la joven mujer del primer plano a la derecha y las de otros niños y jóvenes, confirman el origen campirano. Se ajustan a la caracterización que había logrado Castellanos del tipo del mexicano. Cabe hacer notar que el pintor toma como motivos de su pintura, y por cierto en relación con el agua, a otros rostros y cuerpos de campesinos e indígenas.

Abonan a esta interpretación algunos elementos como los cuerpos femeninos de vientres y senos abultados y el forcejeo de lucha libre (o grecorromana) que ejecutan

los dos jóvenes de la izquierda. La gran mayoría de los cuerpos son de color moreno, pero también aparecen los de tez blanca, como los que se agrupan cerca del trampolín inferior, los de la grada superior y los que se ubican a la derecha de la figura femenina principal. En cierta medida, algunos de los habitantes del campo lo abandonaron y se incluyeron en la ciudad, conservando sus tradiciones. Todo esto, atraídos por mejorar su calidad de vida generada principalmente por las fuentes de trabajo de tipo obrero que se abría con el fomento de la industria y la construcción.

Debe notarse que esta población no provocó un cambio sustancial en los ambientes y diversiones de los ciudadanos originales o anteriormente establecidos, sino que se integró a ellos. Esto se ilustra con las dos figuras masculinas que están de pie a la derecha —blancos, esbeltos y rubios—, uno de los cuales se cubre parcialmente. Asimismo, con las cuatro figuras de personas blancas ubicadas arriba y a la izquierda de la cabeza de la mujer de rostro indígena del primer plano y que también cubre su desnudez.

En este aspecto, pues, se interpreta una intención del autor por proclamar que la ciudad recibe en cordialidad y armonía a las personas provenientes del campo. Y esto, debido a que eran los tiempos en los que, simultáneo con el masivo reparto agrario del Presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), se intensificaba el desarrollo industrial en las ciudades y, para ello, se echaba mano del ejército de reserva de mano de obra rural.

Por otra parte habría que decir con Samuel Ramos: “En el fondo el mexicano burgués no difiere del mexicano proletario, salvo que, en este último, el sentimiento de menor valía se halla exaltado por la concurrencia de dos factores: la nacionalidad y la

posición social” (Ramos, 2005: 62). Castellanos parece apostar en esta pintura por un mensaje de humanismo en el que no aparecen las diferencias sociales.

El agua, en esta obra, representa el punto de encuentro de la multitud de bañistas. En la costumbre ancestral de acudir a una fuente de agua que implica el día de San Juan, se acude a la tradición cristiana de Juan el Bautista, quien bautizaba a los judíos en las aguas del Río Jordán que corría en medio del desierto. El agua sirve como un motivo de encuentro, de descanso y de placer a esta multitud congregada de diferentes estratos sociales, aunque mayoritariamente de extracción popular y campesina: “un festival de baño público lleno de incidentes plásticos expresados con temprana maestría. El pueblo en el agua, pero un pueblo limpio, sin odios y sin horrores” (Pellicer y Toscano, 1952: 8).

El agua que destaca por su color y su forma, significa en parte la abundancia que de ella se tiene en ese punto de la ciudad a expensas, incluso, de la del campo. Esta es otra interpretación del jolgorio de los bañistas que acudieron a la ciudad debido a que sus campos estaban secos, como se aprecia en los cerros rocosos, las cañadas y las barrancas áridas de la parte superior de la pintura.

Con lo anterior se conforma una situación de bienestar que se tiene en la ciudad en la que se accede al trabajo y al descanso medido, en el que se convive con los ciudadanos originarios y a donde se acogen los trabajadores los días de descanso señalados.

La mujer joven que semeja una “vestal” en el primer plano, los luchadores greco-romanos y los hombres blancos cubiertos, hacen pensar en que el autor quiere reflejar su nuevo “status” de ciudadanos (o mejor, de ciudadanos), con cierto acceso al confort,

así como lo eran las sociedades de griegos y romanos en los tiempos de sus respectivos imperios. En este mismo sentido, la pintura bien podría representar una emulación de los balnearios de Pompeya pero en un paisaje mexicano o, incluso, sin una clara referencia geográfica. Se puede intuir además, una sensación de que la mujer del primer plano está sola, tanto por su mirada como por la expresión de su boca y que, como dice Paz, “la mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone; por lo tanto, sólo puede elegir rompiendo consigo misma” (Paz, 1999: 215)

Pellicer, quien cultivó una amistad personal con Castellanos, menciona que “en la pintura mexicana es un ejemplo magnífico de solidez y soledad... Muy inteligente, de muy aguda observación, sus juicios sobre pintura fueron generalmente certeros” (Pellicer y Toscano, 1952: 8-9). Si nos atenemos al primer juicio, podremos inferir que su pintura, en concreto ésta, es una obra bien planeada y compuesta que lleva el propósito pleno de manifestar su pensamiento y su capacidad de expresión. Con base en la segunda expresión es posible pensar que detrás de su factura debe haber un sinnúmero de preparativos y de intentos de caracterización de personajes.

