



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

EL CUERPO Y SU REPRESENTACIÓN

SOBRE EL CARÁCTER FETICHISTA Y RITUAL DE LA
IMAGEN
EN OCCIDENTE

TESIS PARA PRESENTAR EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES
VISUALES CON ÉNFASIS EN GRÁFICA EN GRABADO

PRESENTA
ÓLGER A. ARIAS RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS
DR. EDUARDO CHÁVEZ SILVA

MÉXICO D.F.
19 DE MARZO DEL 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, ella es la verdadera artista y de su mano heredé la sensibilidad. A mi padre, porque de él aprendí a valorar el conocimiento y la sabiduría. A mi hermana, por su ejemplo de amor y ternura, y por su extrema dedicación a lo que hace.

Al resto de mi familia, gracias por el apoyo. A mi tía Socorro por ser mi segunda madre. A mis tíos Óscar, Roberto, Carlos y José porque son ejemplo de lucha y de trabajo. A mi tío Álvaro, por su ejemplo de sacrificio, ahora sé lo difícil que es estar lejos de la familia, pero eso me dio fuerza ¡Gracias tío! A mi abuela, gracias por esperar a que vuelva. A mis primos, todos, los quiero. Gracias por la calidez de siempre y por los mejores recuerdos desde niño.

A la Universidad de Costa Rica, *alma máter de Ciencia y Cultura*, gracias enormes por brindarme la oportunidad de haber venido a este maravilloso país a desarrollarme como artista, como investigador y como persona. A don Roberto Villalobos, gracias por todo el apoyo que me brindó como Decano. A Rudy, Maestro, gracias por creer en mí. A Alberto Murillo, gracias por todas las oportunidades que me ha brindado. A Elizabeth, Mercedes e Ivette, gracias por ser tan buenas Maestras. A la Sra. Yamileth Damazio, gracias por ser tan especial y preocupada. A la OAICE gracias por la ayuda brindada siempre que lo necesité.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, específicamente a la Escuela Nacional de Artes Plásticas Plantel Academia de San Carlos, gracias por acogerme en su recinto histórico. Al Dr. Eduardo Chávez, gracias por las horas de dedicación a mi proyecto, por la guía y por incentivar me para ser mejor. Al Dr. Antonio Salazar, gracias por la ayuda brindada desinteresadamente y por todos los consejos y críticas constructivas. A la Mtra. María Eugenia Quintanilla, gracias por el apoyo de siempre, por la crítica y la retroalimentación artística en el taller. Al Mtro. Felipe Mejía, gracias por su paciencia. Al Mtro. Ruiloba, gracias por su sabiduría y por los libros. Al Mtro. Alejandro Pérez Cruz, gracias por la ayuda brindada en el taller y como sínodo, y por la paciencia en estos dos años y medio que estuve trabajando en su horario de clase sin ser su alumno. Al Mtro. Víctor Frías gracias por ser un amigo de verdad, ¡gracias por mi cumpleaños 27! Al Mtro. Arturo Miranda por su ejemplo de dedicación y seriedad en el trabajo, gracias por las críticas al proyecto. A Alejandra, gracias por toda la ayuda que nos das en la Secretaría. A Lulú, gracias por ser tan dulce y por brindarnos tu apoyo en la Biblioteca. A Víctor “Calajan”, gracias por tantas ayudas desinteresadas y por ser un buen amigo.

A México, por su gente y lo que de ella aprendí, muchas gracias. A doña Vicky por ser como una mamá adoptiva, gracias infinitas por todo. A sus hijos Jorge y Hugo, gracias por toda su ayuda. A Jofre y a Naty, mis dos hermanos inmigrantes, gracias por ser tan especiales. A Paco, hermano, y a Carlos, gracias por todo, desde el fútbol hasta zarzamora, los tacos de cochinita, las muertortas, el corbatazo, todo, gracias. A Hacene, gracias por ser un hermano por 5 meses. A Rowit, aunque extraño, buena persona, gracias por la convivencia. A Alexis, gracias por ser tan buen amigo y por el fútbol cantinesco. A Xavi, gracias porque en tu casa me recibiste como hermano desde que llegué. Gracias por las comidas internacionales, por las expo-fiestas, por el *Festival de la Pandemia* que fue un éxito. A Nico, hermano chileno, gracias por ser un buen amigo y ayudarme siempre con tus consejos. A Fede, gracias por el arte del tatuaje. A tanta gente anónima que hizo de mi estadía algo inolvidable, muchas gracias. Gracias por la tristeza y el dolor y también por las alegrías y los triunfos en estos casi 3 años de estancia en un país que llevaré por siempre en mi corazón.

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I	
EL CUERPO HUMANO DESNUDO: MODELO CLÁSICO DE BELLEZA	8
1.1 La figura humana en la representación:	
de las Venus prehistóricas al canon de los egipcios	10
1.2 El dios hecho hombre	16
1.3 La mirada del artista, más allá de lo real representado	21
1.4 La continuidad de los modelos	24
CAPÍTULO II	
EL CUERPO DE CRISTO Y LA CONDENA ERÓTICA	29
2.1 El modelo cristiano	31
2.2 El pathos	33
2.3 El pathos en la actividad humana	37
2.4 La prostitución	41
CAPÍTULO III	
EL CUERPO PORNOGRÁFICO Y EL RITUAL DE LA IMAGEN	46
3.1 El nacimiento de la pornografía	50
3.2 El género pornográfico y la superación de lo real como estética porno	56
3.3 El uso del cuerpo pornográfico y los límites del arte	62
3.4 El ritual de lo pornográfico	71
CAPÍTULO IV	
LA EXPERIENCIA RELIGIOSO/PORNOGRÁFICA	
(PROPUESTA GRÁFICA EXPERIMENTAL)	82
4.1 Antecedentes plásticos:	
De la visión urbana en Costa Rica al intento de un motel.....	85
4.2 El fenómeno pornográfico religioso	88
4.3 La impresión del pornobarroco	95
CONCLUSIÓN	106
BIBLIOGRAFÍA	114

INTRODUCCIÓN

*La respuesta al deseo erótico
—así como al deseo...de la poesía y el éxtasis—
es, por el contrario, un fin...
la búsqueda de los medios es siempre, en último término,
razonable.*

GEORGES BATAILLE¹

Como hijo de una típica familia cristiana, se vive rodeado de cierto tipo de actitudes y creencias propias de la doctrina: el ritual litúrgico de los domingos, el amor al prójimo, la muerte y degradación del cuerpo impuro así como la salvación del alma, la veneración de iconos religiosos y *la condena de lo erótico pornográfico u obsceno*. Esta última característica, la de mayor incidencia social, entorpece la conducta en el grupo adoctrinado a esta religión ya que la sexualidad -como sabemos- es una cuestión natural, un llamado instintivo, una pulsión humana difícil de evitar. Por tanto, resulta inconcebible toda prohibición o represión del comportamiento sexual humano, ya que como se aprecia actualmente, ésta culmina con una explosión pornográfica en la sociedad.

Mientras unos (llámense grupos religiosos o políticos) se encargan de censurar la imagen y el pecado, lo heterodoxo pornográfico u obsceno se muestra de manera masiva a través de los medios de comunicación. A través de éstos se observan las abundantes fotografías en las que aparecen mujeres (ya que forman parte de ese mundo de “tentación y pecado”) con poca o nada de ropa y en actitudes lascivas. Imágenes que si bien explotan sexualmente al cuerpo femenino (y esto nos daría para hablar de una tesis acerca de la cuestión ética, moral y de género) sirven de refugio para sobrellevar esta carga y doble moral cristiana que atenta en contra de la virulencia sexual. Es decir que la pornografía —así como otro tipo de imágenes de corte violento- están socialmente permitidas.

Todo esto genera una convulsión individual/colectiva que —como se aprecia- toma forma en la imagen erótica y o pornográfica. Es ésta y a partir de la representación del desnudo (que simboliza en nuestra sociedad lo prohibido) el medio por el cual se brinda una visión del uso y abuso del cuerpo humano como un ideal de construcción y trasgresión de validez estética. En un

¹ (Bataille, 1985, pág. 47)

intento por abstraer y captar la belleza corpórea y a su vez hacer uso del cuerpo como herramienta de placer, muchos de los artistas y de los creadores de imágenes contemporáneos (parte del boom de la tecnología digital acuden al uso del cuerpo de una manera abyecta, excesiva o degradante -según las normas o códigos morales- pero cuya muestra no es más que el reflejo de una sociedad en decadencia. Los ejemplos actuales abundan, basta con ver la cantidad de páginas dedicadas al *voyeurismo*, a la intimidad sexual del otro a través de las *web cam*. Sin embargo, creo que un ejemplo significativo fue el de Egon Schiele (1890-1918) pintor austríaco que en sus “experimentos subjetivos” inspirados en las fantasías eróticas personales retrataba la decadencia de la sociedad austríaca y del Imperio austrohúngaro. Schiele, discípulo del *modernista* Gustav Klimt y contemporáneo de Oscar Kokoschka; logró en su sublevación personal y “edípica” transformar el arte pictórico a partir del *expresionismo*.

Además del uso extraordinario de su línea pictórica, los trabajos de Egon Schiele muestran cuerpos en evidente excitación sexual. El artista hace uso de una agresiva distorsión figurativa con énfasis en lo erógeno, que refleja entre otras cosas, una crisis en la estabilidad del ego burgués y sus instituciones sociales, tal y como se suscita actualmente. Sus pinturas son un espejo de la doble moral en Occidente, una condena a lo erótico que el mismo Schiele experimentó en carne propia. Egon Schiele fue encarcelado en 1912 por difamación conjunta de sus vecinos quienes se quejaban de su “estilo” de vida y del uso de jovencitas como modelos (de hecho su novia Valerie tenía sólo 17 años cuando era su modelo y amante). Al momento de su encarcelamiento el acusado profirió unas palabras que resumen y justifican la imagen erótica y el orden de lo sexual en el contexto de Occidente. Egon Schiele dijo: “la pornografía está en los ojos del que la ve” (Steiner, 1999, pág. 17).

La obscenidad característica de las imágenes pornográficas es arbitraria, depende de la persona que la observe y de la moral con la que se juzgue. Susan Sontag, en su ensayo sobre *la Imaginación Pornográfica* se atreve a afirmar que “*lo obsceno*” es una noción primigenia de la conciencia humana,...un fenómeno muy discutible, y que se cuenta, al menos potencialmente, entre las experiencias extremas de la humanidad... (Sontag, 1985, pág. 67). Se trata de una experiencia que Mircea Eliade en su *Tratado de Historia de las Religiones*, ilustra con ejemplos de algunos rituales que se han venido realizando a través de los tiempos y desde el establecimiento de las sociedades agrícolas, donde los excesos desempeñan un papel preciso y saludable en la economía de lo sagrado (Eliade, 1972, pág. 322). Excesos corpóreos porque -como se aprecia en

este recorrido histórico que el intelectual rumano realiza en su estudio- el cuerpo es el medio ideal para la culminación extática que reinstaura el orden a través del Caos.

Gracias al aporte de autores como Eliade, Sontag o Bataille, de los textos sobre el psicoanálisis practicado por Freud y Jung, y de las investigaciones a nivel sociológico y visual de autores como Foucault, Baudrillard o Gubern entre otros, me es posible dilucidar lo que la llamada pornografía traduce en realidad. Y parte de éstas elucubraciones (las cuales al principio podrían parecer inútiles) se conjugan precisamente en este trabajo, como una forma de explicar el papel social y artístico de la imagen erótica o pornográfica (de lo obsceno en todo caso) que sirve a su vez de reflexión como de interdicto y trasgresión.

Imagen en las que el cuerpo va más allá de sus límites físicos y se entrega al delirio extático. Imagen en todo caso, heterodoxa o periférica al buen gusto canónico y que -en conjunto con la imagen cruel o la estampita religiosa- constituyen las *provincias iconográficas de exilio cultural que las muchas de las veces resultan más productivas para el análisis y comprensión de una época o sociedad que las mismas obras maestras* (Gubern, 2005, pág. 7). Esta es la razón específica por la que se emprende este proyecto de investigación. En la imagen de apariencia obscena, se puede encontrar más allá de sus evidentes signos de decadencia, una significación cosmogónica si se estudia a partir del fetiche sexual en la representación. Un fetiche del cual parte el pensamiento mítico/religioso y que hoy anima esos pequeños fragmentos de realidad *hiperbólica. hiperreal* capaces de abstraer al individuo de su entorno.

Lo primero para atender a esta aseveración sería acudir nuevamente a la escritora estadounidense Susan Sontag en su ensayo antes mencionado sobre la pornografía – y el cual desprende del libro titulado *Estilos Radicales*- donde cita que *las características sobresalientes de todos los productos de la imaginación pornográfica son su energía y su absolutismo* (Sontag, 1985, pág. 76) ¿No se diría lo mismo de la religión, por ejemplo? Si en la pornografía la energía está dada a través de la trepidante y voluptuosa agitación sexual, en la religión lo estaría a través de los cánticos y alabanzas que constituyen el ritual. Y, ¿no serían ambos universos económicos, fragmentados en el fetiche; es decir; que reducen todo a una simple acotación, sea esta erótica o divina?

Este universo excesivo y degradado-o en palabras de Juan Vicente Aliaga *abyecto* (Navarro, 2002, pág. 369)- pero además económico de la pornografía así como de la religión, le permite al individuo identificarse de manera sentimental con lo que la representación le trasmite. El misterio y atractivo que encierran las imágenes bruscas y pueriles radica en la posibilidad de

reflejar en el otro mis temores y lascivias ¿Quién no se siente identificado con las imágenes de cuerpos en los que el rostro encierra tanto la angustia como el éxtasis corpóreo? Según Gubern *lo patético obliga al espectador a salir de sí mismo* (Gubern, 2005, pág. 83), lo conduce a un estado de éxtasis. Para Bataille, el sentimiento deriva del *miedo y el deseo* que traduce la posibilidad de comulgar con alguien o algo que se halla fuera de nosotros, y tanto miedo o angustia como deseo, exaltación o éxtasis, son características primordiales en la culminación de la experiencia erótica donde -para el autor de *Las Lágrimas de Eros* y *El Erotismo*- es a través del “horror” (o la repulsión) que se permite reforzar aún más la “atracción”, la excitación del deseo.

El cuerpo es pues el mecanismo diseñado para activar este sentimiento de lo *abyecto*, mismo con el que se presenta la pornografía; por lo que antes de comenzar a construir una estructura que permita revalorar la imagen obscena, debe considerarse necesario introducir al cuerpo mismo como el paradigma de la representación artística que, a través de la fetichización de sus órganos; redefine la interpretación cosmogónica.

Así, en el primer capítulo titulado *El cuerpo humano desnudo: modelo clásico de belleza*, se realizará un acercamiento al cuerpo humano como modelo de belleza clásica, es decir, a los ideales griegos de armonía, simetría y proporción. Este canon clásico es reinventado exhaustivamente en nuestra sociedad; como lo demuestra el estudio que introduce la obra de Umberto Eco titulada *Historia de la Belleza* donde el autor realiza un recorrido cronológico que permite además de comprender el significado de lo bello, ilustrar esos abstractos griegos que continúan siendo representados hasta la actualidad. Abstractos que introduce Kenneth Clark en su obra titulada *El desnudo: un estudio de la forma ideal* y que retoma Calabrese en *La era neobarroca* precisamente para explicarnos la renovación constante de los Apolos, los Adonis, las Venus y los héroes en actitud patética y extática a través de las representaciones visuales actuales y como una forma de renovación cíclica del mito primordial.

Un segundo capítulo titulado *El cuerpo de Cristo y la condena erótica* harán referencia al uso de uno de estos abstractos griegos –específicamente el del *pathos*- para consumir la condena erótica. Así, el cuerpo de Cristo viene a simbolizar, tanto a nivel ideológico como de representación, el flagelo físico y por ende, el menester de las pasiones carnales; en aras de una liberación espiritual en la muerte. Para este caso será a través de Bataille y ejemplarmente de Eliade, de quienes se tomará prestada la palabra con el fin de estructurar el discurso, mismo que irá desplazándose hacia la mediación extática, ese salirse de sí mismo como una invocación perenne del cuerpo. Autores que servirán de referencia para enfatizar en un cuerpo/objeto como

vehículo y fin extático a partir del ritual pornográfico como una propuesta vanguardista que buscan una liberación corporal de los mecanismos de subordinación política, moral y sexual.

El tercer capítulo se titula *El cuerpo pornográfico y el ritual de la imagen*, y resume la representación de las imágenes obscenas como una categoría estética que se basa en la belleza de lo perverso para construir su universo abyecto y económico de identificación con el individuo. Nuevamente será Susan Sontag quien conduzca el primer apartado de este capítulo, el cual nos introduce al matiz sexual como cuerpo de algunas obras artísticas, categoría bastante válida y hartamente utilizada para construir nuevos o quebrantar los antiguos sistemas de significación. Sistemas cuya finalidad, más allá de la mera excitación o depravación; permiten al sujeto liberarse de la subordinación social a partir de la interpretación hiperrealista de su sexualidad. *Hiperrealidad* que fundamenta el segundo epígrafe y que resulta un concepto prestado de Baudrillard en su texto titulado *De la Seducción*, y del cual además se parte para esbozar el argumento que precisamente trata sobre la ficcionalidad o fantasía de las representaciones sexuales a partir de la fetichización. Argumento que continúa en un tercer epígrafe titulado *Fetichismo: el culto al fragmento* y que enfatiza precisamente en el uso de fetiches sexuales para decodificar el esquema social y construir nuevos sistemas de interpretación. *Fragmentos* es la palabra que utiliza Calabrese para referirse específicamente a resquicios o detalles de objetos (o cuerpos) que son en realidad obras en reconstrucción (Calabrese, 1994, pág. 88) de una sociedad posmoderna edificada en un culto a la banalidad y a la ficción. Para cerrar con este tercer capítulo, el ejemplo del porno como ritual viene a ilustrar este carácter hiperrealista y fetichista que representa la cosmogonía de una sociedad apoyada en la hiper excepcionalidad de los atributos sexuales.

El último capítulo se titula *La experiencia religioso/pornográfica* y consiste en una interpretación plástica o visual de los contenidos, ideas y conceptos manejados a lo largo de este proceso de investigación. En éste, se exponen de manera muy precisa los antecedentes plásticos inmediatos y la propuesta llevada a cabo en conjunto con la investigación teórica. La una es complemento de la otra y no ilustración, pues lo que se intenta es la adopción de ideas y su transformación posterior en conocimientos que a través de la técnica. Son propuestas que a su vez forman parte de esos acercamientos plásticos –no obras- que se encuentran sumidos bajo una constante experimentación material que busca convertirse en un lenguaje estilístico.

La intención de este trabajo es pues la de mostrar un panorama visual de la sociedad contemporánea, para la cual la imagen funciona como movimiento ritual, como ceremonia que

instaura un nuevo orden a partir del gasto y del derroche, del exceso y la degradación repetitiva y atemporal. Y para ello se construyó además una pieza plástica, que intenta ser el complemento de esta propuesta teórica a partir de otro tipo de lenguaje: el gráfico, y ya no el escrito.

A continuación un estudio de cómo la representación del cuerpo humano llegó hasta la pornografía, pasando por los griegos y los cristianos y desembocando en nuestra sociedad globalizada de hoy.

CAPÍTULO I

1. EL CUERPO HUMANO DESNUDO: MODELO CLÁSICO DE BELLEZA

*...un hombre y una mujer desnudos son una cosa
y un desnudo de hombre o mujer...,
una invención.*

OSCAR TUSQUETS BLANCA²

Durante siglos el ideal estético y ético de los griegos ha sido revisitado constantemente por diversas culturas que componen el marco de lo Occidental. Bajo su estructura, el cuerpo desnudo es el modelo clásico por excelencia, hecho a imagen y semejanza de un Dios. Una interpretación que condicionó a tal punto nuestra cultura visual en Occidente, que hoy pareciera difícil separar cuerpo de imagen, e imagen a su vez, de la periferia de lo heterodoxo.

El asunto no obstante, no comienza con los griegos. Deviene del primer intento anticipado en las cavernas, cuando el antepasado prehistórico hizo del cuerpo femenino un modelo de representación. Fue el origen de las Venus, ligado en parte *a los efectos de atracción voluptuosa y del amor, que nacen de la apetencia orgánica del recién nacido al contacto con la madre, y se prolongan hasta el altruismo sentimental* (Chevalier, 2007, pág. 1057), así como al poder y la magia del objeto simbólico. Las representaciones elaboradas en piedra representan pues, la conducción de la fuerza mágica, de la energía vital.

Muchos siglos después fueron los egipcios los que se apropiaron del cuerpo para significar su relación con lo Celeste. Sus figuras impusieron un canon de construcción que duró mucho tiempo inalterable. Su cultura, creó una serie de procedimientos y sistemas técnicos lo suficientemente simples para ser útiles desde una exigencia manual que no requería mayor grado de complicación esquemática. *Valor de permanencia*, como cita Carlos Plasencia, que *supera la vida física y por tanto, resulta ajeno cualquier tipo de consideración funcional* (Plasencia, 2007, pág. 58).

Los griegos contrario a lo de los egipcios, tuvieron plena libertad y dominio sobre el cuerpo humano y las formas de representarlo. Así, mientras el egipcio era inalterablemente

² (Tusquets Blanca, 2007, pág. 56)

tradicionalista, el griego resultó ser claramente innovador. Esto logró no sólo darle un cuerpo humano e idealizado a los dioses, sino también, sentar las bases de una teoría estética en Occidente.

Lo de los griegos representó una búsqueda de los *valores estéticos a través del naturalismo sublimado* (Plasencia, 2007, pág. 80). Esto permitió crear diversas soluciones en función incluso, *de sensibilidades individuales*, y de paso, establecieron una cultura de lo que es bello a nivel físico y moral del cuerpo y para el cuerpo.