No se puede dejar pasar, aunque ocupa una reducida porción del cuadro en la parte superior, el paisaje árido y montañoso. Las barrancas, los cerros y los riscos manifiestan la soledad de Castellanos a la que se refiere Pellicer. Su paisaje retrata su alma. Si se admite la licencia, podría decirse que esa soledad se extiende al pueblo mexicano que se aparta de los páramos del campo yermo y se agrupa humanamente donde encuentra condiciones de convivencia y protección para su familia. No obstante, esto no lo exime de la soledad entre la multitud: “La soledad es ruptura con un mundo caduco y preparación

para el regreso y la lucha final” (Paz, 1999: 222). Por otra parte, la procedencia de otro lugar lejano, como el páramo o la sierra, produce una sensación de añoranza o de vivir en el destierro: “El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio” (Paz, 1999: 226). Así se refleja esta sensación en el cuadro de Castellanos.

Lo que más se descubre en muchas de sus obras, y ésta no es la excepción, es la sensación de ternura que le imprime a sus figuras. A diferencia de Orozco, que presenta el drama de la vida, Castellanos se impresiona y transmite su ternura. Así lo denotan tanto la figura de la mujer-niña del primer plano y los niños que tiritan de frío en la orilla de la alberca, como el joven que se recarga en la espalda del otro, el niño que descansa sobre el suelo, a la derecha y las parejas que se abrazan con tanta naturalidad al fondo de la alberca y en la primera grada. Lo mismo puede decirse de los niños que corren al fondo de la alberca y aun de los que forcejean haciendo un juego y no una pelea (a la izquierda). “Castellanos, por el contrario (de Orozco), es un pintor de orden idealista, armonioso, capaz de sepultar su interna desazón en la pintura de seres increados —niños o sueños—; expresión de un arte al servicio de la poesía” (Pellicer y Toscano, 1952: 11-12).

Una manifestación más de la ternura que gusta expresar Castellanos es la doncella que cubre parcialmente su cuerpo con una tela y en cuyo rostro se aprecia una mirada limpia y natural, a la vez que no aparece voluptuosidad en su cuerpo. “La límpida ternura de las obras de Julio Castellanos evita en ellas cualquier sensualidad” (Flores, 1957: 110). El otro elemento de ternura se encuentra distribuido en todo el cuadro, pues la desnudez de todos los cuerpos y la naturalidad con que se relacionan, habla de

una situación limpia. “Castellanos vuelca su ternura, como Chardin, sobre la forma y la materia, sobre sencillas escenas familiares. Objetos y personas le sirven para trazar su propia imagen poética, para decir lo que desborda en él” (Cardoza, 2003: 167).

En síntesis, esta pintura de Castellanos parece sugerir un estado de bienestar que provoca el agua y en el que participan armoniosamente personas de diferentes extracciones sociales, aunque predominantemente, de origen rural. Se podría sugerir el significado de que el agua borra las diferencias y prohija nuevas formas de convivencia. Un sentido más, sería que el pueblo convive con la naturalidad que le otorga la tranquilidad de una vida que no tiene necesidades apremiantes.

Si se prosigue por este sentido, el mensaje de esta pintura tiene un tinte de semejanza a la de Rivera (aunque ésta con un mayor enfoque de tesis): los beneficios sociales que acarrea la infraestructura a las ciudades, sirve como lazo de unión entre todas las clases sociales y proporciona bienestar para el desarrollo humano. Debido a que la personalidad de Castellanos era más proclive a la expresión de sentimientos que de ideas, sobre todo sociales y políticas, se concluye que esta pintura tiene menos compromisos “oficialistas” y se va por el camino de la expresión naturalista que conlleva un mensaje humano.

Así como Pellicer habla de su amigo Castellanos en términos de solidez y soledad, Cardoza y Aragón juzga en 1940: “Su obra es una sucesión armoniosa que nos hace suponer que en su vida interior hay gran concordia: no existe tragedia ni conflicto. Su arte es una segura exposición de su vida” (Cardoza, 2003: 163). No había aún pintado su autorretrato, días antes a su muerte, en el que se muestra su rostro enmarcado en un espejo redondo, situado

LOS SÍMBOLOS DEL AGUA.

DOS ESTUDIOS DE CASO

EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

CAPÍTULO 4

en un caballete que rememora una cruz. La pintura “El día de San Juan” se produce en los días de armonía que fueron, seguramente, casi todos los de su vida.

LOS SÍMBOLOS DEL AGUA.

DOS ESTUDIOS DE CASO

EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

# CONCLUSIONES



La contemplación del agua es atractiva, pero su representación pictórica requiere destacadas aptitudes del artista.

Si bien se piensa que el concepto de símbolo remite a significados que se consideran reservados a los iniciados en alguna doctrina, los que se utilizan en las pinturas revisadas son de fácil acceso para el lector que dispone de una mentalidad abierta y una cultura de su tiempo.

Considero que la hermenéutica, como doctrina de la interpretación, es afín a la iconología, en especial si las obras gráficas se consideran como textos. La simbolización maneja una cierta “proporcionalidad” entre conceptos, como se puede ejemplificar en la metáfora. Algunos elementos de las obras analizadas (como las vírgulas, las manos, los cerros áridos) contienen el elemento significante que conduce al significado.

El procedimiento planteado y practicado por Panofsky de los tres niveles de lectura de un objeto visual me resultó apropiado para realizar el análisis y la interpretación iconográfica. Requirió para la interpretación, aptitud en la capacidad de síntesis y profundidad en el conocimiento del autor, cuya expresión se realizó en la circunstancia específica de su vida.

Si bien para Bachelard se facilita mediante la literatura la imaginación sobre el agua, mediante la pintura se pueden también expresar pensamientos y sentimientos que el receptor es capaz de captar e interpretar.

Algunos de los símbolos del agua han perdido representatividad por haberse originado en la naturaleza, cada vez más distante de nuestra cultura urbana (por ejemplo las líneas del proyecto “La Piedad entubada”). La simbolización del agua para recrear los sentimientos de la humanidad

parece perder influencia ante el pragmatismo de la población actual que considera al agua como un “bien económico”.

Conforme a mi entender, las expresiones de los pueblos sobre el agua, así como algunas manifestaciones artísticas, no han logrado motivar la apreciación de que el agua es un bien de la humanidad. Muchos consideran que el poder económico está presto para conseguir su apropiación y manejo.

Las pinturas que se eligieron para aplicar la interpretación iconográfica resultaron idóneas. La de Diego Rivera tiene grandes dimensiones y está conformada por imágenes que funcionan como símbolos, siendo que ella misma, en su totalidad, contiene el pensamiento del autor y propicia la “completación” que de ella hace el observador. Si bien puede parecer pretencioso decir que es una pintura “de tesis”, sirve, no obstante, para externar el pensamiento y las teorías del autor, a la vez que la interpretación del observador.

La pintura elegida de Julio Castellanos también funciona como base para la interpretación. Es reducida en tamaño, pero abarrotada de figuras. Sirve como ocasión para hacer concurrir la visión de una época de México en que las costumbres de sus pobladores tenían relevancia; también para detectar el pensamiento del autor y de los pensadores y artistas de su época.

La pintura “Día de San Juan” fue realizada antes que “El agua, origen de la vida en la tierra”; no obstante son muy cercanas sus facturas y se puede decir que los mismos filósofos, literatos y pensadores influyeron a ambos. Se advierte un cariz de que Castellanos fue más influido por los artistas de la época dedicados a la producción, mientras que Rivera seguía recibiendo encargos oficialistas que lo inducían a

enfocar su pintura, si bien no limitaban su creatividad.

Castellanos dirige su mirada hacia el agua con una visión de costumbre y de jolgorio. Se divierte con el tema. Rivera lo hace con el fin de cumplir con el encargo, de exponer sus ideas y de rendir homenaje. Ambas pinturas responden a una suerte de conciencia de la nueva mexicanidad una vez que se empezaban a ver los frutos culturales, científicos y técnicos de la época posterior a la revolución.

En las pinturas que se interpretan, sus autores, más que acudir a símbolos estereotipados (como pudieran ser los de origen cabalístico o medieval), utilizan los que están al alcance del conocimiento del pueblo destinatario de sus obras, lo cual, además de hacerlos comprensibles, integra a los productores con los observadores.

LOS SÍMBOLOS DEL AGUA.

DOS ESTUDIOS DE CASO

EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

# APÉNDICE

## ALGUNAS PINTURAS SOBRE EL TEMA DEL AGUA, OBRA PERSONAL DEL AUTOR

En el transcurso del estudio de la maestría fui realizando mi obra pictórica sobre la simbología del agua conforme al proyecto que al inicio presenté, aunque con ciertos titubeos y con el enriquecimiento que proporcionan las asignaturas teóricas. Este fue el resultado del trabajo desarrollado en los talleres de pintura en los que participé y en los cuales recibí fructíferas enseñanzas tanto de los maestros como de los demás compañeros.