1.1 La figura humana en la representación: de las Venus prehistóricas al canon de los egipcios

*...en las Venus paleolíticas se aprecian rasgos precanónicos identificables
en la coincidente relación que destaca los atributos femeninos...
contemplación ortogonal...paralelepípedo virtual que contendrá las esculturas de bulto redondo
que veremos en el arte canónico egipcio.*

CARLOS PLASENCIA CLIMENT³

Fue el paleolítico superior allá por el XXX milenio antes de Cristo, el que introdujo la representación de un modelo figurativo humano: el femenino. Pequeñas muñequillas esculpidas en piedra conocidas como *Venus*, son el conexo más antiguo que se tiene de la *emergencia de la figura humana como referente en las manifestaciones artísticas* (Plasencia, 2007, págs. 48-49). Ya fuera por necesidad de orden mágico o constructivo, estas figurillas representan el paso del cuerpo humano de ser un instrumento y soporte de la experiencia sagrada, a ser en sí mismo medio y fin. A partir de este momento, lo corpóreo se convierte en forma y figura de las representaciones.

Este *nuevo* cuerpo dejó así su animalidad para acceder a la humanización, donde el lenguaje corporal y el cuerpo mismo—especialmente el referente a sus órganos sexuales— se tomó como una *hierofanía*, es decir; como una manifestación del fenómeno de lo sagrado (Eliade, 1998, pág. 22).

Las Venus creadas en las postrimerías de la prehistoria, proporcionan hasta este punto dos aspectos significativos. En primer lugar, inician una transmisión arquetípica de signos y símbolos que relacionan la naturaleza del cuerpo humano y el mundo. Pero además, al convertirse el cuerpo mismo en modelo de representación, encarnan un primer esquema de construcción pre canónico que, aunque no fuera impuesto de manera racional por el antepasado paleolítico, constituye un intento formal de composición y estructura de la figura humana.

El primer aspecto establece una conexión entre la mujer, la tierra y la vida. Los opulentos rasgos representados en las figuras pueden apreciarse como una invocación de protección y auxilio ante el deseo de fertilidad y procreación que aseguren la supervivencia de la especie. Estas figurillas cumplen pues, una función simbólica: los *rasgos erógenos* tan demarcados remiten a la

³ (Plasencia, 2007, pág. 47)

procreación. La vulva y los senos se convierten en símbolos de vida y son considerados como *modelos* de representación. A estos modelos vistos como dioses primitivos, se les da el nombre de *fetiche*, es decir, una especie de ídolo, *una cosa-dios, singular en su origen, su forma, su sexo, su composición* (Gruzinski, 1994, pág. 21).

Algunos de estos *fetiches* fueron resueltos de manera muy abstracta, sobre todo en bajo relieves dentro de las cavernas. Otros por el contrario, son un intento bastante cercano a la representación *natural*. Y esto remite al segundo aspecto señalado: al del cuerpo como modelo de representación. Pese a que no establecen de manera racional un canon de belleza -pues su significado está más cercano a los efectos mágicos que a la mimesis de la realidad- las muñequillas esculpidas en piedra por el paleolítico superior son un referente del estudio y la observación de la naturaleza por parte del primitivo.

Aún sin el aparente interés por adscribirse a un canon o regla de construcción, las figuras femeninas se someten a un estudio por parte del primitivo. Si bien su intencionalidad es de orden simbólico, las estatuillas cumplen también una función práctica y ornamental. Así, aunque alejadas de toda concepción estética, se convierten en los modelos de representación más recurrentes. Y en la aparente ignorancia del primitivo por representar con naturalidad el modelo o rescatar las formas bellas, se encuentra una intuitiva adecuación proporcional de la figura y de aquellas zonas erógenas consideradas como *sagradas*.

El tamaño de estas estatuillas así como la distribución de sus partes, dan credibilidad al hecho de que el hombre del paleolítico superior trató de seguir un esquema de representación que se acomodara no sólo a la necesidad mágica sino a lo formal y figurativo.

Veamos el ejemplo de la *Venus de Willendorf*. De todas las figuras femeninas, la de *Willendorf* es quizás la más famosa. Lo anterior por cuanto se toma como el primer intento de figuración humana en la Historia del Arte. La estatuilla como se ha recalado, es un arquetipo simbólico: el de la mujer creadora de vida. A simple vista, resulta ser un bulto desprovisto de toda naturalidad, pues como se citó anteriormente, su importancia es de orden mágico, no figurativo. Pero si se observa con atención, no resulta ser tan *descuidada* con respecto del modelo.

Al pensar en el desarrollo tipológico de la mujer de esa época, el paleolítico quizás si observó un modelo femenino con atención, que le sirvió de idea antes de ejecutar la figura. Porque con una dieta basada casi exclusivamente en la ingesta de frutas y carnes animales, no sería ilógico imaginarse a las mujeres del período prehistórico con una acumulación excesiva de grasa en las caderas, glúteos y vientre, así como un incremento de los pechos, producto de los

constantes períodos de lactancia. De manera tal que el sometimiento formal de las esculturas tuvo casi necesariamente un modelo del natural, captado y abstraído de su realidad profana para convertirse en objeto de adoración mágico-religiosa.

Otros ejemplos de estatuillas lo serían la Venus de *Lespugue*, la de *Grimaldi* o la de *Laussel* (ésta última de alusión zoomórfica, pues la figura carga un cuerno que remite al toro como símbolo del poder fecundante celeste). Ellos bastarían para confrontar la idea de que, aunque no se manifestara de manera racional el interés por la adecuación rígida de los modelos a la mimesis natural, si se trataba de seguir un patrón o esquema formal de construcción de las figuras.

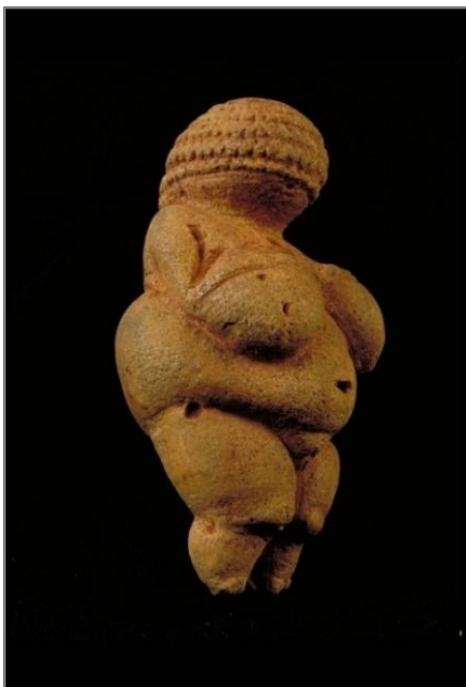


Imagen 1. La Venus de Willendorf, creada alrededor del 30 000 a. C. y esculpida de manera monolítica en un pequeño bloque de piedra caliza pintado luego con ocre rojo; traduce el ideal de belleza prehistórico y constituye el conexo más antiguo del uso de la figura humana del “desnudo simbólico”- en la representación. Mide unos 11 cm de alto por 5,7 de ancho y 4,5 de espesor.

Aunque su evocación era perennemente *ritual*, el primitivo se fue adecuando al modelo de representación, abstrayendo de éste los aspectos más significativos, dejando entrever una característica que continuarán los egipcios: la de la figura cada vez más modular y adecuada a la abstracción geométrica. Las estatuillas se fueron volviendo cada vez más rígidas y sintéticas, siendo un ejemplo elocuente el de las muñecas de mármol de las Cícladas, en las cuales, según cita Kennteh Clark, *el indomable cuerpo humano se ha sometido ya a una disciplina geométrica* (Clark, 2006, pág. 78).

Pese a la ausencia de conceptos referenciales a nivel estético durante la prehistoria y como parte del sistema de trabajo del paleolítico, hubo un interés casi constante por adecuar las figuras a un esquema general de construcción. Los antepasados primitivos se sirvieron de la naturaleza misma para crear sus representaciones y, sin someterse estrictamente a su búsqueda, lograron adecuar sus figuras a un sistema de construcción

referencial. Este, aunque secundario, reflejaba un deseo por ordenar los componentes estructurales del cuerpo representado. Durante el Neolítico esta estructura se fue simplificando a través de la pintura, convirtiéndose en un lenguaje gráfico caracterizado por el esquematismo y la síntesis formal.

Uno de los ejemplos más enigmáticos (esto debido a su complejo cuestionamiento erótico) se puede observar en las cavernas de *Lascaux*. Allí, un personaje chamánico tipo humano con cabeza de pájaro, se muestra herido y erecto a su vez. A su lado yace un bisonte también herido, señal de que se ha vivido un combate cuyo desenlace es fatídico. El esquema de composición aunque rudimentario, nos presenta un espacio tratado de manera sistemática, donde el neolítico utilizaba incluso las deformaciones de las paredes para darle volumen a las formas. En este caso particular, una figura de un bisonte bastante natural, contrasta con la del hombre sintética y estilizada. La pintura supone un antecedente del sistema de representación egipcio, no sólo en lo que refiere a su alusión zoomórfica y religiosa del personaje, sino también *en su visión simultánea y la representación lateral-frontal del cuerpo humano* (Plasencia, 2007, pág. 57).

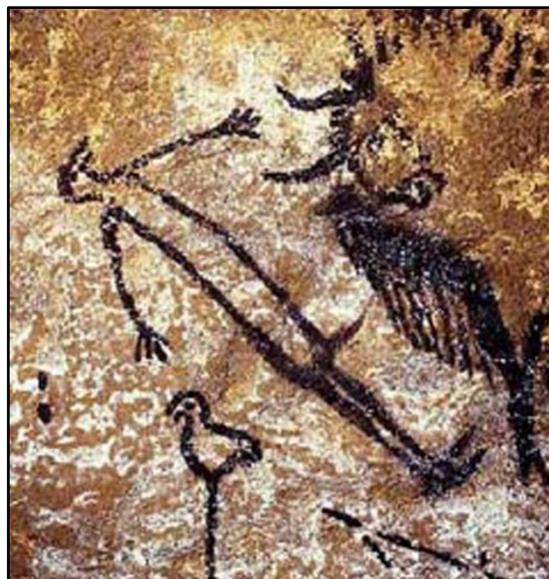


Imagen 2. La escena de *Lascaux* es impactante no sólo por el nivel de abstracción de la figura sino por su cuestionamiento erótico. Las pinturas, descubiertas en 1940 por unos adolescentes que jugaban con su perro, pertenecen al Paleolítico Superior, alrededor del 16 000 a.C., y representan un avance considerable en la abstracción y el cuestionamiento de la representación del cuerpo y del sexo

Tanto las figurillas de las Cícladas como el hombre cabeza de pájaro de *Lascaux* son ejemplo de una etapa de sistematización y adecuación del cuerpo humano a lo geométrico. El círculo, el cuadrado y el triángulo, entre otras figuras geométricas, emergen como modelos simbólicos que aluden a lo terrenal, a lo femenino y a la muerte; o al hombre y su relación con lo celeste. Estas figuras, además de algunos apoyos técnicos (como el uso de patrones de regularización geométrica del espacio de la representación) representan la forma en la que los egipcios adecuaron su modelo de construcción. Sin embargo, las imperfecciones anatómicas aún resultan evidentes, y las figuras se muestran un poco toscas.

Para algunos autores como Clark, resulta extraño pensar cómo una civilización tan desarrollada no logró adecuar sus modelos a una realidad más objetiva. Pero quizás la respuesta sea que no estudiaron las reglas de la estructuración de la figura humana conforme al dictado natural, y ajustaron éstas más bien a un abstracto geométrico proporcional de lo representado.

Los egipcios no profundizaron más asiduamente en el estudio de la representación porque su civilización se dedicó a confeccionar moldes o patrones con los cuales encajar las figuras, facilitando así su reproducción artesanal sin excesivas complicaciones. Su intención fue la de crear un *canon*, un modelo de representación *que fuese válido en cualquier instante y lugar* (Plasencia, 2007, pág. 76).

La creación artística de los egipcios implicaba contemplar el modelo representado desde una voluntad creadora dirigida a lo permanente, a lo intemporal y al más allá. La solución de las figuras aunque arcaica, resultó adecuada para el mensaje que se buscaba transmitir. Por eso, pese al grado de innovación en la forma de lo representado las soluciones plásticas de los modelos egipcios fueron bastante limitadas en la cuestión de la naturalidad y el movimiento, siendo más importante su reproductibilidad y mensaje.



Imagen 3. Los egipcios desarrollaron el sistema de construcción “diédrico”, en el que la figura iba surgiendo de las vistas del bloque de piedra. Una construcción de orden matemático, en el que la parte corresponde con el todo, y además, un sistema que representó un impulso significativo mediante la constitución de un canon que duró mucho tiempo inalterable.

Como ejemplo de la practicidad de los egipcios en la creación de las figuras, se encuentra el tipo o sistema de construcción conocido como “diédrico”, mediante el cual se parte de un bloque o prisma de piedra cúbico como base para una escultura. En la parte frontal se dibuja la vista de frente del modelo, y en las caras laterales sus perfiles. A medida que se avanza con el tallado, los dibujos se adecuan a la escultura misma. El principio que rige estas representaciones es una suerte de *ley de la frontalidad*, según lo sugiere Julius Lange, que resulta ser *una herencia del prehistórico y consecuencia del papel*

preponderante del plano sagital que divide a las figuras en dos mitades simétricas (Plasencia, 2007, pág. 61).

Las figuras de los egipcios seguían partiendo de la bidimensionalidad, aunque su intención claramente era la visión tridimensional. Alejadas de todo aspecto funcional de profundidad o perspectiva, estas representaciones contemplaron el uso de esquemas previos de construcción. Es decir, para la elaboración de las imágenes los egipcios partían de módulos o de sistemas reglados de representación. Estos módulos a su vez, surgían de la observación y aplicación en las figuras de distintas relaciones matemáticas entre la altura del cuerpo y la longitud de alguna de sus partes,

fuera el puño, el pie, el brazo, etc. Por tanto, se establecían una serie de relaciones inalterables entre los distintos segmentos del cuerpo humano que determinaban un *canon* proporcional.

Y si bien es cierto que las concepciones de los modelos representados cambiaron especialmente entre el Imperio Antiguo y el Medio por cuestiones de orden político y religioso⁴, las unidades de medida seguían siendo aplicables. Esto dio como resultado que los estudios modulares instaurados desde la Antigüedad de los egipcios, se continuarán transmitiendo generacionalmente.

Así lo demuestra un texto de Galeno, quien mucho tiempo después en Grecia, toma la sentencia que dicta Policleto, el gran reformador de la plástica escultórica; al observar una escultura egipcia:

“...consiste en la armonía de los miembros en la relación del dedo con el dedo, de los dedos con el metacarpo y el carpo, de estas artes con el cúbito, del cúbito con el brazo, y de todos los miembros con el conjunto del cuerpo...”⁵.

La importancia que tuvo el tipo de construcción modular que practicaron los egipcios fue el hecho de que logró instaurar un sistema de representación canónica que consistió en la concepción de un cuerpo humano como un conjunto de proporciones. Conjunto donde las distintas *piezas* se relacionaban entre sí, por lo que los artistas comenzaron a tener en consideración diferentes relaciones antropométricas de unas partes con otras y juntas con el todo, resolviendo por primera vez en la Historia del Arte lo planteado desde la prehistoria, cuando el cuerpo se tomó como modelo de representación.

Los egipcios se dieron a la tarea de resolver la cuestión de las proporciones aplicadas al cuerpo humano, y aunque sus representaciones no eran *naturales*, lograban representar ese alguien-dios de una manera racional y objetiva. Así, alejados de toda plasticidad orgánica o natural, el aporte de la cultura egipcia fue el de dotar al arte de un módulo o medida aplicable

⁴ En (Gombrich, 2007, 68). Con la llegada de *Amenofis IV* o *Akenatón* al poder, hubo una serie de cambios en la forma de representar las figuras en Egipto. Dichos cambios tenían como trasfondo una cuestión política y religiosa: *Akenatón* se autoproclamaba hijo de un único dios, *Atón* o el dios sol, al que adoraba y rendía culto. En las obras encargadas por *Akenatón* no se encuentra nada de la dignidad rígida de los primeros faraones. Contrariamente, se hace retratar con su mujer *Nefertiti* de una manera tal, que se manifiesta toda su flaqueza humana, convencido quizá de que como profeta, el artista debía retratarle fielmente. Su sucesor fue *Tutankamón*, cuyo período recoge obras del estilo de la religión de *Atón*, particularmente los retratos del faraón en idilio conyugal.

⁵ (Plasencia, 2007, pág. 69)

indistintamente. Los egipcios crearon un *estilo*, es decir, un *conjunto de leyes que cada artista tuvo que aprender en su más temprana juventud* (Gombrich E. , La Historia del Arte, 2007, pág. 67).

Con su aporte, la cultura egipcia ayudó a resolver uno de los problemas fundamentales en la contemplación y uso del cuerpo como modelo de construcción, estableciendo además el primer canon de estructura corporal que fue continuado por los griegos y perfeccionado durante el Renacimiento.

1.2 El dios hecho hombre

*El arte griego logró plasmar de forma única
al dios que se encarna en la forma humana,
o que más bien, la habita.*

ALAIN BESANÇON⁶

Los egipcios instauraron un código de construcción de la figura humana que duró muchos siglos inalterable. Durante casi tres milenios, su canon permaneció inmutable, debido a que la tradición artística era muy fuerte y los artífices de las representaciones no podían simplemente abandonarse al estudio de nuevos cánones proporcionales del cuerpo humano. Su influencia fue tal que llegó hasta la Grecia Antigua, como lo demuestran las esculturas de bulto redondo del Siglo VII a.C., caracterizadas por un *estilo insípido y mal adaptado* (Clark, 2006, pág. 42), y en las que predomina *la frontalidad y el sometimiento a la simetría axial* (Plasencia, 2007, pág. 80). Y ambos rasgos, son herencia de la estatuaria egipcia.

Por eso en sus inicios, el arte arcaico griego fue hierático e inmóvil, debido a la influencia del canon de construcción egipcio, que remite a la forma de concepción cúbica de la figura, así como al sistema de trabajo. Sin embargo en los griegos si hubo un mayor proceso de investigación, que permitió evolucionar rápidamente de los modelos toscos a los naturales.

Los griegos no fueron tan estrictos en cuanto a la construcción de la figura, y dieron cierta libertad autoral que hizo posible la búsqueda de nuevas propuestas estilísticas. Pronto la concepción de los módulos de los egipcios como unidades que relacionaban las partes con el todo,

⁶ (Besançon, 2006, pág. 30)

fue superada gracias al aporte de los pitagóricos, quienes con sus estudios matemáticos influenciaron el arte griego y lo llevaron hacia un sistema proporcional basado en la relación de diferentes segmentos.

De esta forma fue como los artistas desarrollaron un método geométrico de representación, método fundamentado en la antropometría y en la articulación orgánica. Es decir, un canon flexible cuya finalidad era la de que las representaciones del cuerpo humano fueran lo



Imagen 4. La escultura arcaica griega se caracterizaba por un estilo hierático, herencia de la estatuaria egipcia. Como ejemplo estas versiones llamadas *kurós*, fechadas a partir del Periodo Arcaico del arte griego (sobre 650 al 500 a. C.). El equivalente femenino son las *korai* que datan del siglo VII a.C. y las cuales fueron realizadas en mármol labrado. En ambas figuras predomina la frontalidad y el sometimiento a la geometría axial, generando una proyección poco orgánica.

más cercanas a la naturaleza de los dioses. El arte griego tenía una excusa para esta concentración efusiva en la figura humana: aunque la perfección se extendía a todos los seres... *la única representación digna de dios es el cuerpo del hombre* (Besançon, 2006, pág. 30).

Pero además de la superación técnica de los griegos en cuanto a la forma de construcción y representación de las figuras, existía una característica que diferenciaba su escultura de la de los egipcios. Mientras en Egipto vestían sus figuras, los griegos las representaban desnudas. A través del desnudo, los griegos hicieron del cuerpo humano la *encarnación de la energía* (Clark, 2006, pág. 169). Una energía que representa el eterno

deleite, la vitalidad presente en los hombres de naturaleza divina. Un cuerpo desnudo remitía a experiencias de energía a través de la armonía, el éxtasis y *pathos*; los ideales griegos que encarnan esa fuerza vital de la que toman forma los dioses.

Para los griegos la desnudez encarnaba lo natural, lo justo y humilde, y estos eran valores considerados como *bellos*. Pero la consideración no fue inmediata: “Apolo fue claro e ideal antes que bello” (Clark, 2006, pág. 42). La concepción de la belleza en Grecia no fue unificada por lo menos hasta la época de Pericles, en el siglo V a.C., por lo que los griegos simplemente carecían de *una auténtica estética y de una teoría de la belleza* (Eco, 2005, pág. 37). Su concepción era más

bien, un abstracto de belleza en sí *pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas...* (Platón, 2005, pág. 123).

Aunque filósofos, médicos, matemáticos y artistas buscaban consensuar en torno a la noción de belleza, ésta no era más que un remanente de la idea de lo espiritual, que se alejaba ascéticamente de la imagen por considerarla como falsa e irreal. No obstante, y sobre todo gracias a las concepciones de los pitagóricos, se comenzaron a estrechar vínculos entre cosmología, matemáticas, ciencia natural y estética. Pronto los artistas se convirtieron, como cita Hegel, *en los verdaderos teólogos de la religión griega* (Besançon, 2006, pág. 28), pues fue a través del arte de la representación de la figura humana, como estas nociones confluyeron idealizadamente en un pensamiento hasta hoy vigente.