Considero que, gracias a la interacción del taller, he podido no sólo avanzar en el conocimiento de las técnicas de la pintura, sino también en el enfoque y la potencialidad expresiva de las representaciones, por lo que siento que he transcurrido de un emplazamiento más dirigido a la forma hacia un enfoque de mayor contenido en el que utilizo un poco más la expresividad de la pintura.

Aprovecho la publicación de mi trabajo de tesis para exponer algunas de mis pinturas.

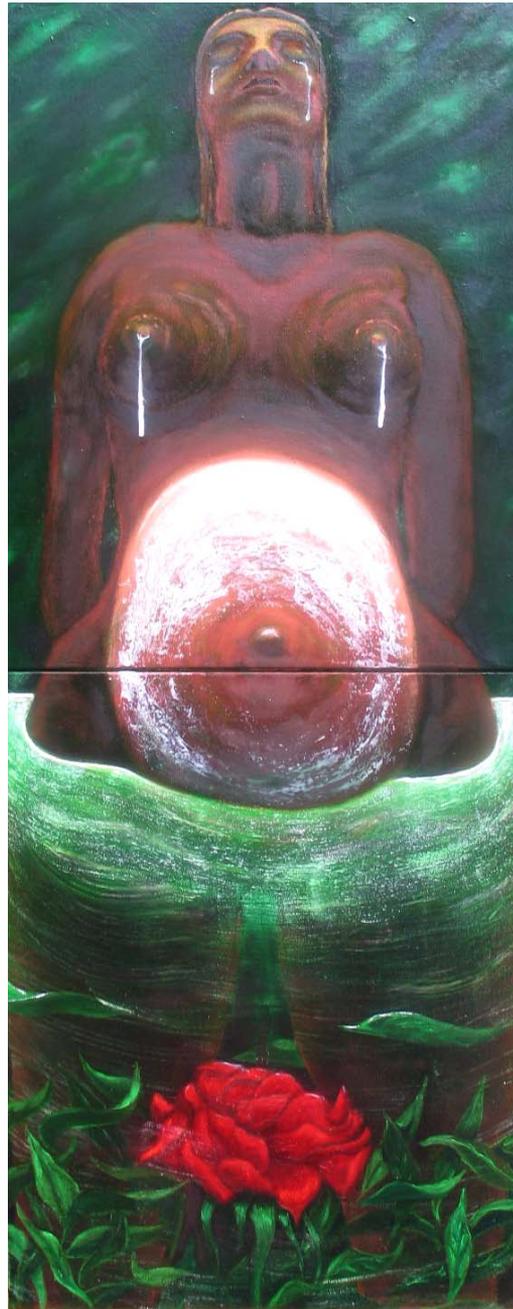
Dejo a la consideración de quienes me favorezcan con la observación y juicio de mi obra, su opinión y su crítica.



Foto 1. "Sureste". Óleo sobre tela 80 x 100 cm. Abril 2007



Foto 2. "Sub aqua". Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. Diciembre 2006



**Foto 3.** “Néctares de mujer”. Óleo sobre tela. Díptico. 50 x 40 c/u. Julio de 2005



**Foto 4.** “Primera ley de la hidráulica”. Óleo sobre tela. 70 x 80 cm. Abril 2005



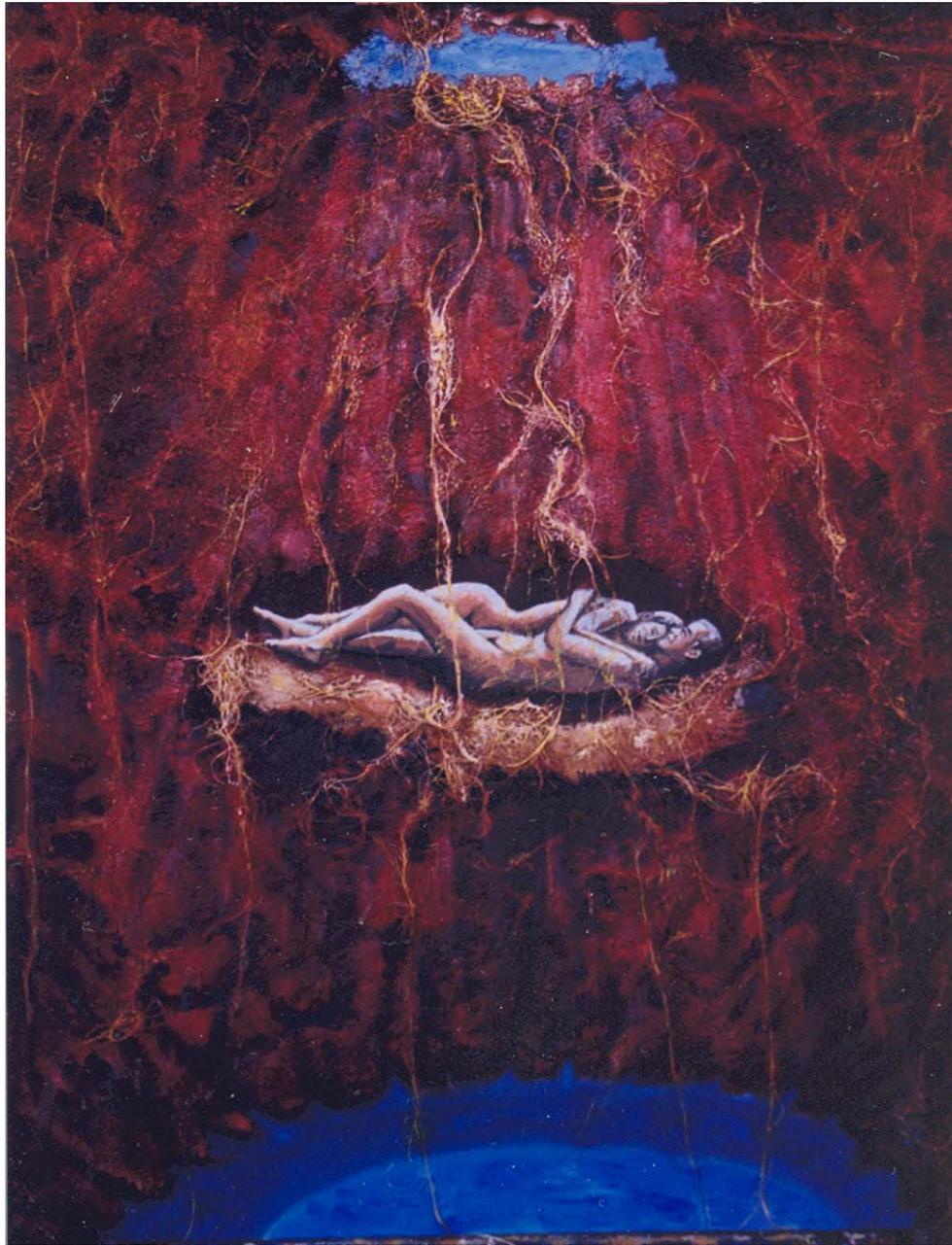
Foto 5. "Segunda ley de la hidráulica". Óleo sobre tela. 70 x 80 cm. Abril de 2005



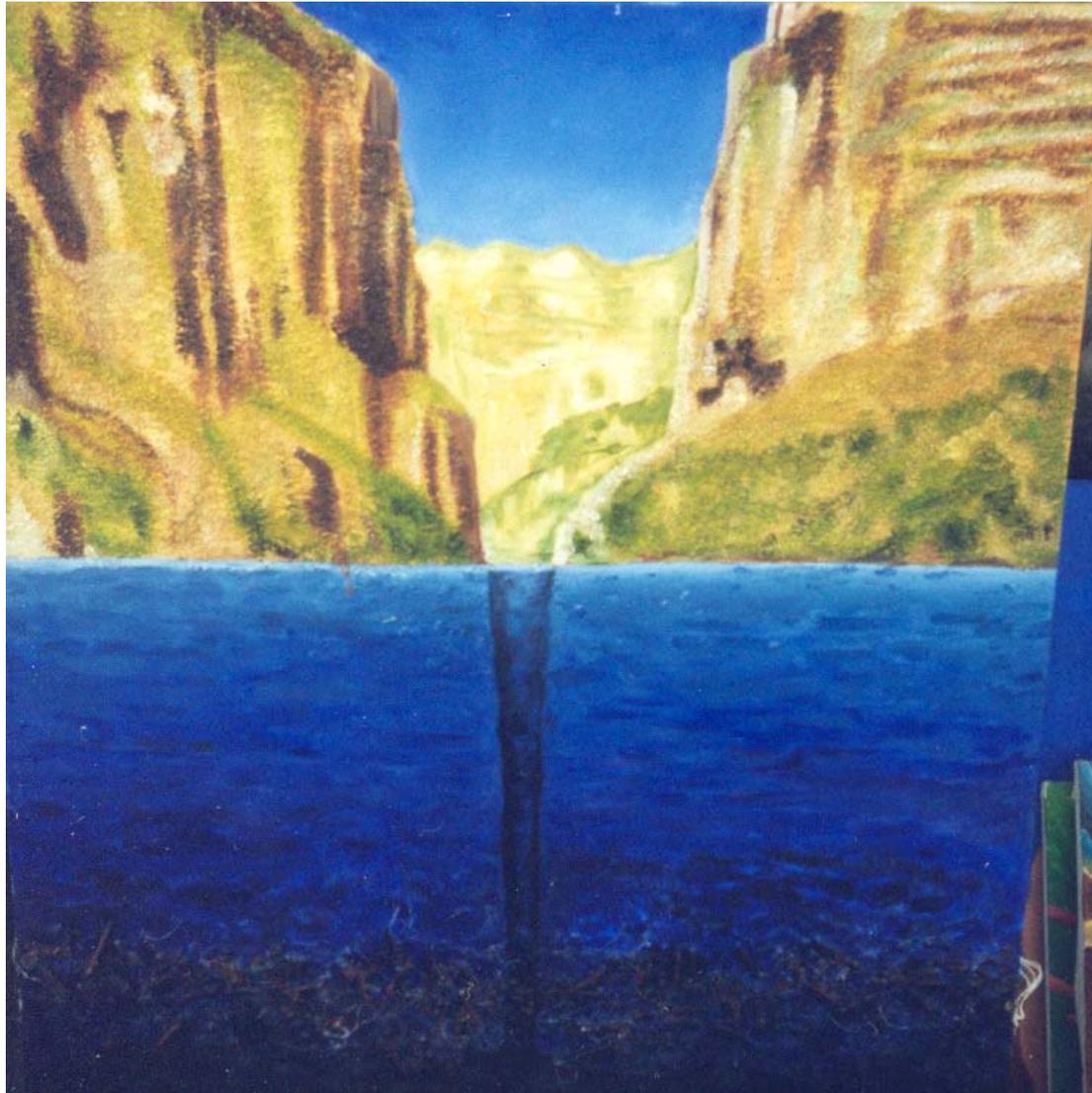
Foto 6. "Tercera ley de la hidráulica". Óleo sobre tela. 100 x 80 cm. Mayo 2005