Esta unificación de criterios tuvo como punto de partida la reconstrucción de las ciudades y templos griegos después de la guerra con los persas. Una reconstrucción impulsada por Pericles, embajador griego y promotor de los artistas y literatos. Los artistas, siguiendo el programa del político ateniense, se dedicaron a embellecer las nuevas ciudades, logrando en el proceso, avances significativos en las representaciones con el fin de convertir a Atenas en un centro de cultura y difusión del arte. Ejemplos de estos avances representativos de un período de reconstrucción lo sería la invención del escorzo en la pintura y la *euritmia*⁷ en la escultura, que manifiestan la manera efectiva con la que los artistas trabajaron en conjunto sus obras.

Fue a partir de este cambio necesario por la guerra y acentuado por el impulso hacia las artes por parte de Pericles, que la idea de lo *bello* encarnó en la forma. La intensa búsqueda de belleza se figuró encontrar un *ideal*, síntesis de los cuerpos vivos en los que se expresa la virtud del alma. Los griegos le definieron a esta conjunción bello/bueno como *kalokagathía*, que remite a la belleza de las formas y la bondad del espíritu. Una idea que se acercaba justo al concepto primordial, el de *kalón*, es decir *lo que suscita admiración y atrae la mirada* (Eco, 2005, pág. 39). Así nace el objeto bello, el cual por virtud de su forma, satisface los sentidos, particularmente el de la vista.

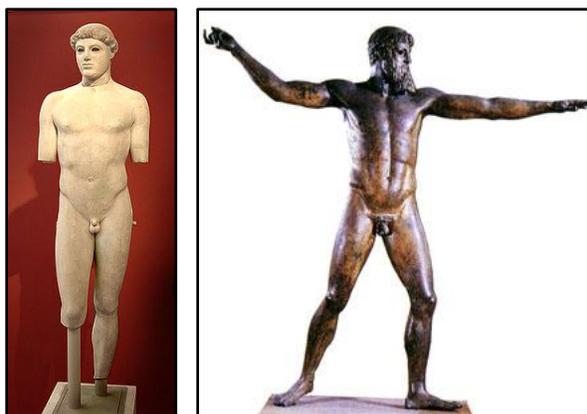
En este avance de la idea hacia lo concreto, del dios abstracto al dios humano, es el cuerpo en su esencia el modelo primordial. Un cuerpo que a través de su desnudez reflejaba la energía y grandeza de la naturaleza y el cosmos, cualidad muy particular que caracterizó a las

⁷ La *euritmia* es un concepto que remite a la adecuación de las proporciones a las necesidades de la visión. El ejemplo más significativo es el *David* de Miguel Ángel, de clara influencia griega; al que muchos ven como de cabeza y manos exageradamente grandes, sin pensar que dicha distorsión obedece con el ángulo de visión de la escultura en vivo, tal y como fue planeada de ver.

esculturas griegas. Al mostrarse desprovistas de toda vestimenta, las esculturas se vuelven atractivas tanto por su suave erotismo como por ser *símbolo de la plenitud humana y de la belleza de las formas corpóreas* (Eco, 2005, pág. 45). Para Kenneth Clark el desnudo en la Grecia Antigua no fue tanto un tema artístico como *una forma de arte* (Clark, 2006, pág. 18), es decir, una invención clásica. Los griegos, en su interesada desnudez, lograron representar la transmutación de la idea de dios en forma, el verbo hecho carne.

Los avances intelectuales que rodean la representación del desnudo, fueron factor determinante en el paso del período arcaico hacia un estilo denominado *severo* o preclásico. Lo anterior por cuanto el desnudo representó la total libertad artística, la desinhibición, y el artista a través de sus figuras, se permitió fantasear y conjugar distintos modelos tomados del natural para así recrear nuevas formas de representación. Debido a los avances tan certeros hacia lo natural deificado de la representación, en poco tiempo el período severo dio paso al clásico. Transición que según aportan historiadores como Eco o Clark, duró cerca de 20 años, tiempo en el que las figuras adquirieron mayor vigor y naturalidad.

El *Efebo de Critios* es un ejemplo de este período de transición, donde se sucede el hieratismo a la naturalidad, el dios abstracto por el concreto. Clark se refiere a esta escultura como *el primer desnudo bello en la historia del arte*, ya que por primera vez según explica, *se siente el placer apasionado por un cuerpo humano familiar a todos los lectores de la literatura griega* (Clark, 2006, pág. 44). Otro ejemplo característico de este período de transición es *el Zeus de Artemisa*. El personaje, al igual que el anterior, es un hombre desnudo que logra integrarse de manera ágil y precisa en el espacio, en este caso gracias a una nueva



Imágenes 5 y 6. Tanto el *Efebo de Critios* (en el año 480 a.C., mármol labrado, Museo de la Acrópolis, Atenas) como el *Zeus del Cabo de Artemisio* (aprox. 460 a.C., bronce, Museo Arqueológico Nacional en Atenas) representan el período de transición del arte griego (alrededor del siglo V), en el que la escultura adquirió movimientos y valores más naturales, un salto bastante importante con respecto del modelo anterior, mucho más adecuado al canon egipcio, donde privaba la rigidez y estatismo.

concepción de realismo anatómico que vincula la visión heroica a través del ideal atlético. En la figura ha quedado eclipsada toda rigidez arcaica, dando paso a una mayor naturalidad y dinamismo. El artista logra equilibrio y reposo en un fragmento de acción o de movimiento, en especial gracias al tratamiento suave de la línea, así como a los detalles que destacan la edad y la

personalidad. Todo con la finalidad de que la belleza humana fuese un reflejo de la belleza de los dioses, lo que representa el paso de la “realidad mágica” hacia la “idealidad estética”.

Esa búsqueda hacia el idealismo estético llevó a los artistas a la visión de un cuerpo perfectamente equilibrado y armónico. En sus representaciones comenzaron a servirse de claves estructurales para lograr mayor dinamismo y simetría, además de proporcionalidad entre las partes, con el fin de brindar un mayor realismo a la representación. Reconocieron que en la figuración de lo corpóreo debían transmitir aquello considerado como *bello* o *armonioso*. De tal manera que si en la época arcaica Grecia se llenó de Kouros y Korés desprovistos de naturalidad y movimiento, para el período preclásico -o *severo*- y el clásico, los griegos retrataron un cuerpo armoniosamente desnudo y lleno de energía, cuyas acciones generalmente atléticas y heroicas, remitían a la naturaleza divina del personaje representado. Fue un período en el que las piezas se caracterizaron por una mayor expresividad y un realismo notorio, devenir de ese idealismo estético que representa en palabras de Alain Besançon, el triunfo del *antropoteomorfismo* (Besançon, 2006, pág. 31), es decir, la revocación de las fronteras entre dioses y hombres.

Homero y Hesíodo, los padres de la teología civil griega, fueron los iniciadores de esa concepción del dios hecho hombre, visión que a través de los artistas, ayudó a poblar el mundo de dioses humanos esculpidos. A partir de entonces, y aunque ciertas deidades griegas adoptaban casualmente formas animales (recuérdese que desde la prehistoria el animal también es portador de esa energía), será el cuerpo humano desnudo y particularmente el masculino el que remita a ese *modelo divino...fuente inagotable de energía vital cuyo resplandor reviste el cuerpo de los dioses* (Besançon, 2006, pág. 32).

Dicha concepción estuvo fundamentada por un canon preciso: el de la armoniosa proporcionalidad natural del cuerpo humano, reflejo de su naturaleza teomórfica. Y fue el arte escultórico griego el que mejor logró plasmar esa concepción idealizada, ese dios de naturaleza humana. Para ello se sirvieron de la mirada contemplativa, a través de la cual se logró al captar la belleza de las formas, que luego fueron traducidas adecuadamente por los artistas a partir precisamente, de la proporción armónica y el equilibrio simétrico.

Cada artista se esforzaba por descubrir bajo que método propio, bajo que relaciones proporcionales precisas, podía lograr un mayor realismo y vitalidad en sus esculturas. Por ello, el arte de los griegos, como cita Gombrich, se basó en el *conocimiento*, es decir, cuando los artistas *comenzaron a servirse de sus ojos* (Gombrich, 2007, pág. 78) para interpretar mejor la naturaleza

y sus relaciones formales y numéricas. Contemplar el cosmos y la naturaleza rezaba Aristóteles, y ello incluía y mucho, al cuerpo humano como modelo de perfección divina.

1.3 La mirada del artista, más allá de lo real representado

*El arte griego es fundamentalmente ideal.
Parte del concepto de forma perfecta,
y sólo gradualmente se siente capaz de modificar dicha forma
en pro de la imitación.*

KENNETH CLARK⁸

Cuando a finales del siglo V a. C. el estilo severo diera paso a la concepción clásica; el desnudo se había afianzado como una forma artística capaz de ser reinventada por los artistas, quienes en su obstinado estudio o *contemplación*, habían descifrado fórmulas que permitían la reproducción de las figuras con mayor naturalidad. De esa búsqueda personal que cada artista realizaba en su taller, había surgido varios escultores de renombre, como Mirón o Fidias, quienes con su proyección innovadora lograron transformar las representaciones de figuras desnudas en un *medio de expresión de valor universal y eterno* (Clark, 2006, pág. 23). Pero sin duda alguna, uno de los mayores innovadores de este período clásico fue Policleto de Sicione. A él se le debe el famoso *Canon*, un tratado escultórico y escultura al mismo tiempo, al cual según aducía Plinio el Viejo, *acudían los artistas en busca de las reglas del arte, como el que se remite a una ley* (Eco, 2005, pág. 75).

Lo de Policleto era una búsqueda por conseguir su ideal de belleza, para lo cual escribió un célebre tratado de escultura que acompañó de una figura escultórica que se conoce como el *Doríforo*. Tanto en su tratado como en la obra, establece un canon de proporciones basado en sus conocimientos matemáticos y en un principio orgánico de las formas. La belleza para Policleto, *residía en la proporcionalidad armoniosa de las partes con el todo*, es decir, en una serie de relaciones de dimensión subordinadas a distintos segmentos del cuerpo. *Bello* era sinónimo de armonía, y ésta a su vez era producto del sentido de perfección que encontraba su mejor

⁸ (Clark, 2006, pág. 24)

instrumento en las matemáticas y su mejor forma de expresión en la simetría. Lo bello, según Policleto, *aparecía poco a poco, y a través de muchos números* (Plasencia, 2007, pág. 87). El canon antropométrico y estético que elabora, reformó la visión de la figura humana. El artista incluso, se dio el goce de reposar naturalmente sus figuras al adecuar una postura, es decir; una posición corporal en la que se observa una alternancia de miembros relajados y tensos. Todo remite a

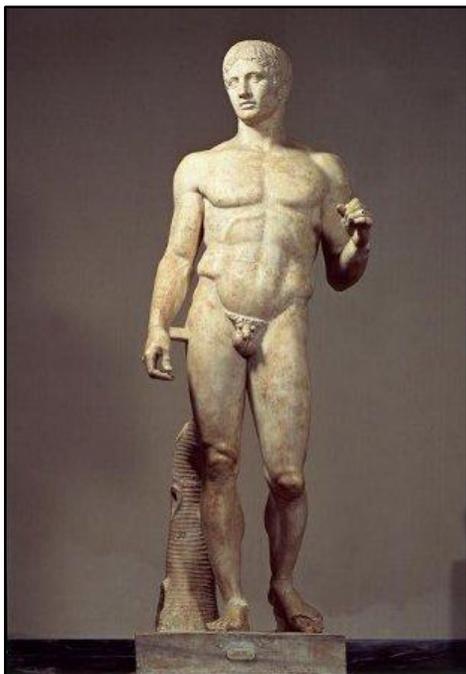


Imagen 7. Lo de Policleto significó uno de los avances más significativos en el arte griego. Con su escultura conocida como el *Canon* o el *Doríforo* (bronce realizado entre 450 y 445 a. C. y del cual queda una única copia de mármol, la cual se conserva en el Museo de Arqueología en Nápoles), logró trascender más allá de la realidad misma para lograr un ideal de lo corpóreo representado.

equilibrio y armonía proporcional. A esta pose se le conoce como *contraposto*, un italianismo que significa oposición armónica de diversas partes del cuerpo humano, especialmente cuando algunas de ellas se hallan en movimiento. Y ha sido una postura desde entonces reinventada a través de distintos modelos de belleza. El contraste del torso contraído por un lado y expandido por el otro, es un recurso que enormemente utilizado para infundir en las figuras representadas mayor movimiento y vitalidad. El efecto de Policleto vino a significar una nueva manera de configurar la forma humana basada en un modelado topográfico del cuerpo desnudo, reflejando las tensiones corporales y generando así la sensación de vida.

Policleto supo interpretar el famoso principio de la oposición de los contrarios, aplicado de manera plástica a partir de un sistema de elementos simétricos que tienen una acción opuesta con el fin de reflejar el movimiento biomecánico del cuerpo humano. Los testimonios escritos que remiten al canon de representación de Policleto,

presentaban además un vocabulario técnico muy específico, con términos tales como “*symmetría*”, “*hànalogía*” y “*harmonía*”, una terminología que fue reformulada como normas o leyes, cumpliendo así un papel de vital importancia en la conceptualización teórica de los cánones estéticos del arte griego.

El proyecto que emprendió Policleto fue seguido por otros artistas griegos, en lo que muchos nombran como el segundo período clásico, de donde surgieron escultores como Praxíteles y Lisipo. El primero de ellos, Praxíteles, trabajó entre los años del 360 al 330 a.C., y continuó con la tradición idealista del siglo V. Su aporte fue bastante importante ya que, en vez de trabajar con las

representaciones de hombres adultos como se hacía tradicionalmente, prefirió trabajar el cuerpo humano desde la óptica de las formas juveniles no sólo masculinas sino también femeninas. Praxíteles logró transmitir en sus esculturas *una delicada voluptuosidad y elegancia*, ya fuera con jóvenes sutilmente cubiertos o totalmente desnudos, *lo que sin duda fue una superación de los convencionalismos que primaban las representaciones masculinas* (Plasencia, 2007, pág. 94).

La obra de Praxíteles era vista con encanto, gracias al carácter amable y sugestivo de sus creaciones, en las que *procuró mostrarnos los goznes, las junturas del cuerpo, poniéndolas de manifiesto con tanta claridad y precisión como le fue posible* (Gombrich, 2007, pág. 103). Sus representaciones reflejan el ideal de la *kalokagathía*: son una especie de equilibrio entre la representación realista de la belleza de las formas humanas y la adhesión a un canon específico. El



Imágenes 8 y 9. La *Venus de Knido* (360 a.C., mármol labrado) y el *Hermes* (400 a.C., mármol labrado, Museo Arqueológico de Atenas) son dos piezas claves en la obra de Praxíteles, en las que logró una viveza del cuerpo representado mediante un tratamiento suave de las formas, lo que representa el triunfo del concepto griego de integridad, la unión entre lo bello y lo bueno.

ejemplo más importante es el de la *Venus de Knido* (Clark, 2006, pág. 88). Sus labios entreabiertos en suave sonrisa, no abandonan en absoluto la majestuosidad de los seres olímpicos. Se trataba de una personificación del deseo físico, cuya fuerza misteriosa e irresistible constituía un elemento de su santidad.

Otra de las principales obras de Praxíteles fue el *Hermes*, el cual en palabras de Clark representa *el triunfo del concepto griego de integridad donde la belleza física forma una unidad junto con la fuerza, la gracia, la dulzura y la benevolencia*. (Clark, 2006, pág. 55). Esta obra es un claro ejemplo del avance técnico, la soltura y fragmentación del cuerpo humano, el cual se vuelve o muy esbelto o muy musculoso, o totalmente pulcro, práctico y delicado. Lo importante a fin de

cuentas, era la impresión de gracia y amable gesto, lograda por el diseño fluido y la delicadeza mórbida de su ejecución.

El último gran artista escultórico fue Lisipo. De él cuentan los historiadores que *inventó una nueva proporción*, al concebir la cabeza más pequeña, las piernas más largas y el cuerpo más esbelto. Su fidelidad del natural asombraba a sus coterráneos, y el mismo Alejandro Magno le pidió que le retratara. Su figura refleja fielmente el espíritu inquieto del emperador y conquistador de Asia, de cejas levantadas y expresión enérgica. Lisipo, contrario a la estética de Praxíteles, apostó por una escultura atlética del cuerpo masculino fusionado a su manera realismo e idealismo, estableciendo un canon para unas proporciones con las que pretendió representar la plenitud de la vida.

1.4 La continuidad de los modelos

... por encima de las modas, existe un ideal de belleza física, que se extiende, con pequeñas modificaciones, a lo largo de siglos y culturas.

OSCAR TUSQUETS BLANCA⁹

Hasta acá, lo de la Grecia Antigua fue sin duda la invención de un sistema proporcional de carácter antropométrico, que contrario a los Egipcios, atendió a una conexión más orgánica y menos modular de los distintos segmentos del cuerpo. Los griegos respetaron el modelado natural que observa la función de las formas, estableciendo un esquema que representa una “mejora de la realidad”, y que, sirviéndose del cuerpo como modelo, *estableció un equilibrio armonioso entre la naturaleza y lo ideal, sometiendo su aportación a las leyes de la razón*. (Plasencia, 2007, pág. 105). La idea de belleza resulta ser entonces el reflejo de *una relación armónica entre un objeto del mundo o una obra de arte y el cosmos* (Lynch, 1999, pág. 21), a partir de ciertas medidas áureas que representan las relaciones numéricas proporcionales del cuerpo humano y la naturaleza. Básicamente, lo bello se manifiesta dentro del orden más estricto.

⁹ (Tusquets Blanca, 2007, pág. 76)

No obstante, esa búsqueda de armonía natural, de orden, entendimiento y de belleza matematizable, también convive con la emotividad y lo pasional. La serena y espiritual expresión que caracterizaba a la escultura griega fue igualmente sometida a una concepción más terrenal y física, es decir, de dolor y éxtasis. Los artistas jugaban entre una y otra: del dios en plenitud al héroe en agonía. Por eso, autores como Erwin Panofsky¹⁰ ven en la Grecia Antigua, la manifestación de dos tendencias principales, antitéticas; que han sido doctrina de la cultura visual en Occidente. La primera es la del *realismo idealista*, que *poetiza* la condición del hombre en el mundo. En ella se establece una continuidad con la línea de tradición clasicista practicada por artistas como Praxíteles y Escopas, cuyos modelos se acercan más a lo divino que a lo natural, gracias a la conjunción entre la belleza formal con lo verdadero y lo bueno. La segunda tendencia es la del *realismo naturalista*, más *tosca* en cuanto a su reconstrucción del hombre, y que sigue el ideal estético de Lisipo, el cual deriva hacia la exploración del *naturalismo* a través de retratos de atletas y filósofos que se aproximan a un grado alto de veracidad. Ésta última, surgió en el siglo III a.C. y representa un estilo más *barroco* en el que *las pasiones, la acción y las actitudes, se expresa con un énfasis cargado de expresividad* (Plasencia, 2007, pág. 100).

El *realismo idealista* por un lado, corresponde con la visión de los griegos de un mundo que *interpreta el orden y la armonía como límite del Caos* (Eco, 2005, pág. 54). Y es el dios Apolo, quien tiene la inquebrantable confianza de este principio, ya que en él se encuentra, según lo plantea Nietzsche en *El origen de la tragedia, la imagen divina y espléndida... en cuyos gestos y miradas, nos habla toda la alegría y sabiduría de la "apariciencia", al mismo tiempo que su belleza* (Eco, 2005, pág. 56). La belleza de Apolo, o *belleza apolínea* en palabras del mismo Nietzsche, es la concreción de conceptos esenciales planteados por los artistas como "medida" y "proporción", enmarcados en la llamada Ciencia de la Simetría, que tenía que ver con las medidas justas de las cosas. "Lo más exacto es lo más bello" es la sentencia que otorga Zeus y que se encuentra inscrita en los muros de Delfos.

Esta concepción idealista resulta muy acorde con respecto de la visión religiosa de la vida del hombre, pues encausa muy bien la mirada de lo *bello* como un *estado de gracia* donde en virtud de lo armónico, el cuerpo forma parte de un todo completo, simétrico, limitado y discreto, es decir, ordenado. La tendencia del *realismo idealista* es finalmente, la representación de la *idea*, un primer abstracto griego que tiene que ver con la concepción de dios, contemplación aristotélica

¹⁰ (Panofsky, 1972, pág. 52)

detenida en la escultura griega, que como apunta Winckelmann, su principal característica es la de *una noble simplicidad y una quieta grandeza, tanto en la posición como en la expresión* (Eco, 2005, pág. 47). Una expresividad que como el mismo autor apunta, muestra un alma grande y sosegada, pese a que se encuentra siempre sostenida en una superficie agitada y convulsa.

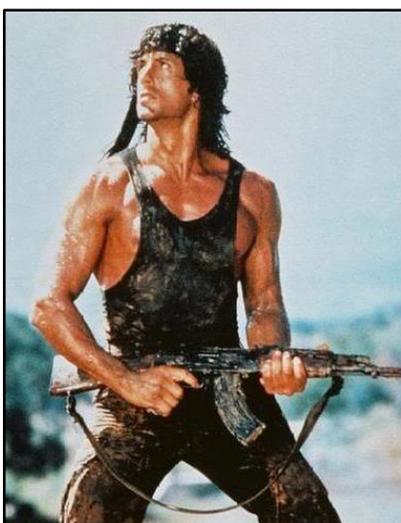
Estos dos últimos rasgos nos conducen a la segunda concepción, más *natural*; y la cual resulta ser la antítesis de la primera. En ella, resaltan más ávidamente las pasiones y lo extático, es decir, los impulsos del hombre. Corresponde con la irrupción del Caos dentro de la *bella armonía*, de una manera periódica y precisa. Es una cuestión más “tosca”, un estado inherente a la vida humana. Si en la primera tendencia Apolo triunfa sobre el sufrimiento del individuo con la ayuda de *la glorificación radiante de la “eternidad de la apariencia”* (Eco, 2005, pág. 58), en el *realismo naturalista* la naturaleza habla con su verdadera voz, más inmediata. Se le conoce como *belleza dionisiaca*, pues es Dionisio, dios del Caos y de la desenfrenada infracción de todas las reglas, quien con su belleza perturbadora, logra ir más allá de todas las apariencias y somete al individuo de manera irracional. Se trata pues, de una cuestión alegre y peligrosa, *totalmente contraria a la razón y representada a menudo como posesión o locura* (Eco, 2005, pág. 58).

De esta concepción también se sirve la religión, pero más asiduamente el arte, pues en el aparente desbordamiento de emociones subyace un proceso natural y exclusivo de los dones de la raza humana. Y dichos dones no son otra cosa que la *visión de la belleza, o kalón* como le definen los griegos, es decir lo que agrada y atrae, a través de un cuerpo desnudo que encarna no sólo un orden, sino un estado periódico de frenesí constante y voluptuosidad ocasionado por la mirada efusiva y metafísica de las formas visibles.

Por lo anterior, y pese a lo distante que aparentan ser en su concepción, ambas tendencias son consecuentes la una de la otra. Representan la dialéctica griega, su explicación de mundo, su visión de lo que es bello; ideas retomadas generacionalmente desde entonces. Dionisio fue garbado a espaldas de Apolo en Delfos, como señal de que existe una irrupción virulenta, irracional; que es periódica en el individuo. Periódica y necesaria, porque Apolo y Dionisio representan los límites quebrantables de todo *interdicto*, es decir, la *trasgresión* que renueva, que insta un orden a partir del Caos.

De estos dos modelos griegos a los héroes que nos presentan hoy las películas hollywoodenses no hay mucha diferencia. En sus actitudes pasivas contienen el caos del que son producto. Ya lo dice Winckelmann a propósito de la escultura griega: *desearíamos soportar el dolor como estos hombres sublimes lo soportan*. Son seres abstraídos de su realidad la cual

simultáneamente viven, sólo que a modo del *horísmenon* aristotélico, es decir; *descubriendo el contorno o la figura, que nos permite separar estos individuos del fondo representado* (Lynch, 1999, pág. 22).



Imágenes 10 y 11. El hallazgo de los bronce de Riace (siglo V a. C, Museo nacional de Grecia) en los setenta, representó no sólo un descubrimiento arqueológico, sino la preponderancia de los modelos griegos en la cultura Occidental. Paralelamente a los descubrimientos de los bronce, veía la luz *Rambo*(1982), quien mantiene viva la expresión de las figuras griegas, las cuales -como citó J.J. Winckelmann- *aunque agitadas por las pasiones, muestran siempre un alma grande y sosegada...*

Bien ve la relación Omar Calabrese, cuando habla de la concepción de lo clásico no como un retorno al pasado tradicionalista, sino como *la idealización de un fenómeno que restituye el presente* (Calabrese, La Era Neobarroca, 1994, pág. 199). Lo que los modelos abstraídos de los griegos remiten es a una concepción del hombre o mujer ideal, tanto a nivel físico como de espíritu. El mismo Calabrese encuentra una relación directa entre los hallazgos de los bronce de *Riace* y el fenómeno *Schwarzeneger/Stallone*. A este, se le conoce como el *star system* introducido por Hollywood en el siglo XX. Un modelo que, como cita Roman Gubern, *parece encarnar la formalización de los bronce helénicos* (Gubern, 2004, pág. 188) es decir, la constitución de un género de lo clásico que busca *la idealización del cuerpo* (Calabrese, 1994, pág. 202). Tanto los bronce como los *Rambos* expresan una energía potencial, contenida y medida. Su posición es *apolínea*, pese a que forman parte de un espacio totalmente caótico. Privilegia la armonía, la proporción y el estatismo frente a las vicisitudes pasionales que presentan ante el espectador. Son como cita Calabrese, *objetos para mirar, cuadros de una exposición, adhesión de la mirada hacia sí mismos como modelos* (Calabrese, 1994, pág. 201).

Los modelos clásicos griegos sin lugar a dudas, y según palabras de Calabrese; *han ejercitado siempre un extraordinario espíritu seductor*, no sólo por su aclamada desnudez (que hoy se intenta imitar de manera frígida), sino *porque atribuyen un carácter ideal al cuerpo humano* (Calabrese, 1994, pág. 201). Este carácter ideal ha permitido que su continuidad sea

inalterable -aún pese al vacío en el que se cayó durante la Edad Media- y que los tipos de abstractos que remiten al desnudo clásico griego sean fácilmente reconocibles en los modelos

corporales actuales. Así por ejemplo, tenemos al Apolo que representa el narcisismo forma perfecta, a la Venus platónica, Celeste y terrenal; al guerrero/atleta/héroe de carácter energético, al cuerpo patético en pleno estado de languidez y abandono, y al cuerpo extático, que trasciende todo estadio racional.

Todos estos modelos forman parte de nuestro imaginario cultural cotidiano. Su vigencia es eterna, porque el cuerpo humano (hoy de desnudez reprimida) será siempre el modelo clásico del cual parta la representación. Y aunque la estética griega mute en las figuras, su forma será siempre la misma, ya que remite al momento en que el dios tomó la apariencia humana.

CAPÍTULO II

2. EL CUERPO DE CRISTO Y LA CONDENA ERÓTICA

*El cristianismo
confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto al resultado final.
Desde la perspectiva cristiana,
el erotismo comprometía o al menos retardaba, la recompensa final.*

GEORGES BATAILLE¹¹

Aunque el cristianismo tiene como sustento un ideal profético y mesiánico heredado del Antiguo Testamento, así como la prolongación de religiones místicas como el culto a Mitra y a la diosa madre, Cristo es el modelo más importante. Su imagen es consecuente con la concepción griega de un dios que encarna en la figura humana, de un dios hecho hombre, es decir, antropomorfo. El cuerpo de Cristo reviste además los ideales platónicos, la verdad y lo bueno, cuyo fundamento *se encuentra en cierta armonía, simetría y proporción* (Lynch, 1999, pág. 23).

“La figura de Cristo funciona como un *modelo ejemplar*” cita el historiador de las religiones Mircea Eliade, *un modelo que se vive en la imitación litúrgica de su vida, muerte y resurrección* (Eliade, 1992, pág. 177). El dogma de la encarnación plantea esa posibilidad, la de convivir con un modelo de dios hecho a imagen y semejanza del hombre. Cristo puede verse así como *la síntesis de los símbolos fundamentales del universo: el cielo y la tierra por sus dos naturalezas, divina y humana* (Chevalier, 2007, pág. 360). Un modelo que remonta además al sacrificio ritual y a la sangre, *al sufrimiento físico ya los fluidos corporales que funcionan*, en palabras de Lucy Lippard; *como fuente de fuerza y energía religiosa* (Freeland, 2006, pág. 34).

El cuerpo de Cristo viene a ser entonces, la continuidad de uno de los abstractos idealizados en los desnudos griegos: *el del cuerpo derrotado por el dolor*. Cristo es *el hombre de naturaleza divina, sereno y seguro, que sufre el dolor de la derrota* (Clark, 2006, pág. 219). Es por tanto un paradigma estético, representación a la cual Kenneth Clark concibe con el nombre de

¹¹ (Bataille, 1985, pág. 165)

pathos (Clark, 2006, pág. 219). El *Pathos* encarna la renuncia del cuerpo por lo espiritual, la visión de un *cuerpo como vehículo controlado y canonizado de lo divino*.

El *pathos* representa el *triunfo de lo divino sobre lo material*, condición que admite por un lado, que el cuerpo ha de sacrificarse al espíritu si se desea gozar de la plenitud eterna; y por el otro, que el cuerpo es al igual vehículo del *pathos*, y por tanto, modelo primordial y necesario. Cristo es la imagen ineludible sobre la que se sostiene el mundo porque toca directamente la esencia de Dios y de los hombres. Como citó alguna vez el papa Gregorio el Grande: *las imágenes son útiles para enseñar a los seglares la palabra sagrada* (Gombrich, 2007, pág. 157) *Si se suprime la imagen*, decía el patriarca Nicéforo, *no es Jesucristo quien desaparece sino el universo entero* (Debray, 1994, pág. 65).

La imagen no obstante, es a la vez suplemento de poder y desviación del espíritu. El *pathos* como fin de la enseñanza sagrada, se tradujo en el dominio de uno mismo en el ejercicio de la actividad humana. Algo que indaga Foucault en sus *Historias de la Sexualidad* y que define como una *estilización* en los usos del cuerpo que deviene desde la Antigüedad y a través de los estoicos (Foucault, 1998, pág. 90). Fue a partir de esta época en la que ya hubo una reflexión en torno al uso de los placeres, a la actitud y estética de la existencia. El cristianismo utiliza esta estilización moral estoica para *privilegiar el trabajo en detrimento del placer erótico*, como cita Georges Bataille (Bataille, 2007, pág. 97), ya que, según complementa Max Weber, *el trabajo es el más antiguo y acreditado medio ascético, el preventivo más eficaz contra las tentaciones* (Weber, 2007, pág. 220). El trabajo, el esfuerzo diario y comprometedor tiene una recompensa eterna, mientras el goce momentáneo, como el erótico, tiene un sentido de culpabilidad ya que retarda o compromete esa recompensa final.

Pero el cristianismo no pudo cortar del todo la presencia erótica, por lo que fue necesaria la creación de un mundo alterno, complementario, que define los aspectos horribles e impuros. Es el mundo de la prostitución, donde las relaciones se rigen por el intercambio venal, por la miseria y el desmoronamiento que según Bataille, *hace pasar de la transgresión a la indiferencia que pone en el mismo plano lo más profano y lo más sagrado* (Bataille, 1985, pág. 189).

2.1 El modelo cristiano

*El cristianismo va aún más lejos en la valorización del tiempo histórico.
Porque Dios ha encarnado, ha asumido la figura humana históricamente condicionada...
La encarnación en la figura histórica de Jesucristo, tiene un fin transhistórico:
la salvación del hombre.*

MIRCEA ELIADE¹²

El cristianismo es una religión monoteísta, cuyas raíces se encuentran en las costumbres y creencias de la cultura judía transmitidas a través de su doctrina, llamada *judaísmo*. Ésta, fija su dogma en las enseñanzas contenidas en la *Torá*, libro que a su vez forma parte de la *Tanaj*, que representa el Antiguo Testamento de los cristianos. El cristianismo respeta el aspecto histórico del Antiguo Testamento, y asume las experiencias del pueblo judío como fuentes de revelación cristiana. Sin embargo centra su atención particularmente en el Nuevo Testamento, cuya redacción es de origen griego y en el cual (a diferencia del Antiguo Testamento) no es tan severa la prohibición de representar a la divinidad a través de una imagen.

Es por ello que el cristianismo, aunque se desarrolla en un contexto semita carente de imágenes divinas, ve en Cristo la personificación de dios, el dios hecho hombre que recrearon los griegos. Si bien es cierto en un principio la imagen de Cristo era representada a través de símbolos herméticos y figuras simples, e incluso zoomorfas (como el cordero o el pez); la contaminación de la omnipresente figura grecolatina hizo de Cristo un eco de Apolo, de Hermes, de Prometeo, de Dionisio y de Orfeo, entre otras representaciones icónicas del paganismo. Para ejemplo, el extracto de la vida y obras de Dionisio descrito por Robert Graves: “después de haber establecido su culto por todo el mundo, Dionisio ascendió a los cielos y ahora se sienta a la derecha de Zeus...” (Graves, 2007, pág. 46).

La constitución formal de Cristo muestra un *sincretismo con los modelos paganos* (Gubern, 2004, pág. 124), pues en sus representaciones se hace uso de elementos alegóricos o de situaciones que hacen referencia a mitos de origen griego. La imagen de Cristo tiene similitudes con la representación del Hermes cargando un carnero (el Buen Pastor) o llevando una vara de

¹² (Eliade, 1992, pág. 195)

madera, así como con la de Orfeo volviendo vivo del mundo de los muertos, con la condena que sufre Prometeo y con el culto dionisiaco.

Esta relación tan estrecha, esta continuidad de *papeles análogos* entre las representaciones de Cristo y la de ciertos dioses paganos, permite comprender que se trata de un *arquetipo*, es decir, un *paradigma ejemplar* y “*transhistórico*” (Oldmeadow, 2008, pág. 33). El modelo cristiano puede ser estudiado como una *estructura del inconsciente colectivo*, y a Cristo, como el *arquetipo del héroe* analizado por Carl Jung y presente en todas las culturas. Para Jung, el mito del héroe es una *patología de la civilización* (Oldmeadow, 2008, pág. 21), que viene a significar *una afirmación del individuo en el plano social*, siendo ésta a su vez una *construcción análoga de identidad colectiva* (Jung, 2002, pág. 109). Por ello cita Besançon *que la representación plástica de los dioses depende de la concepción que de ellos se haga la ciudad* (Besançon, 2006, pág. 27). La representación de Cristo no es más que el arraigo cultural arquetípico contaminado por el ideal estético de los griegos. Cristo representa la continuidad de un modelo de construcción *ejemplar* como cita Eliade, que permite ver en él *un personaje “mítico” y el drama cristológico como un “mito”* (Eliade, 1992, pág. 170).

Los cristianos al proclamar la Encarnación, la Resurrección y la Ascensión del Verbo *utilizan las categorías del pensamiento mítico*, es decir, *la imitación de un modelo “trshumano”, la repetición de un escenario ejemplar y la ruptura del tiempo profano* (Eliade, 1992, pág. 177). En el modelo cristiano, sin dejar de lado su historicidad ni el dogma de la Encarnación, se puede apreciar una estructura mítica- arquetípica transmitida generacionalmente a partir de un dominio o identidad colectiva. Y no sólo porque el cristianismo hace de cada liturgia la recuperación periódica de un *illud tempus* como llama Eliade a ese tiempo sagrado. Jung ve en este modelo mítico del héroe *el surgimiento del ego*, siendo el héroe la representación de un personaje sobrehumano que lucha contra las fuerzas negativas y sufre su caída a traición. Una caída que conlleva el “*sacrificio heroico*” que desemboca a su vez en la muerte del héroe, vista simbólicamente como un renacer que sobrepasa el *sí mismo* (Jung, 2002, pág. 109).

A partir de este planteamiento, que es a su vez histórico y psicológico y social, puede descubrirse como el modelo cristiano tiene de sustento una “*teología popular*” como le denomina Eliade (Eliade, 1992, pág. 181) o “*teología civil*” según Besançon (Besançon, 2006, pág. 27) que no es más que la creación y representación de los dioses por parte de los hombres siguiendo para ello un mito ejemplar. Cristo es un héroe, *es el cordero de Dios que quita los pecados del mundo*, oración que ilustra de manera precisa el abordaje de éste como representación formal e

ideológica del ideal griego abstraído del modelo mítico del héroe. Un héroe que en su naturaleza divina, sufre el dolor humano.

2.2 El pathos

...el personaje sagrado atrae hacia sí la epidemia de violencia dispersa en el cuerpo social, cristalizándola y polarizándola en el individuo señalado, el individuo sacrificable, cuya inmólación produce un consenso unánime en la población...

RENÉ GIRARD¹³

Una vez analizado el modelo cristiano como una *estructura mítica del inconsciente colectivo*, y la imagen de Cristo como un *arquetipo*, es preciso acercarse al paradigma particular o ejemplar del cual éste toma forma y constitución. Cristo es el dios que se consagra en la imagen. El cuerpo de Cristo puede verse como una *continuación del carácter ideal atribuido al cuerpo humano* (Calabrese, 1994, pág. 201). Una constitución transmitida desde la estatuaria antigua, en la que los griegos, en su intento por contemplar y contener la belleza divina a través del objeto artístico, desarrollaron una serie de abstractos idealizados o modelos morfológicos que plasmaron a través de sus desnudos escultóricos. Una vez esculpidos, los griegos realizaban una ceremonia o ritual de consagración para que la divinidad tomara posesión del cuerpo escultórico.

Kenneth Clark concluye que son básicamente cinco los modelos corporales abstraídos del ideal estético griego representado a través de la escultura –primordialmente-. El primero es el de *Apolo, o el narcisismo de la forma perfecta*. También está *Venus*, definida por Platón en *El Banquete* como de doble naturaleza, *terrenal y celeste*. Está el desnudo *heroico-energético* cuyas variantes son el atleta y el guerrero o héroe. Está el desnudo *patético*, con su languidez y abandono. Y por último el desnudo *extático*, con la trascendencia de la pasión.

Como se puede apreciar, la imagen de Cristo remite de manera referencial a cada uno de estos abstractos idealizados. Tiene la belleza y el raciocinio de Apolo, la doble naturaleza celeste y terrenal de Venus, el carácter heroico y su posterior sufrimiento y derrota, así como la

¹³ (Trías, 2006, pág. 84)

trascendencia. Sin embargo, Kenneth Clark observa una mayor relación de Cristo con el modelo lánguido y patético, el del hombre de naturaleza divina que sufre el dolor de la derrota.

El *pathos*, como le define Clark a este paradigma estético, guarda una estrecha relación con la imagen de Cristo por cuanto es expresión de la idea del abandono corporal y el sufrimiento físico ante el poder espiritual. Cristo, encarnación de lo que es verdadero y bueno, de la bondad perfecta; sufre la voluntad de Dios y es derrotado. El argumento es bastante claro y conciso. Pero la relación entre la imagen de Cristo y el *pathos* no se agudizó sino hasta el Renacimiento, y tras un largo destierro al que se sometió al cuerpo humano. El *pathos* encontró desde entonces en ese momento, un símbolo más intenso, más poderosos que ninguno: el de la Crucifixión.

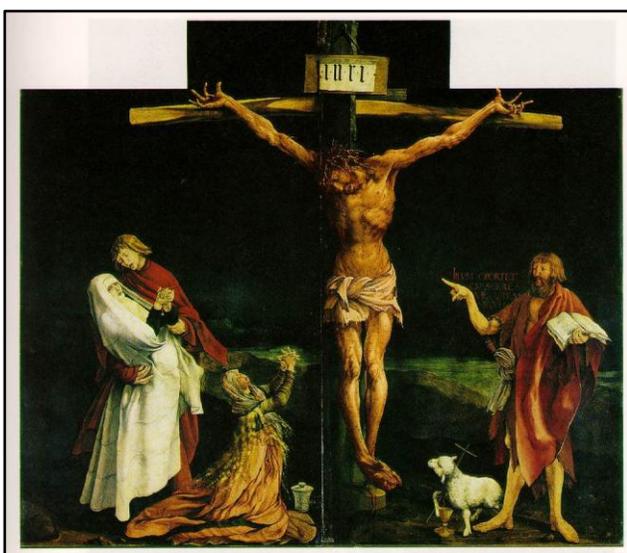
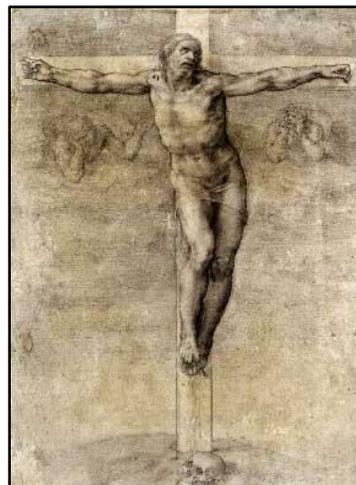


Imagen 12. Mathias Grünewald, *La Crucifixión*, Óleo sobre tabla, 269 x 307 cms, realizado entre 1512 y 1516. La manera de representar a Cristo por parte de Grünewald, es de una forma sumamente sádica y brutal, pero su *abyección* no reniega del *pathos* y más bien lo lleva a los límites del horror religioso, más cercano a la repulsión o al desasosiego que a la devoción.

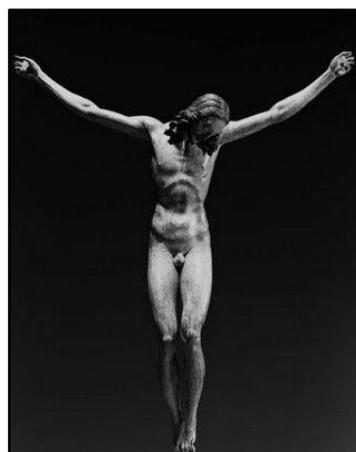
Aunque en un principio se consideraba que el tema de la Crucifixión podía generar menos conversos que el de la Resurrección o los milagros, la iconografía cristiana le otorgó un especialísimo tratamiento al martirio y a la Crucifixión de Cristo. Los cristianos buscaban un encuentro más humano y emocional, por lo que vieron en la imagen de Cristo muerto un ideograma capaz de estimular la fe en los no creyentes y despertarles la consciencia de un alma. El amplio movimiento del torso, el lamento polifónico de un coro, el ritmo sostenido

de la cabeza, de las manos y de los pies añade un grito de angustia e imprimen una imagen terrible en nuestra mente. *Todo ello expresa con irresistible fuerza, dice Clark, esos impulsos que intentan alejar a la humanidad del paganismo y su culto del cuerpo* (Clark, 2006, pág. 228). *La violencia y la muerte, dice Georges Bataille, tienen un sentido doble: por un lado el horror nos aleja...por otro, un elemento solemne, al mismo tiempo que aterrador, nos fascina, e introduce un trastorno soberano* (Bataille, 1985, pág. 67).

La imagen de Cristo crucificado nos aleja e invita al mismo tiempo, a gozar del ideal clásico del desnudo griego. Existen obviamente variantes históricas, como el caso de Mathias Grünewald, quien representó una de las crucifixiones más trágicas y sádicas en el arte pictórico. El horror característico del *pathos* es transformado en fealdad, la cual puede producir, como dice Gubern, *más desasosiego o repulsión que auténtica devoción* (Gubern, 2004, págs. 134). Pero por lo general, la construcción morfológica de Cristo descansa sobre el canon de Policleto y sobre las leyes de compensación y equilibrio, armonía y proporción. El cuerpo de Cristo crucificado, al igual que los desnudos de Grecia, *se ajusta a un canon y satisface un ideal interior* (Clark, 2006, pág. 228).