**Foto 7.** "También es de todos". Óleo sobre tela. 120 x 100 cm. Marzo de 2005



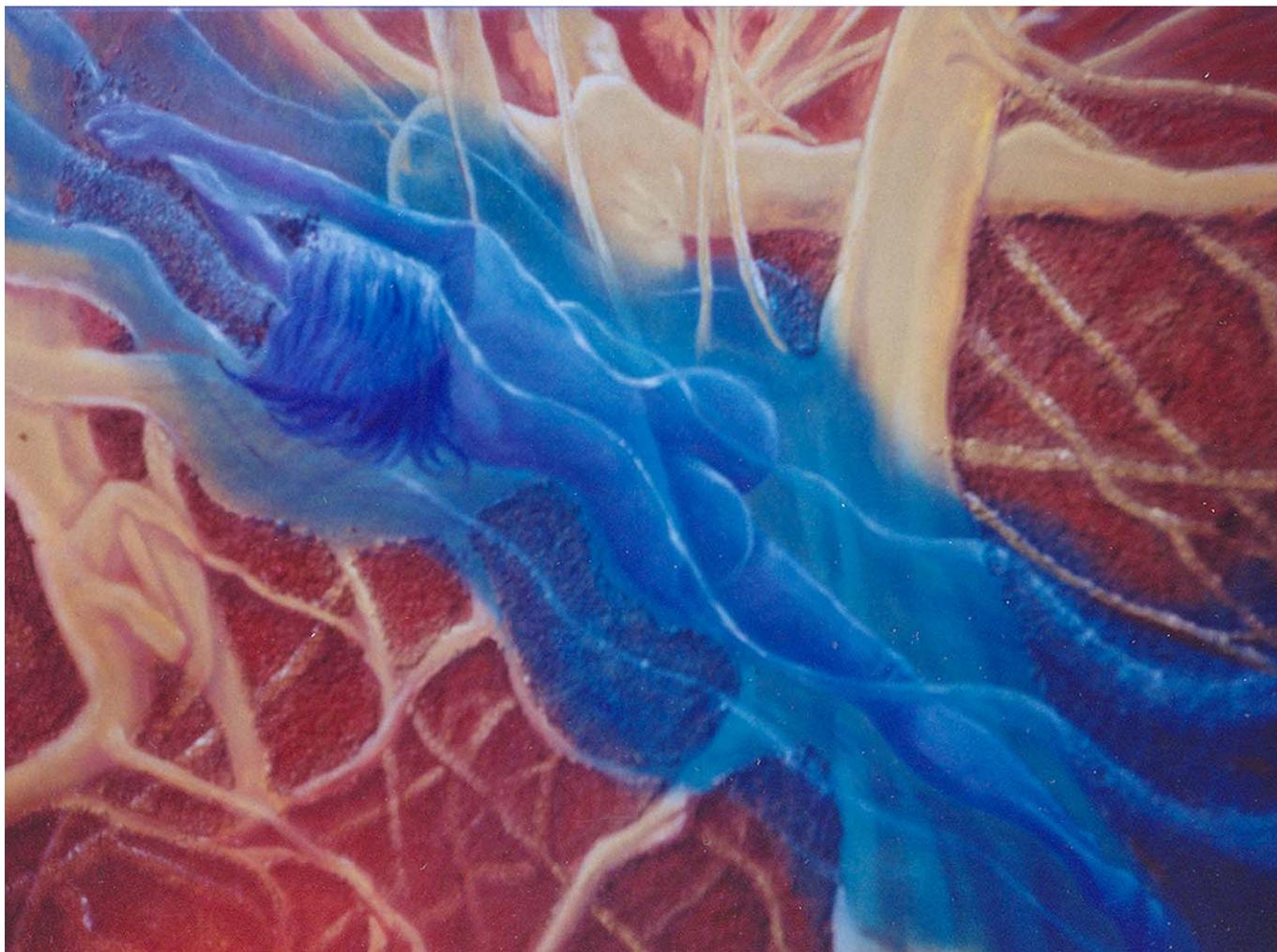
**Foto 8.** “Después del amor”. Óleo sobre tela con cargas. 100 x 80 cm. Diciembre 2004