Sin embargo, el problema más trascendente en la representación de Cristo crucificado no es de orden figurativo o formal, sino erótico. Ya desde el siglo V las primeras representaciones del cuerpo de Cristo crucificado con túnica impedían mostrar en su totalidad el patetismo del cuerpo lacerado. Pero además, por la caracterización de Cristo con cabello largo y por la estilización de su cuerpo, la túnica muchas veces feminizaba la imagen, haciendo ambigua la representación. Así que pese a la puritana idea de la Iglesia de representar a Cristo con túnica, las pudorosas interpretaciones han quedado muchas veces de lado privilegiando el cuerpo de Cristo desnudo.



Por ello -y aunque suene paradójico por el horror cristiano a la desnudez- la figura desvestida de Cristo crucificado fue aceptada como canónica en las representaciones. A este tipo de imágenes se les llamó *Antioquía* (Clark, 2006, pág. 225) y aunque aceptadas, resultan extremadamente raras en la iconografía cristiana. Quizás el ejemplo más sobresaliente sea el de la serie de dibujos de Cristo Crucificado de Miguel Ángel. Para Clark estos trabajos nos clarifican durante un segundo los grandes misterios de nuestra fe que son la Encarnación y la Redención, a partir del cuerpo humano desnudo (Clark, 2006, pág. 247). La Iglesia

Imágenes 13 y 14. La representación de Cristo crucificado desnudo fue aceptada por la Iglesia durante el Renacimiento. El juicio moral pronto se descalificaba frente al simbolismo del despojo y la humildad extraído de la Grecia Clásica. Miguel Ángel realizó una serie de dibujos tardíos en carboncillo hacia el 1500, en los que apenas se insinúa la presencia de la túnica. Y más tarde fue su discípulo Benvenuto Cellini quien realizó esta pieza labrada en mármol, en la que se muestra Cristo desprovisto de toda prenda.

logró justificarse bajo el amparo de Santo Tomás, para quien la el desnudo *representa el rechazo al cuerpo para hallar de nuevo su estado primitivo y ascender a sus orígenes divinos* (Chevalier, 2007, pág. 412).

Pero la Crucifixión no era la única temática del *pathos* que se apoyaba en el desnudo clásico griego. Temas como la Expulsión, la Flagelación, la Crucifixión, el Entierro y la Piedad también hacían uso de la figura humana desprovista de vestimentas o túnicas. Estas temáticas

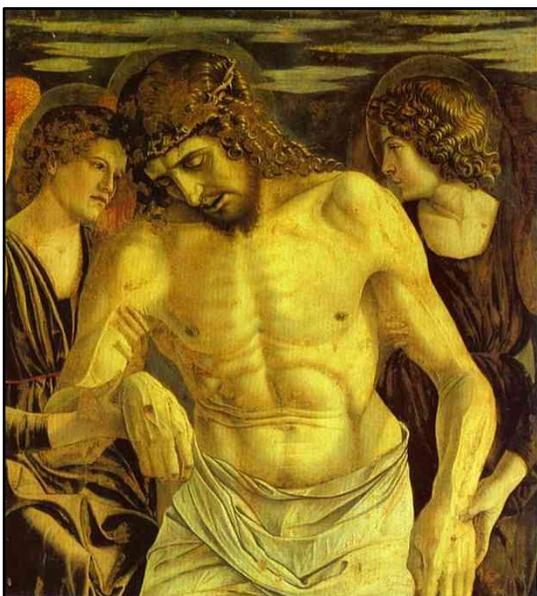


Imagen 15. Giovanni Bellini, *Cristo muerto sostenido por dos ángeles*, Panel del Políptico de St. Vincent Ferrar, hacia 1464-68. Témpera sobre madera. Iglesia de SS.Giovanni e Paolo, Venecia, Italia.
La obra de Bellini nos muestra un Cristo que aunque derrotado, no alude al cuerpo lánguido y patético, sino más bien a un cuerpo bello que deja de lado su naturaleza mundana para exaltar su belleza.

eran ciertamente más cercanas a *los cuatro motivos clásicos* con los que se representaba el *pathos* (Clark, 2006, pág. 219). Estos eran: la matanza de los hijos de Níobe, la muerte de un héroe (Héctor o Meleagro), la agonía de Marsias o el destino del Laocoonte. Por ello muchos artistas utilizaron desordenados fragmentos de la Antigüedad para adaptarlos a las necesidades cristianas. Como ejemplo tenemos a Donatello, quien dio el primer paso *al reconocer que la muerte de un héroe podía transformarse, prácticamente sin alteración alguna, en el Entierro* (Clark, 2006, pág. 231). También Giovanni Bellini, el discípulo más grande de Donatello, hizo lo propio con su *Cristo muerto sostenido por los ángeles* (hacia 1480), en el que como cita Clark, *la belleza*

sobrepasa a la angustia, lo que acentúa nuestra compasión (Clark, 2006, pág. 233). Bellini afirma de este modo *la victoria del espíritu exaltando la belleza del cuerpo más que deteniéndose en su corruptibilidad* (Clark, 2006, pág. 233).

Fuera a través de la Crucifixión o de otras temáticas como el Entierro o la Piedad, en el *pathos* el cuerpo *se convierte en vehículo controlado y canonizado de lo divino* (Clark, 2006, pág. 226). El cuerpo es a la vez medio y fin del *pathos*, por lo que la imagen en cierta medida deja de ser corporal y trasciende al dominio del espíritu. El *pathos*, según Gubern, *tomando como fuente la estructura de la emoción humana, apela infaliblemente a la emoción, suscita infaliblemente todo el complejo de sentimientos de donde ha surgido. Lo patético, dice el autor, es lo que obliga al espectador a salir de sí mismo, a conducir al espectador al éxtasis* (Gubern, 2005, pág. 83). Es ese

salir de sí el que permite el contacto con Dios, pues a través de las experiencias extáticas que genera la imagen *comulgamos con quien se halla fuera de nosotros* (Gubern, 2005, pág. 83). Pero el éxtasis que conlleva el *pathos* tiene dos caras: *la de la apariencia y la vivencial*, y ambas forman parte de la actividad humana. Ya lo dice Debray, al asegurar que *el cristianismo es la única religión monoteísta en la que la imagen toca directamente la esencia de Dios y de los hombres* (Debray, 1994, pág. 65).

El poder de la imagen fue tan fuerte a través del *pathos*, que como es sabido, la Iglesia no pudo renunciar a ella. *La Iglesia temía la idolatría, pero dudaba en renunciar a la imagen como medio de comunicación* (Gombrich E. H., 1987, pág. 145). La imagen tuvo que ser instrumentalizada como arma de persuasión en el universo cristiano desde el segundo Concilio de Nicea en el año 787, y a partir de entonces funciona como herramienta de glorificación y legitimación, de profusión de visiones esplendorosas cuya finalidad es la de crear estados de ánimo extáticos, y con ellos, una emotividad renovada.

Sin embargo, no escapa a ese efectismo hiperdramático y barroco de la iconografía cristiana, una cierta obscenidad exhibicionista, que hace de la imagen religiosa un medio sensacionalista. Es por ello que la supuesta legitimación acordada en Nicea, pende en realidad de un hilo muy fino: el de la censura, una forma particular de catalogar a las imágenes y de prohibir con ello su uso y reproducción. Una medida que a lo largo de los siglos ha generado una *persecución puritana de las imágenes, acompañada siempre*, como cita Debray, *por una represión sexual más o menos confesada, y por la relegación social de las mujeres* (Debray, 1994, pág. 68).

2.3 El pathos en la actividad humana

...sentir el mismo pathos, pasión... consentir en y con el pathos...sugiere un movimiento del espectador hacia el héroe, una corriente afectiva, aunque dolorosa, del sujeto al objeto.

EUGENIO TRÍAS¹⁴

A través de la imagen del *pathos*, *el cuerpo se convierte a su vez en vehículo controlado y canonizado de lo divino*. El *pathos* representa el *triumfo del espíritu sobre lo material*, condición

¹⁴ (Trías, 2006, pág. 93)

que admite que el cuerpo ha de sacrificarse si se desea gozar de la plenitud eterna. Pero a su vez, admite que el cuerpo es al igual vehículo del *pathos* (Clark, 2006, pág. 226), y por tanto un medio de ascensión espiritual y de renuncia por lo material. El poder de la imagen se transmite así del *pathos* representado a la actividad humana. La sentencia es firme: *la imagen es a su prototipo lo que Jesucristo es a Dios. Y como el Hijo tiende a Dios, yo debo tender a la imagen...* (Debray, 1994, pág. 70). Cuerpo e imagen responden así a la ortodoxia y constituyen un pleonasma, que en palabras de Debray, *o se acepta o se rechaza todo a la vez* (Debray, 1994, pág. 70). “Quién rechaza la imagen, rechaza la economía” decía Nicéforo, en alusión a una imagen corporal que funciona como modelo primordial.

Pero la imagen corporal, por su naturaleza ambigua que muda de lo aparente a lo esencial, resulta ser un arma de doble filo para las pretensiones religiosas de acercar al espectador mediante el gesto hiperdramático. La iconografía religiosa cristiana tuvo que plantearse muchas veces el problema de la representación del cuerpo por cuanto resulta fuente de lujuria y condensación eterna. Y es que, si la intención es la de provocar estados de ánimo que den al traste con una emotividad renovada, el espectador puede perderse entre *la apariencia y lo vivencial* -las dos caras del *pathos* según Gubern- la una difícil de separar del éxtasis sexual y la segunda, vivencia intensísima de la que pueden surgir visiones ajenas a la realidad. El tema comienza aquí a desligarse del fenómeno religioso para acercarse al territorio del Erotismo.

El problema surge de la imagen, que desde sus inicios ha estado entre ese vaivén de fascinación y de rechazo, esa *alternancia de incienso y hogueras* como cita Debray (Debray, 1994, pág. 68), a lo largo de todas las disputas cristianas. Esto

porque los monoteísmos son religiones de padres y hermanos que quieren hijas y hermanas para mejor resistir a la captura por la impura imagen. Porque la imagen se reviste de erotismo, es una



Imágenes 16 y 17. La *apariencia* de las imágenes puede provocar una *vivencia* equivocada de las mismas, ya que la línea que separa al éxtasis sexual del religioso es sumamente estrecha y queda sometida muchas veces a criterio moral de la sociedad. Como ej. el detalle del *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini frente a las poses gestuales de las actrices pornográficas. La sugestividad sexual en los rostros de algunas vírgenes estrecha el vínculo entre erotismo y religiosidad, entre el éxtasis religioso y el sexual.

regresión a la madre sedentaria, y dicha regresión va seguida de la amenaza de castración que acompaña al incesto.

“La idea de hacer ídolos ha estado en el origen de la fornicación”, se proclamaba en las antiguas esferas del cristianismo, castigándose la idolatría como un crimen del género humano. Ideal iconoclasta, ascetismo investido de misión purificadora como la que proclamaba Calvino para quien “un hombre nunca se pone a adorar las imágenes en las que él no haya concebido una fantasía carnal y perversa” (Debray, 1994, pág. 68). La violencia preside a la imagen y está en Eros su develación.

El amor-odio de la imagen se remite al ídolo femenino cargado de seducción.

Para Gubern por ejemplo, hay mucho de erótico en los estados de ánimo extáticos como el de la Santa Teresa de Bernini -conocido como el “desmayo dichoso”- que bien podría compararse con los estados extáticos de las actrices de revistas pornográficas. La analogía es evidente, y es una visión contemporánea de un problema de hace siglos: el de la imagen en apariencia impura u obscena. Problema donde lo aparente conlleva a una vivencia muy intensa, que alimentó la imaginación desenfrenada de la vida interior de muchos intelectuales, artistas y religiosos y cuyo resultado será *una corporeidad icónica de una realidad fantasmática* (Gubern, 2005, pág. 85). Piénsese por ejemplo en el surgimiento de la famosa *Femme Fatale*, modelo icónico que reviste la imagen de *Lilith*, la primera esposa de Adán y quien rehusó a someterse a su dominio patriarcal y por tanto se considera una suerte de diablesa, muy relacionada con el mundo de la prostitución.

La persecución puritana se comprende entonces bajo los efectos con los que ha sido cargado el ídolo/imagen corporal. Se debe pensar en el frenesí voluptuoso o en los arrebatos de muchos ante lo que representa la imagen icónica, como parte de su exhibicionismo sensacionalista. En este sentido la Iglesia fue castrante desde sus inicios con el tema del Erotismo, a tal punto de condenarlo a las esferas profanas. Y como consecuencia de estas persecuciones puritanas a la imagen y esta condena erótica, se desarrolló un ambiente de represión sexual y misoginia, cuyo control por parte de las esferas cristianas fue autoritario y sistematizado.

La moral cristiana selló el tema de lo sexual adoleciendo su uso único para efectos de procreación, condenando todo arrebato instintivo como una forma demoniaca de retardar los dones celestiales. Y dichos dones son consecuencia de un trabajo duro y continuado, tanto de cuerpo como de espíritu. El cristianismo —especialmente a partir de la reforma de intereses capitalistas proclamada por Calvino- *privilegió el trabajo en detrimento del placer erótico* (Bataille,

2007, pág. 97), precisamente porque el trabajo, como cita la tesis de Max Weber; *es el más antiguo y acreditado medio ascético* (Weber, 2007, pág. 220), reconocido como tal por la Iglesia Occidental de todos los tiempos. El trabajo, concluye el autor de *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*, *es el preventivo más eficaz contra todas aquellas tentaciones, como la sexual* (Weber, 2007, pág. 222); para la cual se inscriben incluso ciertos remedios como una dieta sobria, un régimen vegetariano, baños fríos y por supuesto, el trabajar sin descansar.

Parte de este conjunto de reglas o condicionamientos físicos destinados a codificar el acto sexual, forman parte en realidad de una estructura filosófica muy bien aprovechada por el cristianismo y por el creciente espíritu del capitalismo, como lo fue la problematización de la sexualidad en la Antigüedad y a partir de la moral estoica. En el estoicismo el bien y la virtud consisten en vivir de acuerdo con la razón, evitando las pasiones, es decir, las desviaciones de nuestra propia naturaleza racional. La pasión es lo contrario que la razón, es algo que sucede y que no se puede controlar, por lo tanto debe evitarse. Las reacciones como el dolor, el placer o el temor, según la moral estoica, pueden y deben dominarse a través del autocontrol ejercitado por la razón, la impassibilidad (*apátheia*, de la cual deriva apatía) y la imperturbabilidad (*ataraxia*).

Michel Foucault analiza este sistema codificado por la moral estoica y le define como una *estilización de los actos placenteros*, que los griegos solían llamar la *aphrodisia*, y que funciona básicamente como una ética sexual.

Según el autor de *Historia de la Sexualidad, El uso de los placeres*, los griegos manejaban *cuatro tipos principales de estilización de la conducta sexual* cuyo objetivo era lograr un *aumento de las facultades mentales*, o *mnemotecnia* (Foucault, 1998, págs. 36-37). Los griegos desarrollaron un régimen *Dietético*, donde privaba el *tema del cuerpo*, un régimen *Económico* cuya temática era el *matrimonio*, así como un régimen *Erótico* y uno *Filosófico*, el primero para resistirse a los impulsos voluptuosos y el segundo para tratar de acceder a lo verdadero y bueno, las aspiraciones platónicas adoptadas por el cristianismo.

Bien es cierto -como aclara Foucault- que *la moral cristiana no se define en su sustancia ética por las aphrodisia sino por un dominio de los deseos del corazón y un conjunto de actos definidos en su forma y condiciones* (Foucault, 1998, pág. 90). Sin embargo, el cristianismo si utiliza el sustrato de la moral estoica para elaborar su estructura ética a partir del trabajo, actividad que delimita el llamado conjunto de actos definidos, que bien podrían resumirse al modelo del *pathos*, es decir; *a una renuncia de uno mismo y una pureza espiritual cuyo modelo es preciso buscarlo en la virginidad* (Foucault, 1998, pág. 90). De esta forma, el cristianismo hizo uso de la estilización

griega a partir de un régimen dietético que ve la mecánica del acto sexual como un gasto de energía, una violencia animal que acerca al hombre a los terrenos de la muerte. Pero además, al ser la sexualidad un mal menor, su dieta o regulación puede traer beneficios corporales como la vitalidad y la fortaleza mental.

El cristianismo también encuentra en el régimen económico una forma precisa de sentenciar la problematización del placer sexual, esto a través del matrimonio. El matrimonio plantea la cuestión de la sexualidad en su función reproductora, con lo cual se asegura no solo la abstinencia y austeridad de placer carnal entre la pareja, sino también la posición sumisa de la mujer como objeto del hombre. La cita de Debray cala más fuerte que nunca, pues el cristianismo deja entrever ese puritanismo capaz de generar una represión sexual, así como la relegación social de la mujer; posibilitando de manera consecuente un mundo tan cargado de simbolismo como el del cristiano: el de la prostitución.

2.4 La Prostitución

Pero al ser tergiversado, el erotismo perdió toda su grandeza, y se convirtió en una trampa.

A la larga, la trampa del erotismo pareció su esencia.

GEORGES BATAILLE¹⁵

El cristianismo encontró en el trabajo un medio ascético y de ascensión espiritual, y en el matrimonio, una estructura de poder que hacía de la mujer un objeto de uso del hombre. Caso cerrado para las pretensiones puritanas: represión del placer erótico y relegación social de la mujer. Condena de todo aquello considerado horrible e impuro por los cristianos y segregación de lo que “se feminiza frente al otro” (Foucault, 1998, pág. 203). Una condición que era vista desde la Antigüedad como pasiva y sumisa, y por tanto, de “naturaleza inferior”. La mujer constituye en todo caso, ese ser definido por unos límites imaginarios, reducida a objeto de deseo y placer que otorga cierto poder jerárquico al hombre.

La norma se rige por un principio de *isomorfismo* o *similitud* según Foucault, entre las relaciones sexuales y las sociales (Foucault, 1998, pág. 199). Es decir, que el papel del que penetra

¹⁵ (Bataille, 1985, pág. 187)

es superior al del que es penetrado, que es a su vez su objeto de placer erótico. Es lo que Pierre Bourdieu define como *violencia simbólica*¹⁶, es decir, *una comunicación del conocimiento y de los sentimientos que se manifiesta al mismo tiempo como una forma muy sutil pero efectiva de subordinación de la mujer.*

El cristianismo creó su propio universo de violencia simbólica, de represión sexual y subordinación, en el que la relegación social de la mujer pasa por dos planos: o es sometida al dominio de su marido, y se convierte así en objeto de trabajo (agrícola o doméstico), o funciona como objeto de deseo del hombre a partir de un intercambio comercial. La una relega a un papel de esposa madre, sumisa y dedicada por entero a su esposo, una suerte de esclavitud avalada por la Iglesia. La segunda, según aprecia Bataille, no es al principio más que una *consagración* complementaria del matrimonio, es decir, la legitimación del sexo abierto y placentero: la prostitución.

Conocido como “el trabajo más antiguo”, en la prostitución lo que media es un intercambio de favores sexuales por bienes y riquezas materiales. Un intercambio capitalista, en el que la mujer es el objeto de adquisición y de deseo masculino. La prostitución dio a la mujer un valor objetual erótico, porque en ella se manifiestan una serie de signos que a manera de *hierofanía*, hacen posible la pulsión erótica. Signos como la belleza y el encanto, el adorno y la desnudez, la huída o el rechazo; que desplazan el interés por la superación del ser personal, y seducen al hombre a la búsqueda de ese objeto distinto, individualmente propuesto para la apreciación, como lo es el cuerpo femenino.

La mujer es objeto privilegiado de deseo porque a través de estos elementos muta en *un ser definido que no deja de ser objeto sin serlo* (Bataille, 1985, pág. 183) Es decir, estamos ante un objeto significativo que representa la negación de los límites de todo objeto. Objeto que es fusión y supresión del interdicto. Eso es lo que Bataille denomina como el *objeto erótico* (Bataille, 1985, pág. 180).

La mujer es el objeto erótico recurrente porque sus actitudes revelan una naturaleza diferente de la del hombre. *No es que una mujer sea más deseable que un hombre dice Bataille, es que ellas se proponen al deseo. Se proponen como objetos al deseo agresivo del hombre* (Bataille,

¹⁶ Podría decirse que es el argumento principal en el que centra su trabajo titulado *La dominación masculina*, en el que explora los “*habitus sexus*” para hablar del orden de dominación sobre la mujer, como un juego de oposiciones, de binomios simbólicos cuyo eje primordial sería el binomio penetrable/impenetrable.

1985, pág. 183). Lo anterior no quiere decir que cada mujer sea una prostituta en potencia, pero como bien acota Bataille, *la prostitución es consecuencia de la actitud femenina* (Bataille, 1985, pág. 183). La prostitución nace de la búsqueda masculina de ese objeto que sea aniquilación del límite y negación del objeto; y que encuentra en el cuerpo femenino las condiciones requeridas de ese objeto. Proponerse es la actitud femenina fundamental, pero es un movimiento que siempre va acompañado de la “ficción” del rechazo y la huida.

Pero en la prostitución, la negación “ficticia” y la huída, quedan sometidas por el adorno y la desnudez, por cuanto estas dos características subrayan el valor erótico del objeto. De manera que tanto la desnudez como el adorno someten y fetichizan, queman y hasta consumen la riqueza de muchos, pues el deseo priva a la razón. En la prostitución la desnudez no está vedada, participa de un juego con el adorno; por lo que resulta ser una desnudez opuesta al estado natural, o como dice Bataille, una desnudez que *pasa al vertedero indistinto de la convulsión erótica* (Bataille, 1985, pág. 185).

Maquillaje, cabellos, rojo de labios, perfume, vestido, piel... todo es controlado por la mujer para someter al hombre dice Debray (Debray, 1994, pág. 68). La prostitución subraya el valor del objeto erótico a partir del encanto y la coquetería femenina que premia el hombre. El adorno y la desnudez generan un marco de atracción erótica infalible. Pero también, las reacciones de rechazo, de huída, de concupiscencia, como dice Foucault (Foucault, 1998, pág. 207) exaltan un deseo extendido por el objeto. El hombre incita, pero la mujer dispone del poder pues su valor lo demanda. Por eso Calvino, el gran reformador; fustigaba con insistencia el coqueteo femenino y el adorno. En ellos subyace una idolatría al cuerpo femenino, de la que pueden surgir fantasías carnales y perversas que degraden al hombre. Y sin embargo, como cita Bataille: *dichas actitudes revelan una belleza posible y un encanto individual, es decir, el valor de un objeto comparable a otros* (Bataille, 1985, pág. 184).

Lo que hace de la prostituta un objeto erótico de valor económico es el hecho de que se toma a sí misma como un objeto para apreciar. Y sabe que cuanto más invierta en belleza y adornos que la hagan ver deseable, mayor será el margen de riqueza, mayor será su valor. La prostituta invierte en ornamentos la paga que recibe por su encanto y coquetería, porque en estos elementos se halla el secreto de su profesión. En este caso resulta ser el hombre quien medita no la huida, sino más bien el acercamiento, la apreciación cercana y placentera del objeto erótico, pues el valor objetual de la mujer es proporcional a su belleza ornamentada. Y en ese sentido Bataille habla de una *prostitución religiosa* y una *baja prostitución*. La prostitución de unas

rige la huida de otras, y recíprocamente. Pero el juego está falseado por la miseria, no por el intercambio venal. De modo que, contrario a lo que se pensaría, *no es el pago lo que degrada a la mujer en la prostitución* (Bataille, 1985, pág. 187). Es en realidad el movimiento de huida y la vergüenza lo que da pie a la separación de la una y la otra.

En la prostitución religiosa, la religión, lejos de ser contraria a la prostitución, *puede regular sus modalidades, como lo haría con otras formas de transgresión* (Bataille, 1985, pág. 186). En ella, la utilización del adorno tiene el sentido mismo de la prostitución, no obstante, la escapada, o a veces la ficción de la escapada; atiza el deseo del hombre. La reacción de huida o de rechazo en un principio hace de la prostitución una relación erótica, y en ese sentido puede verse como una forma complementaria del matrimonio. Si en el matrimonio las relaciones sexuales quedan relegadas al aspecto reproductor, en la prostitución religiosa se halla la posibilidad de una relación sexual abierta. Es decir, coexiste la posibilidad de transgresión, de violar el interdicto de la sexualidad vedada, en la que sin embargo la fusión y el desencadenamiento no aniquilan del todo la vergüenza.

La vergüenza no desaparece plenamente en la prostitución religiosa. La cortesana del palacio aún guarda sino el sentimiento, la conducta de vergüenza que escapa a la degradación de las prostitutas callejeras. La vergüenza marca de alguna forma, que el interdicto no se ha olvidado, que se tiene lugar en la consciencia. Caso contrario ocurre en la baja prostitución. En ella, la prostituta se rebaja al rango aparente de los animales, suscitando asco más que un deseo voluptuoso.

Según Bataille, el nacimiento de la baja prostitución *está vinculado al de las clases miserables cuya desgraciada condición le liberó del cuidado de observar escrupulosamente los interdictos* (Bataille, 1985, pág. 188). La extrema miseria desliga a los hombres y a las mujeres de los interdictos que fundamentan la humanidad. Conocen el alcance de sus acciones en los demás – como el horror o la náusea- por lo tanto no retornan del todo a la animalidad. *Los que viven en el mismo nivel que el interdicto -lo sagrado-, dice Bataille, no tienen nada de animal, aunque, a menudo, los demás les nieguen la cualidad humana* (Bataille, 1985, pág. 188).

En la baja prostitución la degradación no tiene más salida que una degradación más profunda. El desprecio por los órganos sexuales marca un desmoronamiento que resulta indefendible. Las palabras groseras, el lenguaje indecente, los productos o los actos sexuales forman parte del mismo desmoronamiento. La baja prostitución ha hecho de aquellas palabras, gestos y acciones vedadas socialmente, un código de lo obscuro y lo desvergonzado, que como

cita Bataille, *hace pasar de la transgresión a la indiferencia, que pone en el mismo plano a lo profano y a lo más sagrado* (Bataille, 1985, pág. 189).

De tal manera se puede concluir que *el fundamento social de la baja prostitución es el mismo que el de la moral y del cristianismo* (Bataille, 1985, pág. 191). La prostitución funciona al mismo tiempo que el modelo cristiano pues ambas forman parte de ese Inconsciente Colectivo de paradigmas ejemplares y transhistóricos resumiendo las palabras de Jung y de Eliade, en el que los componentes de orden profano quedan excluidos. En ellos sólo tiene cabida el ídolo o imagen corporal, que representa y consume ese universo de orden simbólico. La desigualdad de las clases y la miseria así como la prostitución degradada son necesarias para afirmar la maldición del cristianismo sobre la provocación erótica, para lograr la identificación de lo sagrado y el Bien con respecto de lo erótico y del Mal.

El cristianismo crea a partir de su negación y condena erótica un mundo simbólico, en el que los órganos y los actos sexuales tienen otros nombres, testimonio del desmoronamiento, de un lenguaje específico del mundo de la degradación. La prostitución es el complemento del cristianismo, aunque con ello caiga sobre sí la maldición de la Iglesia que no hizo más que degradar a una clase ya degradada. La Iglesia persiguió y quemó brujas durante siglos, pero nunca prostitutas: éstas sirvieron para subrayar – a través del adorno y la desnudez activa – el carácter del pecado, y la maldición de quien trasgrede la condena erótica.

CAPITULO III

3. EL CUERPO PORNOGRÁFICO Y EL RITUAL DE LA IMAGEN

*El fundamento del erotismo es la actividad sexual ...
pero esta actividad se halla al alcance de la prohibición...Al menos que se haga en secreto.
Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe on una luz siniestra y divina.
En pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso.*

GEORGES BATAILLE¹⁷

*Por supuesto que el porno es inverosímil...
Hasta el punto que quizá haya que preguntarse si su estupidez, su previsibilidad y su inverosimilitud
no serán condiciones necesarias para que se dé su experiencia.*

ANDRÉS BARBA¹⁸

La pornografía se alimenta del erotismo y de la religión para crear su universo simbólico a partir de *signos manifiestos* como les llama Georges Bataille, es decir, *signos que alcanzan la más profunda sensibilidad, y que por fin poseen la fuerza necesaria para conmovernos y para no dejar en adelante de turbarnos* (Bataille, 2007, pág. 48). Si la religión busca convertir al espectador a partir de signos como la tragedia o el dolor, la pornografía busca excitarlo a través de lo obscuro; pero ambas, en un mismo nivel de *dislocación psíquica*. Así lo ve Susan Sontag en su ensayo sobre “La Imaginación pornográfica”, en el que la autora plantea que esta dislocación se genera a partir de la *repetición* intransigente de la ceremonia de modelos arquetípicos y transhistóricos heredados del pensamiento mítico y resumidos por el cristianismo en el *pathos*.

La imagen pornográfica se hace visible, al igual que la religiosa, a partir de un cuerpo que en estado de *pathos*, es conducido al *éxtasis*. Lo patético –el hiperdrama y el hiperrealismo barroco de la imagen pornográfica- es lo que obliga al espectador a salirse de sí mismo, haciendo posible la comunión del que ve con el que se halla “fuera de nosotros”. El actor o modelo

¹⁷ (Bataille, 2007, pág. 142)

¹⁸ (Barba, 2007, pág. 86)

pornográfico comulga con el espectador, ya que éste último experimenta de manera vivencial y en apariencia –como en la religión- la transgresión que forma parte del mundo de lo sagrado. El porno visto como experiencia de lo aparente y lo vivencial representa el triunfo del arquetipo protestante: la soledad a domicilio, cara a cara con Dios (Barba, 2007, pág. 84).

Amor y odio al cuerpo e intercambio carnal cuya unión indisoluble nos remite a ese instante donde lo sagrado y lo impuro aún no eran diferenciados. La manera cínica, desvergonzada y obscena en la que se presenta la pornografía, genera horror y náusea, lo que *hace pasar de la transgresión a la indiferencia, que pone en el mismo plano lo profano y lo más sagrado* (Bataille, 1985, pág. 189).

La pornografía accede a los terrenos de lo sagrado porque, al igual que la religión; utiliza las categorías del pensamiento mítico, es decir, *la imitación de un modelo “transhumano”, la repetición de un escenario ejemplar y la ruptura del tiempo profano* (Eliade, 1992, pág. 177). La pornografía aborda la continuidad de una serie de modelos corporales arquetípicos que fundamentan un tiempo y espacio litúrgico. Hombres y mujeres que en su dimensión hiperreal representan la negación de todo tiempo social o real y la remanencia del paisaje onírico o ahistórico.

Modelos que representan la fascinación privada y exageradamente fantástica por el cuerpo humano. Un cuerpo que mediante su contacto con el porno se ha transmutado brevemente en “encarnación del estado de gracia natural” y en ávatar de “la estructura corporal humana”. Inmerso en el porno, el actor ve modificada la naturaleza de su cuerpo y el espectador, su naturaleza emocional. La pornografía es una “experiencia inexplicable” como cita Gilles Deleuze, *interpeladora y perturbadora, y que está más allá de lo estético y de lo real* (Barba, 2007, pág. 54).

El cuerpo pornográfico es repetición ceremonial de aquello que es comprensible y a su vez enigmático, mágico o sagrado, *eternamente fascinante precisamente porque su ser enigmático sólo se muestra mediante la invocación y siempre de manera velada* (Barba, 2007, pág. 54).

La pornografía *tiende a establecer una nueva dialéctica de la fascinación, de la revelación* (Barba, 2007, pág. 52), negando las pautas de la lógica, negando todo orden y creando a su vez el propio: *el del secreto y la seducción* (Baudrillard, 2007, pág. 38). En la pornografía la seducción, que es un proceso enormemente *ritualizado* según aprecia Baudrillard, se reduce a la *naturalización del deseo consagrado* (Baudrillard, 2007-B, pág. 42). *Parodia triunfal y agonía simulada que pone fin mediante el sexo a cualquier tipo de seducción* (Baudrillard, 2007-B, pág.

44)pero a su vez, crea un orden en el que la seducción se brinda de manera consagrada a partir de la *acumulación de signos del sexo* (Baudrillard, 2007-A, pág. 39). Signos que crean un efecto de verdad oculta que funciona como un sistema de disuasión sexual por alucinación, que es el mismo mecanismo que gravita sobre la prostitución religiosa y la baja prostitución, en el que lo velado y oculto se revelan como fenómeno sagrado.

La pornografía es un fenómeno que se asemeja al que analiza Bataille, a propósito de una de las pinturas presentes e la caverna de Lascaux. En ella un hombre herido y erecto da muerte al animal. La pintura según Bataille y por su ubicación, deja entrever al mismo tiempo lo que se revela y se oculta en el erotismo: es vida y muerte. En la pornografía se brinda esa *posibilidad de hacer á la vez que algo sea público y privado*, revelado u oculto. La pornografía, a través del internet especialmente, es una cueva como la de Lascaux, donde se da un intercambio erótico que culmina con la muerte del ser el otro ausente. Un intercambio velado pero legitimizado socialmente, como antídoto contra la represión sexual judeocristiana.

La pornografía además funciona como un sistema en el que el deseo ha sido consagrado a la pulsión, al funcionamiento maquínico y a lo imaginario que genera la represión. Un orden que actúa por acumulación de signos como el de la desnudez, que funcionan como referente secreto y ambivalente. *Cultura del mostrador, de la demostración, de la monstruosidad productiva*, dice Baudrillard (Baudrillard, 2007-A, pág. 39), en la que la obscenidad es la condición natural del cuerpo, ya que *toda nuestra cultura del cuerpo, incluida la "expresión" de su "deseo", es de una monstruosidad y una obscenidad irremediable* (Baudrillard, 2007-B, pág. 37).

Lo obsceno, *una noción primigenia de la consciencia humana* según Susan Sontag (Sontag, 1985, pág. 64), se consume a través del cuerpo que es modelo sexual, y con ello, plena manifestación del discurso de lo prohibido: verdad oculta y simulacro. Discurso que comienza con el sexo y termina con la muerte, pues es lo obsceno, leitmotiv de la pornografía, resulta ser aquella característica que aborda una inflexión específica y lacerante de los temas lascivos, cuya búsqueda se encamina más hacia la muerte que hacia Eros. La imagen pornográfica parte de *un fenómeno muy discutible*, como delimita Sontag a lo "obsceno"; *que se cuenta, al menos potencialmente, entre las experiencias extremas de la humanidad* (Sontag, 1985, pág. 64).

La pornografía refuerza los falsos universales de los arquetipos sexuales y religiosos porque niega el contexto social en el que la actividad tiene lugar. La pornografía, dice Barba, debe tener la falsa simplicidad de una fábula. Y como fábula simple no presenta cuerpos obscenos sino percepciones obscenas de esos cuerpos. Egon Schiele, el excelente pintor austríaco; afirmaba

antes de ser encarcelado por supuesta corrupción de menores, que “la pornografía estaba en los ojos de quien la observa”. Las representaciones obscenas constituyen las “provincias iconográficas malditas” -como les llama Roman Gubern- de nuestra cultura Occidental, cuya censura pública siempre genera regocijo y protesta. Imágenes de contenido soez y lascivo y que sin embargo, *resultan más elocuentes y ofrecen materiales más productivos para el análisis y comprensión de una época o de una sociedad que las grandes obras maestras canonizadas en los museos* (Gubern, 2005, pág. 7).

3.1 El nacimiento de la pornografía

*El cine pornográfico no fue en sus orígenes, en realidad,
más que un eslabón perfeccionado de la fotografía silenciosa ya practicada en el siglo XIX,
utilizando prostitutas como modelos*

ROMAN GUBERN¹⁹

*-no es extraño que la película de la "actualidad"
produzca una impresión siniestra de kitsch, de "retro" y de porno a la vez...
tentativa de una dramaturgia de la vida,
el último sobresalto de una identidad del cuerpo...*

JEAN BAUDRILLARD²⁰

Si bien es cierto, ya desde los tiempos prehistóricos el ser humano acudió al uso de las representaciones explícitas de los órganos sexuales, estas cumplían un papel sagrado muy alejado de la obscenidad aparente. En ellas residía una magia particular, que dotaba de poder a objetos inanimados, convirtiéndolos en un *fetich*. Ese dios primitivo, esa fetichización objetual, es lo que va a despuntar en el uso sistemático del cuerpo humano y de su sexualidad como parte de un intrincado gobierno de símbolos arquetípicos y modelos que aún hoy goza de vitalidad.

El aporte griego fue decisivo, ya que tomó todas estas concepciones arcaicas y las moldeó en un dios que encarna en la figura humana. Ideas que fueron revitalizándolas según su ideal de belleza divina: una organización del cuerpo como modelo estético y moral. Los griegos no sólo hicieron del cuerpo humano un paradigma de lo divino y lo bello, sino que también, adecuaron una serie de regímenes de orden económico, dietético y erótico -que analiza Foucault en su *Historia de la sexualidad, el uso de los placeres*- cuya finalidad era tomar consciencia de la problematización social de los usos corporales, particularmente los placenteros y en especial, el sexual.

¹⁹ (Gubern, 2004, pág. 104)

²⁰ (Baudrillard, 2001, pág. 67)

El prejuicio contra ciertos hábitos sexuales (algo tan sencillo como tener sexo durante el día) se convirtió en una carga moral que utilizó convenientemente el Cristianismo en Occidente. Para ello privilegió la actividad del trabajo en detrimento del placer, una actividad que siendo del mundo profano, acerca al hombre a las esferas de lo sagrado. Un *medio ascético* como ve Weber (Weber, 2007, pág. 220) mediante el cual el sujeto de trabajo goza de los bienes materiales que genera el esfuerzo. Bienes que luego el hombre vio intercambiables por belleza erótica, por fantasías carnales. Por eso la Iglesia, el ente a través del cual se esparció la amenaza cristiana contra la virulencia sexual en pro del capitalismo, vio la creación de una situación complementaria



Imagen 18. La obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina nos muestra a Lillith, la primera esposa de Adán, quien le desobedece para buscar su igualdad. La iconografía nos muestra a Lillith como la misma esencia del demonio bajo la doble forma de reptil y joven seductora, icono que atraería las mentes fantasiosas de artistas y escritores desde el siglo XVIII.

y necesaria, un mundo profano alejado del trabajo: el de la prostitución religiosa y el de la baja prostitución; en el que el desmoronamiento y lo inmundo se hacen indiferentes ante lo profano.

La prostitución también sirvió para subrayar el valor de la mujer como objeto de placer erótico, y para diferenciar el estilo de vida de unas y de otras. Era de cierto modo, complemento del matrimonio, castrado por un sexo dedicado por entero a la procreación.

Pero la mujer en la prostitución representa un desliz momentáneo y alisiente para la salud mental de los sexualmente reprimidos. La prostitución corresponde con una necesidad

del hombre por acudir a fuentes externas para liberar su ímpetu libinidoso. La Iglesia planteaba que la mujer debía estar en la casa, sometida a un régimen de abstinencia y sumisión; mientras que en la calle el modelo era distinto, era el de la mujer transgresora para la que el sexo era una suerte de comercio, de intercambio de bienes materiales por dotes físicos.

El modelo femenino que acogía la prostitución religiosa así como la baja prostitución caía además perfecto para las huestes cristianas. Ya Platón, precursor de ideas filosóficas y prejuicios morales al cuerpo, , delimitaba en *El Banquete* dos tipos de representaciones de Venus: la Celestial y la Natural (2005, p. 64). La una de origen divino y eterno, la otra terrenal y aparente. La Iglesia adecuó este esquema muy acorde con su iconología. Por un lado, establece el conjunto Eva y

María, analizado por Jung al hablar sobre el proceso de individuación en el hombre (2002, p. 179-184), donde Eva corresponde con el instinto biológico y María con el amor materno y virginal.

Y el otro modelo, es el de *Lillith*, la primera compañera sexual de Adán, cuya desobediencia la llevó a un mundo de libertinaje y perdición. El primer conjunto remite al de la mujer sometida al hogar, el paradigma virginal como aprecia David Freedberg, *donde la virgen es la combinación más perfecta posible de amor materno y sexualidad juvenil, de inocencia y maternidad* (Freedberg, 1992, pág. 363); por lo que el sexo sólo era recurrido en necesidades biológicas como la procreación. El otro, el de la mujer libidinosa como el hombre, encajaba perfecto con el modelo de la prostitución, y hacía referencia a la primera mujer que tuvo Adán y quien lo abandona porque no aceptaba ser sumisa para con el hombre. Erica Bornay analiza este último paradigma a partir de la imagen en Occidente, y en su recorrido histórico visual describe como desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, este modelo femenino, es adoptado por literatos y artistas cuyo sofismo, llevó a la creación de *una mujer artificial, amante y estéril cuya única función era la de proporcionar placer al hombre* (Bornay, 1998, pág. 17). Su caracterización era pues la de una mujer perversa, cuya belleza y sensualidad era capaz de llevar a la ruina del hombre. Algo parecido a lo que ya manejaban los griegos cuando hablaban del *averno*, la vagina femenina como una cueva oscura y misteriosa sinónimo de muerte, un prejuicio que relegaba a éstas a una condición inferior.

Las imágenes misóginas, donde la mujer era vista como un objeto de placer erótico más en la fantasía sexual del hombre, crearon un corpus bastante claro y diferenciado, que convirtió este tipo de imaginario en un cliché banal. Cliché barroco o *kitsch* que comenzó a través de pinturas y grabados, en los que se comercializaba la representación erótica de una mujer de belleza corrupta y deletérea, que era la contraparte de la mujer “normal”, madre y esclava. Las imágenes las muchas de las veces eran la ilustración de la literatura erótica que circulaba en Europa desde el siglo XVI, pero que toma forma definitiva a partir del siglo XVIII y XIX, cuando aparece en la literatura y en la plástica el prototipo de la *femme fatale*, a través de artistas como Oscar Wilde o Gustav Klimt.

El sexo masculino es quien ha construido el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico, y es él quien lo analiza en el espacio de la palabra escrita dice Bornay. El modelo de la *femme fatale* así como la prostituta son la base de la pornografía. La una fantasía, la otra carnalidad. Pero ambas evocan el fantasma del animal sexual reprimido. Por ello, con la llegada de la fotografía, este tipo de representaciones de corte erótico y misógino se hicieron más comunes en la Europa del siglo

XIX. La fotografía, particularmente después de los experimentos de Eadweard Muybridge y sus fotografías en movimiento, hacía posible obtener imágenes mecánicas de los cuerpos en circulación y desplazamiento, representaciones que superan las posibilidades de la percepción del ojo humano. Esta superación de lo real visible, así como la posibilidad de reproducirse mediáticamente - la famosa *reproductibilidad técnica* expuesta por Walter Benjamín, donde la imagen pierde su trascendencia y se convierte en un efecto más del sistema capitalista- hizo visible la fragilidad en cuanto al estado de obscenidad de este tipo de imágenes, a la vez permisiva pero de manera oculta. Es decir, la imagen erótica coexiste, pero sometida a una serie de normas y regulaciones que al lado de la revolución industrial y de las revueltas sociales, representan el antecedente previo a la pornografía.