**Foto 9.** "Abismo". Óleo sobre tela con carga. 90 x 80 cm. Noviembre 2004



**Foto 10.** "Manantial". Óleo sobre tela. 80 x 60. Octubre 2004



**Foto 11.** "Emanación". Óleo sobre tela con carga. 66 x 88 cm. Septiembre 2003

LOS SÍMBOLOS DEL AGUA.

DOS ESTUDIOS DE CASO

EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

# Fuente Documentale



1. Arriarán, Samuel y Elizabeth Hernández (coordinadores), *Hermenéutica Analógica-Barroca y Educación*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 2001, 155 pp.
2. Ávila García, Patricia (Editora), *Agua, Cultura y Sociedad en México*, Coedición de El Colegio de Michoacán, A. C., Instituto Mexicano de Tecnología del Agua y Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, México, 2002, 456 pp.
3. Bachelard, Gaston, *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica, Colombia. Primera edición en español, segunda reimpresión, 1996. 295 pp.
4. Banco Nacional de México, S. A, *Imagen* (Revista mensual), Número 9, Volumen 21, México, 2004.
5. \_\_\_\_\_, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, Catálogo siglo XX, Tomo 1, Editorial de Fomento Cultural Banamex, México, 1ª edición, 2002.
6. Barreda Marín, Andrés (coordinador) y Vera Herrera, Ramón (editor), *Voces del agua. Privatización o gestión colectiva: respuestas a la crisis capitalista del agua. Testimonios, experiencias y reflexiones*, Primer Taller Popular en Defensa del Agua, Editorial Ítaca y Casifop A. C., México, primera edición, 2006, 255 pp.
7. Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Editorial Grijalbo, México, 1987, 271 pp.
8. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, 127 pp.
9. Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica, Analogía y Símbolo*, Herder, México, enero 2004, 191 pp.
10. Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 1987.
11. Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj, Pintura mexicana contemporánea (1940). Lazo, Mérida, Tamayo, Julio Castellanos, Siqueiros, Rivera y Orozco*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
12. \_\_\_\_\_, *México, pintura de hoy*, Fondo de Cultura Económica, (impreso en Checoslovaquia), primera edición, 1964, 158 pp.
13. Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la Pintura*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), Signo e Imagen. Madrid, España. 2000. 499 pp.
14. Cassirer, Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición en español 1975, Primera reimpresión, 1989, 215 pp.
15. Costin, Tamara y Beekman, Gertjan, *El simbolismo y la energía cósmica del agua*, en Ávila García, Patricia (editora), *Agua, cultura y sociedad en México*, El Colegio de Michoacán, Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, Semarnat, Zamora, Michoacán, México, 2002, 456 pp.

16. Debroise, Olivier, en *Julio Castellanos, 1905-1947*, Banco Nacional de México, Pinacoteca Marqués de Jaral del Berrio, octubre-diciembre, 1982, 25 pp.
17. Del Conde, Teresa, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, Plaza y Janés, México, 2003, 197 pp.
18. Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, 1968, 128 pp.
19. Echeverría, Bolívar, *Definición de la Cultura*. Edición de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Editorial Ítaca. México, Primera Edición, 2001, 275 pp.
20. Eliade, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones*, Ediciones Era, México, Primera edición en español, Décimo tercera edición, 1998. 462 pp.
21. Emoto, Masaru, *The hidden messages in water*, Atria books, New York, 2005, 159 pp.
22. Espasa Calpe, *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Madrid, 1979, 24 tomos.
23. Flores Guerrero, Raúl, *5 pintores mexicanos* (Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos y Jesús Reyes Ferreira), Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, México, 1957, 147 pp.
24. Fontana, David, *The Secret Language of Symbols, A visual key to symbols and their meanings*, Chronicle Books, San Francisco, 1994, 192 pp.
25. Gombrich, Ernst, *Arte e Ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
26. \_\_\_\_\_, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza, Madrid, 1987.
27. INBA, *Diego Rivera, 50 años de su labor artística*, Exposición de Homenaje Nacional, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1951, 468 pp.
28. Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Contemporánea, Barcelona, 7ª edición, 2002.
29. \_\_\_\_\_, *Tipos psicológicos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1994, 712 pp.
30. K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem, J. Hillman, "Arquetipos y símbolos colectivos", Anthropos, México D. F., 1994.
31. Kettenmann, Andrea, *Diego Rivera 1886-1957, Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, Taschen, Alemania, 2000, 95 pp.
32. La Jornada (diario), México, 19 de marzo de 2006.
33. La Jornada, *Agua*, DEMOS, Desarrollo de Medios, México, diciembre de 2005, 335 pp.

34. Lizarazo Arias, Diego, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, primera edición septiembre 2004, 345 pp.
35. March, Gladys Stevens, *Diego Rivera, mi arte, mi vida*, Ed. Herrero, México, 1ª edición, México, 12 septiembre 1963, 238 pp.
36. Moyssén, Xavier, *Diego Rivera, Obras*, Tomo I, Textos de Arte, El Colegio Nacional, México, 1996, 420 pp.
37. Muñoz, Miguel Ángel, *Con la misma inquietud de cuando era joven*, entrevista con Antoni Tapies, La Jornada Semanal 606, Suplemento cultural del diario La Jornada, México, domingo 15 de octubre de 2006.
38. Ocampo, Estela y Martí Perán. *Teorías del Arte*, España, Icaria Antrazyt, 2002.
39. Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, 2ª edición, España, 1980.
40. \_\_\_\_\_, *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, España, 14ª reimpresión, 2004.
41. \_\_\_\_\_, *La perspectiva como forma simbólica*, Fábula Tusquets Editores, España, 2003.
42. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, 351 pp.
43. Pellicer, Carlos y Toscano, Salvador, *Julio Castellanos (1905-1947), Monografía de su obra*, Editorial Netzahualcóyotl, México, 1952, 84 pp.
44. Ramos, Samuel, *Obras Completas*, tomo III, *Estudios de Estética y Filosofía de la Vida Artística*, Universidad Nacional de México, México, 1991, 337 pp.
45. \_\_\_\_\_, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa Calpe, Colección Austral, México, 2005, 145 pp.
46. Robert, Jean, *Las aguas arquetípicas y la globalización del desvalor*, en Ávila García, Patricia (editora), *Agua, cultura y sociedad en México*, El Colegio de Michoacán, Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, Semarnat, Zamora, Michoacán, México, 2002, 456 pp.
47. Robert, Marie, *El agua y el arte*, en Ávila García, Patricia (editora), *Agua, cultura y sociedad en México*, El Colegio de Michoacán, Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, Semarnat, Zamora, Michoacán, México, 2002, 456 pp.
48. Sánchez, Alma B., *La intervención artística de la Ciudad de México*, Navegantes de la Comunicación Gráfica S. A. de C. V., México, 2003, 203 pp.
49. Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, Fontamara, México, 6ª edición, 1993, 319 pp.

50. Scherer, Bernd M. y Ganado Kim, Edgardo, Curadores, *Agua - Wasser*, Coedición de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Goethe de México, México, primera edición, octubre 2003, 167 pp.
51. Suárez Sierra, Ángel, *Revista Imagen*, Banco Nacional de México, S. A., julio de 2004.
52. Vasconcelos, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, México, Espasa Calpe Mexicana, 1948, 210 pp.
53. Wolfe, Bertam D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Editorial Diana, México, 1972, 366 pp.

### **Páginas electrónicas en Internet**

1. <http://www.biologia.edu.ar>. Hipertextos del área de la biología. Universidad Nacional del Nordeste. Fac. de Agroindustrias, Saenz Peña, Chaco. Fac. Ciencias Agrarias, Corrientes. República Argentina. 1998-2005. Febrero de 2007.
  2. [http://www.eldiariointernacional.com/article.php3?id\\_article=794](http://www.eldiariointernacional.com/article.php3?id_article=794). Edición 223. Información y análisis del Perú, América Latina y del mundo. Martes 23 de enero de 2007.
- <http://www.astrosafor.net/Huygens/2003/45/ExperimentoMiller.htm>. Febrero de 2007.