Según Ruwen Ogien, muchos historiadores y antropólogos influenciados por Foucault, coinciden en que *la pornografía es una invención moderna, es decir, una especie de hecho social inédito, aparecido en las sociedades occidentales a partir del siglo XVIII, y que nunca antes había existido en otra sociedad* (Ogien, 2005, pág. 63). La pornografía, tal y como la conocemos dice Barba, *nació con Boyle, con Newton, con Galileo, con Descartes* (Barba, 2007, pág. 133). La enorme transformación filosófica ocurrida en Europa hizo posible la mecanización de la naturaleza, de la atomización de los cuerpos, del despojo de sus apariencias y cualidades y del poder hacerse cognoscibles en virtud de su tamaño, forma, movimiento y peso.

Para sentenciar el estamento, el mismo Barba proporciona un ejemplo a partir del trabajo de Walter Kendrick. Éste último, en su obra titulada *El Museo Secreto*, propone como punto de partida de la pornografía a la primera Revolución Industrial, cuando las actividades corporales (incluyendo la sexualidad) se mecanizaron, volviéndose parte del intrincado sistema capitalista. El fenómeno es el mismo estudiado por Max Weber, quien ve la *relación directa entre el trabajo como un medio ascético y de producción de la riqueza* (Weber, 2007, pág. 213).

Pero esa nueva concepción del mundo precisaba de una nueva forma de administración. La Iglesia como el gran empresario capitalista a partir de la Revolución Industrial, tenía cierto poder sobre el otro, quien reprimido sexualmente rendía más en su jornada laboral y tenía asegurada la entrada al Cielo. Pero contrariamente a sus prédicas, los altos funcionarios eclesiásticos o burgueses si tenían acceso a material erótico y lo distribuían, sólo que de manera confidencial y secreta. Un material que era visto con morbo y prejuicio, pero también con excitación.

Por ello para Foucault y otros como autores como Kendrick, la pornografía se sitúa en la intersección entre el Poder y el Placer. El lineamiento es sencillo: *quien administra el porno decide lo que es pornográfico placentero* (Barba, 2007, pág. 67). En el libro de Kendrick se justifica esta afirmación a partir de un hecho histórico. El autor habla del estupor que provocaron los famosos

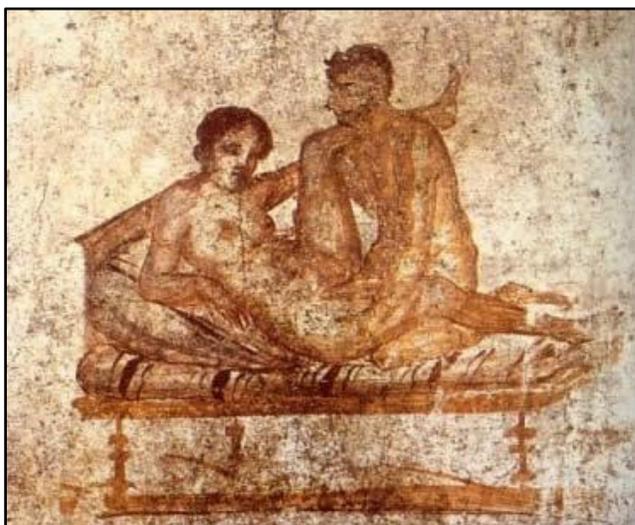


Imagen 19. Las pinturas de los murales de Pompeya generaron sonrojo y perturbación tras su descubrimiento. El contenido erótico hizo imposible su exposición al público, administrándose de manera secreta en un museo napolitano.

murales y esculturas de Pompeya, los cuales tuvieron que ser administrados en un museo secreto en Nápoles. Aquellos frescos eróticos encontrados en los vestuarios de las termas situadas en los límites de Roma, fueron vistos con preocupación debido a lo explícito de su contenido sexual. Así, lo que en un momento estuvo dispuesto a un público probablemente masculino y abierto, fue en otra época catalogado para un grupo particular y selecto, capaz seguramente, de observar estas imágenes sin excitarse.

Pero con la inmersión de la fotografía en el campo de vida social, y luego con la aparición de otras técnicas de reproducción de lo real captado, como el video; la pornografía o el uso de imágenes de corte erótico y cuyo fin era la estimulación sexual, se volvió una masa incontrolable. Después de la Revolución Industrial, las representaciones explícitas de actividades sexuales tuvieron un fin que sí fue el de la mera estimulación sexual, alejándose del corte cómico o satírico hacia lo político y lo religioso de los primeros intentos representativos. En el interés por captar la realidad, la fotografía iba más allá, revelando como en los estudios de Muybridge; escorzos o movimientos indecibles que bordeaban la fantasía, creando confusión o escepticismo en aquellos que con eufemismo estético mostraban apenas lo visible. Con ellas, los receptores no sólo se excitaban, volvían a vivir el encanto fantástico que generó en algún momento el fetiche, donde los órganos sexuales hinchados de sangre transmitían conmoción.

A este tipo de imágenes de corte erótico y cuya finalidad era única y exclusivamente la excitación sexual masculina, se les definió como *pornographie*, un término que se incluyó en los diccionarios franceses del siglo XVIII y que tenía su origen en la Grecia Antigua, en la que hacía referencia a las representaciones de la vida de las prostitutas. La pornografía introdujo no sólo un

cuestionamiento moral en torno a lo obsceno, sino una forma de expresión que artística o no, se volvió cada vez más popular en Occidente. Ésta, en su hiperrealidad pictórica, permitía observar diferentes vistas del cuerpo humano desnudo, ángulos y posiciones inimaginables, que retomaron el antecedente prehistórico, donde el sexo corporal era sustento de una idea o concepción sagrada.

Estas imágenes pornográficas, por más que fueran repudiadas y condenadas, tenían un valor semejante al de la imagen religiosa. La una pervierte, la otra convierte. Pero ambas, en un mismo nivel de inocencia mental o *dislocación* que no permite discernir lo fantástico de lo real, llevando a la sacralidad no sólo al santo “x”, sino también al actor o actriz porno “x”, pues ambos develan un acto siniestro o misterioso pero a fin de cuentas, mágico.

Definir y elaborar un marco histórico del fenómeno pornográfico resulta sin embargo difícil y superfluo, confuso e impreciso. Esto porque, al margen de que si produce excitación o no la imagen, las personas tienen niveles de asimilación o morbosidad diferentes. Un ejemplo es el famoso caso de los ombligos de Hays, que nos relata grácilmente Andrés Barba en su ensayo sobre “La Ceremonia del porno”. Dice el autor que durante años William Hays promovió un código de moralidad en torno a las imágenes fotográficas, cinematográficas y televisivas que se transmitían en los Estados Unidos (el mayor productor de porno). Entre otras cosas este código prohibía la representación de las relaciones interraciales, la homosexualidad, el incesto, las relaciones sexuales fuera del matrimonio y, los ombligos (Barba, 2007, p. 27). Los ombligos de modelos, actores y actrices quedaron vetados de la pantalla o de la imagen fotográfica. Para sorpresa de todos, cuando la esposa del senador Hays pidió el divorcio, alegó entre otras cosas, la extraña fascinación casi depravada de Hays con los ombligos, los cuales según ella, confundía con el órgano sexual femenino.

De manera tal que para Hays un ombligo era porno, lo trastornaba y excitaba. Y sin embargo es una parte tan desprovista para muchos de erotismo que pasaría por alto en una prohibición sobre lo que se puede o no ver del cuerpo. Esto demuestra como el porno tiene que ver más con la fantasía personal y aquello que provoque excitación, y no siempre es lo sexual. Por eso para Barba, y citando éste a Robbe-Grillet, el porno resulta ser “el erotismo de los otros” (2007, p. 28) Es a fin de cuentas y como cita Bataille, una cuestión de perspectivas, en las que incide la tolerancia o no de la persona a imágenes repulsivas u obscenas, así como el grado de morbidez particular sea éste impulsivo o patológico.

3.2 El género pornográfico y la superación de lo real como estética del porno

*Gozo de la simulación microscópica
que hace circular lo real hacia lo hiperreal
(...cuya fascinación es más metafísica que sexual)*

JEAN BAUDRILLARD²¹

Se han definido comúnmente los productos pornográficos a partir de una señalización pública que se identifica con la letra X, *signo infamante del anonimato que ilustra la consideración despectiva de las instituciones oficiales hacia el género* (Gubern, 2005, pág. 15). Sin embargo, la X infamante y perfectamente coherente con la penalización fiscal y publicitaria, denota un género cuyas particularidades son bastante características en la significación de la sociedad



Imagen 20. La pornografía pertenece a una estética de lo siniestro, donde los actores son seres inanimados o ajenos a toda realidad, cuyas acciones se desarrollan en espacios en los que el tiempo social ha sido congelado.

contemporánea. La pornografía parte de una base histórica anclada en los antiguos rituales orgiásticos de las sociedades agrícolas, donde como cita Eliade, *los excesos desempeñaban un papel preciso y saludable en la economía de lo sagrado* (Eliade, 1972, pág. 322).

Así, si la ética puritana predica el ahorro, la contención y la productividad; la pornografía se alza como la ética del despilfarro y del exceso sexual improductivo, donde incluso las eyaculaciones se desvían de su canal natural como

lo es la vagina, para poder ser admiradas como signo manifiesto, es decir, susceptible de sensibilizar y turbar al otro espectador. La pornografía hace uso de paisajes oníricos o ahistóricos, la negación del tiempo social, la exageración en dimensión, variedad, magnitud y viabilidad de las potencias sexuales para fundamentar otro tipo de consciencia, fantástica e hiperreal.

Todo se debe a la “ruptura de lo visible” impulsada por la fotografía y el cine, técnicas que lograron hacer que detalles particulares o modelos sexuales fueran idolatrados gracias a la posibilidad de ser reproducidos y consumidos de manera masificada. Pronto, la imagen erótica

²¹ (Baudrillard, 2007, pág. 34)

perdió su aura, se reveló el secreto. La pornografía, que se aleja de todo erotismo, hizo del sexo algo más real que lo real, pues tanto la fotografía como el cine dejaron entrever ángulos y vistas antes insospechadas de los movimientos del cuerpo y de sus órganos sexuales durante la penetración.

Las representaciones del acto sexual así como los órganos sexuales, adquirieron una dimensión diferente: fantástica e hiperreal. Y es allí precisamente, en donde radica su belleza. Esos órganos sexuales, amputados del cuerpo y dotados de poder; son exagerados reiteradamente a tal punto que adquieren vida propia: se vuelven fantásticos y se alejan de la realidad objetiva, generando un vínculo con lo siniestro, que es una categoría estética.

Según Freud, en un esbozo que realiza Eugenio Trías (Trías, 2006, p.46-48) ; lo siniestro tiene varias características, mismas que se podrían asociar congruentemente con la imagen que nos muestra la pornografía. Ni Freud, ni Trías; se refieren a las imágenes eróticas y más bien, a otro tipo de imágenes heterodoxas, como lo son las imágenes crueles o violentas. Sin embargo, las características que brindan, son sin lugar a duda, sujetas al porno de manera bastante precisa.

En primer lugar, se establece como característica la duda entre lo animado y lo viviente. En la pornografía, los actores y actrices porno son como muñecos, como estatuas, el porno los convierte en maniqués que no tienen voz ni vida propia, porque en ellos cada parte constituye un cuerpo completo investido de significado. En el cuerpo de los actores y actrices porno hay mucho que ver, es un cuerpo que se convierte en enigma y se sobredimensiona. Se han transformado en un cuerpo expuesto que subraya la incompatibilidad del deseo con su realización, pone en evidencia la distancia que separa al deseo del objeto.

El cuerpo pornográfico no ríe, no llora, no genera emociones como cita Gubern (Gubern, 2005, pág. 42) Ni siquiera goza: “ellos mismos son el gozo”, cita Barba (Barba, 2007, pág. 84). Los personajes pornográficos muestran una relación promiscua entre lo humano y lo inhumano, entre lo real y lo hiperreal, que los aleja de su condición humana y los acerca a un “estado de gracia” que genera un vínculo psicológico con el que observa, por su carácter misterioso, extraordinario y mágico.

Dicha característica genera otra empatía con la estética de lo siniestro, como lo es el descuartizamiento. El descuartizamiento está presente en la pornografía, ya que el cuerpo de los actores y actrices pornos es una personificación de un todo objeto inanimado al cual se le otorgan poderes sexuales humanos (piénsese p. ej. en los consoladores que toman la parte como un todo generando una suerte de placer ególatra y fetichista). Objetos que cumplen una función de

sinécdoque: el fragmento sexual hace las de un todo corpóreo. Un cuerpo sometido al acontecimiento pornográfico es *un cuerpo en grande* dice Barba, en el que labios, axilas, nuca, pezones, no son ya más signos: son el todo, un supersigno aglutinador (Barba, 2007, págs. 130-132).

Lo que vemos no es nunca un cuerpo real, completo y más bien, un diseccionamiento de éste en partes que aluden al éxtasis sexual. Es decir, el porno instauro una sucesión de órganos separados, automatizados, que gozan de manera independiente y se vuelven irreales. Los penes exagerados en tamaño, así como los orgasmos femeninos interminables son parte de ese juego donde cada parte se autonomiza y adquiere una significación propia. Este culto al fragmento o fetichismo, es visto en palabras de Omar Calabrese como una *obra de reconstrucción* (Calabrese, 1994, pág. 88). Efectivamente, un cuerpo pornográfico que ve modificada la naturaleza de su cuerpo social, el cual se está reconstruyendo a partir de su sexualidad. Ocurre tal y como en los ejemplos de Eliade, donde las culturas veneran el poder de los órganos sexuales como un todo que permite explicarse a sí y al mundo, conclusión misma a la que llega Calabrese al decir que el fragmento explica de manera nueva el sistema mismo y se transforma a sí mismo en un sistema.

Otra característica de lo siniestro presente en el porno es la repetición. La pornografía como sistema instauro la necesidad de repetición, estamos obligados a repetir la ceremonia porque lo que sucede ante nosotros es comprensible, pero al mismo tiempo enigmático y fascinante. La pornografía, al igual que la propia intimidad, es evidente pero inexplicable y por ello mágica. Y la magia posibilita la ceremonia ante el eterno enigma que se muestra tan abierto que nunca se desborda. El porno es una experiencia nunca colmada, cuya realidad se nos escapa de tal forma dice Barba, *que caemos inevitablemente en el bucle de la repetición que es, en definitiva, una verificación* (Barba, 2007, pág. 55).

En la pornografía se reiteran situaciones en condiciones tan idénticas que generan una suerte de *déjà vu*, un retorno de efecto mágico y sobrenatural. El porno se asienta sobre la fantasía reiterada, ésta no puede ser sino su significante, su misma articulación que le permita repetirse innumerables ocasiones. Entregar una pizza, arreglar la tubería descompuesta, se vuelven situaciones mágicas que al final siempre acaban en una misma reiteración del acto sexual, evidencia inexplicable de invocación velada.

Y por último, y como parte del misterio velado que representa lo siniestro, el porno se manifiesta mediante un deseo escondido, íntimo y prohibido. Un deseo oculto ubica al receptor de pornografía en el lugar del actor porno: se es parte de la orgía o el threesome. El porno forma

parte de la esfera del *pathos*: a través de la imagen pornográfica se accede al éxtasis. Pero se accede no solo en apariencia, sino de manera vivencial de tal forma, que lo que se busca es sentir el mismo *pathos*, pasión, padecimiento del actor pornográfico, lo que sugiere un movimiento del espectador hacia el actor, una corriente afectiva, aunque dolorosa, del sujeto al objeto. Sugiere ponerse en el lugar del actor pero de manera que solo el que lo vive en la imagen lo sabe. El sujeto que lo experimenta tiene consciencia del hecho, de la soledad aparente. Se entiende el sentido práctico y la necesidad del desorden sexual: es un contacto cara a cara con Dios. Inducción al caos que instauro el orden, y por eso el sujeto pornografiado fantasea con este desorden, desplazándose de cuerpo, del suyo al del actor. De manera que al terminar el acto (por lo general al eyacular) se pierde el sentido de culpa o de pecado, porque al final no es él, sino otro el que participó de manera directa de ese desorden caótico, de esa manifestación ajena a la realidad. El porno es una experiencia íntima, oculta, en la que el hombre por lo general se encuentra en la soledad, en la intimidad de su habitación. Recluido en una “cueva” como en Lascaux, se encuentra en presencia de una imagen *que vincula a la muerte con la exaltación sexual* (Bataille, Barcelona, 2007, pág. 53).

Con la llegada del Internet, esta última experiencia estética de la pornografía pudo llegar aún más lejos, pues el Internet es a la vez privado y público, el *museo secreto* perfecto, ampliable o reducible a voluntad, presente y ausente. De manera que el deseo oculto puede llevarse un grado más alto, pues a través del Internet coexiste la posibilidad de ser espectador y actor al mismo tiempo, generando un vínculo más íntimo y profundo. Generando además un cambio corporal que conlleva la sobredimensión de su sexualidad pues en la pornografía tipo *amateur* que se expone en la web impera una suerte de tabú primitivo, en el que como cita Frazer en *La Rama Dorada, lo impuro y lo sagrado aún no eran diferenciados* (Barba, 2007, pág. 84), el sexo se plantea de manera tan desvergonzada que como añade Bataille, *hace pasar de la transgresión a la indiferencia que pone en el mismo plano a lo profano y a lo más sagrado* (Bataille, 1985, pág. 189).

El nuevo cuerpo como fetiche sexual a partir de la pornografía y de la superación de la estética tradicional en lo siniestro; conforma un agente revulsivo que se erige en paradigma máximo de la superación de la moral sexual convencional. La morbosidad desprestigiada del nuevo fetiche, en palabras de José Antonio Navarro, *elimina el rechazo tradicional de lo carnal...y manifiesta un amor superior, sublimado, gracias a la supresión del asco, a la apreciación de lo desagradable, a la humanización de lo artificial... sexo incuestionablemente subversivo pero*

irremediablemente ficcional,... visualmente asqueroso pero estéticamente impactante (Navarro, 2002, pág. 198).

La estética del porno permite acercarse a este género ya no a partir de la mirada perversa y lasciva, sino como una *forma menor de arte*, según ve Susan Sontag, en la que impera una teatralidad barroca tipo *kitsch* cuya finalidad es la de crear estados de ánimo y que como imagen se acerca a lo obsceno por su exhibicionismo. Teatro del que se sustrae una estructura narrativa que como vimos anteriormente, remite al esquema mítico primordial.

Para lograr el efecto esperado en el espectador, el porno utiliza las estructuras narrativas tradicionales procedentes de los mitos, como la tragedia o la ficción heroica; cuya finalidad es la de crear nuevas “fuentes de exaltación”, eternamente renovadas e incumplidas. Susan Sontag ve por ejemplo, características de varios géneros reunidos en el pornográfico, consecuencia de su propia estructura saturada y obscena; lo que estimula la idea de que el porno, contrario a lo que se piensa de que es una narrativa desordenada, plantea la posibilidad de unificar diferentes géneros en uno a través de los convencionalismos característicos y estereotipados.

En ese punto deja de ser *parodia*, pues prefiere la exhortar en materia de personajes, de escenario y de acción, y no de contenido como tal. Así, *si la narrativa tradicional tiene como corazón el desentrañamiento de procesos para modificar las consecuencias de los actos* cita Andrés Barba, *en el porno ese desentrañamiento articula un interés que no reside en la modificación, sino en la mera exposición* (Barba, 2007, pág. 102). El uso de las narrativas tradicionales es lo que da validez a la obra pornográfica y su estética de lo fascinante y abstracto, lo aleatorio y psicotrópico del cuerpo en la sexualidad.

Susan Sontag plantea que en el porno se hace manifiesto el contenido de otro tipo de géneros o estructuras narrativas para lograr una mayor empatía y movilidad emocional en el espectador. La pornografía hace uso por ejemplo de la *ciencia ficción*, a partir de las exageradas magnitudes físicas y sexuales de los actores, así como por la negación del tiempo social y la ubicación de los personajes en paisajes oníricos. Ciencia ficción que proviene, como acusa Baudrillard, de la abstracción formal de los elementos y las funciones, de la homogeneización de un único proceso, al desplazamiento de las gestualidades, los cuerpos y los esfuerzos hacia mandos electrónicos, a la miniaturización en el tiempo y en el espacio... (Baudrillard, 2001, pág. 14).

También dice Susan Sontag, que la pornografía hace uso del sadismo, pues lo que se presenta es una secuencia de mutilaciones, ultrajes, flagelos y orgías; que se desencadena sobre

unos personajes sórdidos, estáticos, rodeados de abusos. Personajes como los que plantea Sade: *sin inteligencia, sin memoria*. Personajes en los que la agonía y la muerte resulta poco creíble, pues rápidamente se ve olvidada entre la orgía y mutilación. Y en ese sentido dice Sontag, es también comedia estatismo y su comportamiento anestesiado ante la magnitud del hecho, genera una apatía emocional que es propia de la pornografía, pero que es indicio propio de su inhumanidad y requisito para estimular la respuesta sexual del espectador. La agitación perpetua neutraliza a un público que ya no se “asusta” ante situaciones violentas, al horror trágico y siniestro al que se supone, debería acudir la pornografía.

La pornografía es el *kitsch* religioso de lo obsceno en la cultura de masas occidentalizada, la *catalepsia convulsiva* dice Gubern (Gubern, 2005, pág. 88), de potencial dramático y efectista, y producto de la estela de convenciones estéticas que le preceden y que condicionan su nacimiento. El porno puede ser observado y comprendido bajo esta estructura anacrónica y meramente instrumental que representa el triunfo de lo obsceno y la aniquilación de la mirada convencional.

La pornografía esconde detrás de esa promoción exacerbada del goce, la verdad de que en un sistema dominante y puritano la maquinaria de los cuerpos *encarna la reversibilidad, la posibilidad del juego y la implicación simbólica* (Baudrillard, 2007, pág. 26). Detrás de esa obscenidad fascinante, del éxtasis y de la comunicación, se esconde un universo frío, que no es sino el de la *conversión teatral y operática del cuerpo* (Baudrillard, 2001, pág. 22) a través de una estética siniestra que nos presenta aquello que, como cita Freud, “habiendo de permanecer en secreto, se ha revelado” (Trías, 2006, pág. 45).

A través del cuerpo pornográfico se vive la experiencia estética y ceremonial de lo repetitivo, de lo lúdico y de lo artístico. La pornografía, así como el arte, buscan romper con la visión objetiva de las cosas, *buscan la magia de la desaparición* (Baudrillard, 2001, pág. 29), y para ello, el porno exige un compromiso con el otro espectador. De este otro se espera una conversión, que el espectador se convierta en *voyeur*, se convierta en ese que observa con delectación las escenas pornográficas de los demás, un testigo presencial de la trasgresión. El *voyeurismo* es una actividad o ejercicio sumamente importante en *la economía del psiquismo humano*, dice Gubern, *pues implica en el mirón un obligación con lo mirado* (Gubern, 2005, pág. 17). Este compromiso llevará al desencadenamiento de la experiencia estética y o extática, a la celebración ritual del porno.

Lo anterior permite hablar de la pornografía como lo esboza Roman Gubern: *como una provincia iconográfica maldita y prohibida sobre la que se reconstruyen los arquetipos*

fantasmáticos y culturales de Occidente (Gubern, 2005, pág. 7). La pornografía es un uso particular del cuerpo en la imagen cuyo estudio resulta provechoso para comprender el comportamiento de nuestras sociedades occidentalizadas. El horror de lo obsceno constituye una base sobre la cual se puede fundamentar el fenómeno de la imagen fetichizada en el porno a partir del uso del cuerpo y del carácter ritual, cuya finalidad sea no sólo la apreciación de la pornografía como un género narrativo de validez estética sino además, como una forma de arte que bien puede como veremos a continuación, acercarse e incluso igualar a las grandes obras maestras.

3.3 El uso del cuerpo pornográfico y los límites del arte

*...La Nueva Carne es la metáfora erótico-repulsiva de la metamorfosis del ser humano
hacia un estado diferente desde el punto de vista espiritual,
y por consiguiente,
mental y físico...
concepto filosófico que invita a una nueva experiencia vital
y ofrece consecuentemente,
una conducta sexual alternativa...*

JOSÉ ANTONIO NAVARRO²²

Si bien el porno expone de manera obscena y desvergonzada el desdeño integral de las personas sujetas a la descripción hiperreal de sus órganos sexuales, ésta sobredimensionalidad hace del cuerpo pornográfico una “encarnación del estado de gracia natural y avatar de la “estructura corporal humana” (Barba, 2007, pág. 125). Los modelos pornográficos son una prolongación del famoso *star system* del que se apoya Hollywood (Gubern, 2004, pág. 188), es decir una determinación estética del arquetipo heroico que en el porno participa de lo siniestro y utiliza estructuras narrativas tradicionales las cuales altera, simplifica y reconstruye según su propio orden.

El porno nos *obliga a interpretar la comedia de la obscenidad* dice Baudrillard (2001, pág. 29). Participa a través de su narrativa del sadismo y la mutilación, de la ciencia ficción y del horror

²² (Navarro, 2002, pág. 63)

trágico según ve Sontag, cuya originalidad, minuciosidad, autenticidad y fuerza de la consciencia trastornada no es de ninguna manera anómala ni tampoco ilegítima. El porno es abstracto, formal y ligero, pero cargado de un potencial dramático y efectista, cuya aspiración es la de generar una dislocación psíquica, tal como la religión o el arte. La pornografía crea un universo económico y total, en el que todo se relaciona y se reduce a lo pornográfico, es decir, a la promiscuidad y transfiguración del detalle corporal. El porno, al igual que la religión y el arte, suscita una visión cosmogónica del mundo representado, pues el modelo “encarnado” proporciona información sobre lo no visible que queda más allá del cuerpo.

Resulta ineludible contradecir que la pornografía se dirige de una forma obsesiva al espectador haciendo uso del detalle obsceno de los cuerpos a partir de una excusa burda que no lleva más que al sexo y mediante de un lenguaje no verbal o envilecido cuya única función es el acompañamiento estereofónico de los órganos sexuales despersonalizados. Y sin embargo, su estructura narrativa aparentemente superflua es motivo de análisis y discusión, pues si bien en la sociedad religión o arte y porno conviven de manera dialéctica, el acercamiento entre pornografía y arte o religiosidad es más estrecho de lo que se supone. La construcción pornográfica también es producto de un imaginario visual cuya característica sobresaliente es su energía y absolutismo. Imaginario que tiene cierta dosis de verdad, pues no se encuentra excluido por ningún discurso estético o moral verdaderamente justificable que repruebe las formas extremas de consciencia que trasgreden la personalidad social o la individualidad psicológica.

Si bien es cierto la religión excluye todo aspecto erótico y lo condena al mundo de la prostitución, no sucede lo mismo respecto de la pornografía y el arte. Aunque en teoría arte y pornografía resultan ser excluyentes pues buscan reacciones incompatibles en el espectador, ambas plantean una “ruptura de lo visible” a partir del objeto. Ambas proporcionan la *magia de la desaparición* como dice Baudrillard (Baudrillard, 2001, pág. 29), una *búsqueda afirmativa que impone su propia y nueva retórica de ver* según Barba (Barba, 2007, pág. 142). El porno suprime toda palabra, invención o duda, y lo reduce a una imagen obscena. Movimiento que sacude al espectador, lo neutraliza de manera que no se apremia ante la trasgresión representada. La pornografía entra de este modo en el intercambio propio del ámbito de lo visible, es decir, el de *la posibilidad de transformar mediante la mirada el objeto públicamente sagrado (o artístico) en objeto privado o pornográfico y viceversa* (Barba, 2007, pág. 179).

Aunque la representación explícita de imágenes sexuales es tan antigua, según los antropólogos, como la misma pulsión de representación del género humano, la contemplación de esa representación explícita no hace de ésta una experiencia pornográfica. El cambio entre objeto artístico y objeto pornográfico se da cuando éste objeto pasa de ser inacabable mediación a principio rector, inmediatez entre cuerpo y objeto. Es decir, cuando la imagen pasa de generar el deseo de contemplación para buscar una fascinación pura y aleatoria. Y si bien el antecedente pornográfico es la sociedad post industrializada de finales de siglo XIX, a partir de los años



Imagen 21. Artistas como Rudolf Schwarkogler (1940-1969), integrante del grupo *Accionismo Vienés*; practicaban una política de la experiencia en lo corpóreo. Sus acciones performáticas –cómo ésa titulada *Action 2* de 1964- resultaban en una especie de automutilación que sin duda conducen a la búsqueda de nuevas sensibilidades a través de la imagen visual por parte del artista. Para sus acciones, el artista se limitaba a pequeños espacios íntimos en los que era fotografiado.

sesentas, la pornografía o el uso del cuerpo de manera abyecta en la imagen, gozará de *un discurso publicitario y pseudo-conceptual que hablaba del “consumo” y de la “estrategia del deseo”, como parte de un metadiscurso que plantea el análisis y la regresión al mito proyectivo inicial* (Baudrillard, 2001, pág. 12).

Los años sesentas y setentas plantean la desmultiplicación fractal del cuerpo en la imagen, es decir, la exorbitancia del detalle, así como la ramificación del mismo y su promoción masificada. El cuerpo se convierte en una diversibilidad de superficies sobre las que se pierde su finitud, su género, su representación. Una consecuencia de esta visión fractal fueron las acciones políticas de los nuevos grupos sociales o emergentes (homosexuales, feministas, inmigrantes, vanguardistas...) que hicieron del cuerpo y a través de la imagen, objeto de una nueva configuración.

Movimientos como el *Accionismo Vienés* o el *body art*, si bien no eran pornográficos, promovían un uso del cuerpo como soporte y material de la obra de arte. Cuerpo que era degradado, corrompido y mancillado a través de una “política de la experiencia” (Mejía, 2005, pág. 33). Cuerpo visto como material, marco y fin de una experiencia. Dichos movimientos inician un “proceso de descomposición analítica del cuerpo, investigándolo tanto en su interior como en su parte externa” (Mejía, 2005, pág. 34). El cuerpo pasa a ser una forma susceptible a todo tipo de

experimentación pues como se planteó anteriormente, no existe ningún discurso estético que excluya las formas de transgresión individual y psicológica como obras de arte. De tal forma, podemos hablar como lo plantea Hal Foster, de un *desplazamiento, donde el arte deja de inscribirse en los espacios consagrados y pasa a formar parte del discurso contra la opresión política, moral y religiosa a través del cuerpo* (Foster, 2001, págs. 177-178).

Estas nuevas actitudes o poses en las que el cuerpo toma el carácter de objeto discursivo a través de la representación, surgieron como necesidad ante la crisis del hombre y la mujer posmodernos. Tanto el *Accionismo Vienés*, el *body art* o el *porno*, hicieron uso a partir de los años sesentas de un cuerpo que podía ser intervenido de manera excesiva y degradada como marco de una experiencia estética. Según Carlos A. Cuellar *dichas posturas no buscan resolver el problema, sino ponerlo en tela de juicio* (Navarro, 2002, pág. 197). En palabras del autor, estas representaciones son una *respuesta al fracaso y/o degeneración de las prácticas hedonistas y a las doctrinas filosóficas y religiosas que les ofrecían consuelo* (Navarro, 2002, pág. 198). La crisis del individuo actual consiste efectivamente en una insatisfacción del ser humano provocada por la saturación y el hastío de la continuidad hegemónica de las prácticas sexuales convencionales. El porno se sacude y ayuda a sacudirnos de cargas que a veces resultan demasiado pesadas como la inquietud o la vulnerabilidad, ofreciendo a cambio precisión, exactitud, competencia y dominio, es decir, *la promesa utópica de un mundo efectivo, inmediato y ordenado* (Barba, 2007, pág. 183).

Entre las causas que generaron un movimiento pornográfico en el que el cuerpo funciona a su vez como medio y como objeto de representación -y haciendo una analogía con las características de la sociedad barroca que presenta José A. Maravall en su estudio sobre *La cultura del Barroco*- podría hablarse principalmente de la alteración de los valores sociales, y de los modos de comportamiento congruentes con ellos. En una sociedad puritana como de refuerza Debray, se cae en la represión y la misoginia o el rechazo al sexo débil. Esto genera una corriente de repudio social que lleva como resultado la puesta en cuestión de los valores morales y religiosos, que desencadena o se manifiesta a través de alteraciones en los procesos de integración de individuos subyugados a dicha valoración.

Ante este suceso, se hacen patentes efectos de malestar y de más o menos declarada disconformidad, en relación con el encuadramiento de individuos y de grupos específicos o minoritarios cuya sensación de opresión y de agobio suscita en ellos o produce transformaciones en las relaciones y vínculos que anudaban a los individuos entre sí. Lo anterior conlleva a la

formación dentro de la sociedad de ciertos grupos nuevos o resultantes de modificaciones en grupos antes ya reconocidos, cuyos papeles sociales sufren perturbaciones.

De modo que la aparición de críticas que denuncian el malestar de fondo y suscitan, con un índice de frecuencia mayor o menor, la presencia de casos de conducta desviada y de tensiones entre unos grupos y otros, son el telón principal de esta sociedad *pornográfica* en la que vivimos. Las luchas y manifestaciones, si llegan a alcanzar un suficiente grado de condensación, estallan en revueltas y sediciones, como la sexual, con las consecuencias que hoy se aprecian. Ya bien lo cita Sontag: *hasta los artífices más esclarecidos de la política moral están dispuestos a admitir que existe un "imaginación pornográfica" o "sociedad pornográfica"...edificada con tanta hipocresía que debe generar inevitablemente una explosión de pornografía* (Sontag, 1985, pág. 46).

La pornografía es el resultado de una carga social sobre el cuerpo al que se le ha reprimido su conducta irracional. Esto nos hace pensar que tal y como aprecia Sontag, *la pornografía es realmente necesaria para la salud social, es un antídoto contra la insuficiencia sexual* (Sontag, 1985, pág. 65). No es de extrañar por tanto que en nuestra sociedad el matiz sexual en la cultura visual sea en grado alto, que estemos rodeados inevitablemente de una sobreproducción de porno. *La pornografía está virtualmente en todas partes* dice Baudrillard, *la esencia de lo pornográfico se ha transmitido a todas las técnicas de lo visual ...* (Baudrillard, 2007-C, págs. 53-55).

La despenalización o tolerancia hacia cierto tipo de imágenes como la sexual -que tiene como foco de irradiación San Francisco y posteriormente Copenhague en 1969- hizo que la pornografía se proyectara indiscriminadamente en los ámbitos de la imagen (sea cine, publicidad, fotografía artística)de manera que escoltada por alguna institución, la condición pornográfica se desactiva o modera su tonalidad. O incluso, accede a los terrenos del arte.

¿Qué sucede con películas como *Garganta Profunda*(*Deep Throat*) película pornográfica estadounidense que se estrenó en enero de 1972, y que fue escrita y dirigida por Gerard Damiano; o *El Diablo en la Señorita Jones* (1973) dirigida por el mismo Damiano; que incluso llegan a ser catalogadas como *clásicos del cine*? Su carácter obsceno y lascivo queda desprestigiado y accede a las esferas del arte: admiración, aprecio, meditación. Se trata de una innovación necesaria, y que ha llegado por las vías cada vez más explícitas mediante la educación y el desarrollo de gustos alternativos, considerados muchos de ellos como perversiones. Filmes como los mencionados, rodados en solo días y con presupuestos bajísimos, se colocaron entre los diez más taquilleros en el año de 1973, superando a grandes producciones hollywoodenses. Y sin embargo su importancia

no radica en cuánto dinero halla generado su proyección y más bien, en la evolución y diversificación del género a partir de un principio de escalada de estímulos. Es en otras palabras, la tolerancia del espectador a la representación *abjecta*, explícita y degradada del cuerpo en la imagen.

Esta escalada de estímulos no comienza sin embargo con el cine porno. La representación pornográfica que toca los terrenos del arte desvaneciendo así su obscenidad aparente comienza con Gustave Courbet, con su famosa obra *El origen del mundo*. Pintado en 1886 la obra -que es en

realidad un cuadro pequeño (46x55cm)- muestra en primer plano el sexo y el vientre de una mujer reclinada sobre un lecho. La representación es asolutamente explícita, y sus medios, pornográficos: se muestra un pezón erecto, y se aprecia el enrojecimiento de los labios vaginales, es decir, la modelo está excitada. Según Barba, el cuadro “asienta la leyenda fundacional del mito pornográfico, sexualidad y muerte, temor y deseo: el sexo entreabierto en primer primerísimo plano es fuente simultánea de placer y de dolor, y renueva la figura temida- y algo boba- de la *vagina dentata* y la pulsión frenética por ver lo invisible...” (Barba, 2007, pág. 172). El cuadro fue visto



Imagen 22. *El origen del mundo (L'origine du monde)* Gustave Courbet, 1866 Óleo sobre lienzo 46 cm x 55 cm Museo de Orsay, París. La obra de Gustave Courbet titulada muy elocuentemente *El origen del mundo* (1886) no sólo resulta atrevida, sino reveladora. Nunca antes un órgano sexual se había visto así, tan de cerca. En su detalle pornográfico revela una naturaleza cósmica, femenina; ligada con la comprensión de la sexualidad a través del pensamiento y la visión mítica y arquetípica.

por muy pocos durante sus primeros 150 años de existencia, y entre sus dueños estuvo el diplomático egipcio Khalil Bey (quien lo encargó) , el Marchante Antoine de la Narde, el barón Havatny y el psicoanalista Jacques Lacan. Todos ellos lo mantuvieron recludo y oculto de la mirada del otro, escondido detrás de cortinas o de otros cuadros. En ese momento la privación hacia del objeto un cuerpo pornográfico.

Tras la muerte de Lacan en 1981, el cuadro fue donado al Estado francés, y en 1995, colgado en las salas del Musée d'Orsay donde pasó a ser visible a todo el mundo. Desde entonces, parece ser según Barba, “la segunda postal más vendida, sólo por detrás de la de *Le Moulin de la Galette* de Renoir”. (Barba, 2007, pág. 178). Fenómeno paralelo y correspondiente con el de

Garganta profunda o *El Diablo en la Señorita Jones* donde su develación pública desactiva de cierta manera su condición pornográfica que es además su detentador simultáneo de vicios y virtudes. Tanto la obra pintada por Courbet como las películas mencionadas suprimen los dobles fondos, superan la hipocrecía y la represión y se muestran a la luz prometiendo una locura que deseamos creer. Locura por medio de una imagen que logre *saciarse sin andarse por las ramas...dejando al que observa temporalmente exhausto* (Barba, 2007, pág. 183). Su consumo masificado e indiscreto hace de ellas un *souvenir* o una *adquisición* que trasciende lo sexual. El consumo no la hace obra de arte, pero su legitimación como objeto de valor estético sí.

Tanto el arte como la pornografía suscitan emociones en el espectador. Y si en el porno, dichas emociones no se limitan a la mera estimulación sexual sino que se aprecia en su *abyección* la belleza de lo siniestro, la representación trasciende a los terrenos del arte, sin dejar de ser pornográfica. Ejemplos varios podrían servir para justificar este fundamento de que el “arte pornográfico” o la “pornografía artística” son términos que sirven para comprender como las imágenes sexualmente explícitas pueden posibilitar una experiencia estética.

Casos de cómo el del fotógrafo Robert Mapplethorpe por ejemplo, son interesantes porque tienden un puente por donde transita el arte y el porno al mismo tiempo. El contenido sexual de algunos de sus trabajos, calificados de pornografía, generó más de una polémica durante su carrera, en la que trabajaba el gran formato fotográfico en blanco y negro. Mapplethorpe buscó la presencia de temática homosexual, utilizó como modelos a actores del cine pornográfico y elementos de la cultura sado-masoquista de forma intencional, temas controvertidos que con el tiempo fueron utilizados como símbolos de la cultura LGBT (LÉSBICO GAY BISEXUAL Y TRANS) en su lucha por la igualdad y el reconocimiento.

Tal y como en el porno, Mapplethorpe también acude al modelo clásico, a las narrativas tradicionales -recuérdese que es un artista de formación académica- pero su trasgresión le obliga a ir más allá. En sus fotografías -que el mismo las ve como conjuntos escultóricos- se afronta a resolver las composiciones entre penes exagerados y amputados de sus cuerpos (ya no los minúsculos miembros de las esculturas antiguas) y a lidiar con los problemas de raza y sexo, elementos que utiliza de manera tan sutil y precisa que tiende a la confusión. Y si bien su enfoque no es pornográfico, el manejo del detalle particular del cuerpo en sus obras enfatiza en una corporeidad que se reconstruye a partir de su sexualidad.

Y como ejemplo la fotografía titulada *Ken, Lydia y Tyler* resulta precisa. En ella, tres personajes decapitados, incompletos, fragmentados como en la pornografía (símbolo de la ruina

del clasicismo) se muestran en la misma posición que el famoso conjunto de las *Tres Gracias*, sólo que esta vez se introduce el elemento interracial, pues son un caucásico, una oriental y un negro quienes definen la representación. Seres por lo demás asexuados (tanto los dos hombres como la mujer a la cual le cubren el pubis), aunque no por ello deje de incitar su ocultamiento. Si bien la representación no es del todo explícita, es insinuante en torno al uso de los cuerpos y sugiere una operación sexual: el hombre trata de ocultar la sexualidad femenina, es su mayor opresor. Actitud propia del género masculino que se apropia de la mujer como objeto a través del sexo y utilizando lo que Bordieu define como *violencias simbólicas* es decir, la comunicación simbólica que se ejerce a través del conocimiento y de los sentimientos.

Otro ejemplo del uso del detalle y de lo abyecto en la imagen -más asociado al *sadismo*, a la orgía de cuerpos mutilados- es el caso del también fotógrafo Joel Peter Witkin. La obra de Witkin suele involucrar temas y cosas tales como muerte, sexo, cadáveres (o partes de ellos) y personas marginales como enanos, transexuales, hermafroditas o gente con deformaciones físicas. Sus complejos *tableaux* a menudo evocan pasajes bíblicos o pinturas famosas, como aparte del interés por fijarse a estructuras convencionales.



Imagen 23. R. Mapplethorpe, *Ken, Lydia and Tyler* (1985), 40.6x50.8 cm, plata sobre gelatina, Fundación R. Mapplethorpe. La obra resulta una crítica por parte del artista en contra de la sociedad clasicista, recargada de modelos y estereotipos raciales. El fotógrafo intenta crear una nueva concepción de lo sexual corpóreo a partir de la iconografía tradicional, la cual reinterpreta, recrea y resignifica.

Esta naturaleza transgresora de su arte ha consternado a la opinión pública en repetidas ocasiones y ha provocado que lo acusen de explotador, siendo incluso marginalizado como artista en diversas ocasiones. Su obra contiene una reverberación extrema entre la vida y la muerte, que bien puede asociarse a la de Bataille: en ambos la muerte está presente, pero como un horror que atrae y repele. Muerte como el último escalón del erotismo, a la que la pornografía misma accede cuando el placer de la trasgresión resulta más prodigioso que el placer mismo. En este particular Witkin resulta ser un *abyecto*, concepto que apela al exceso y la degradación (una constante en la tesis de Bataille) y que envuelve una perturbación de la identidad, *un sistema de orden que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La obra de Witkin es una misa que celebra los cuerpos grasientos, las formas voluptuosas...* (Navarro, 2002, pág. 369). Witkin ofrece a los ojos la primacía

del cuerpo y de la sexualidad contemporánea (asociada al ritual de la muerte), contraste que emula sobre una verdad del sujeto que en palabras de Foucault, reside en el sexo. Un sexo eso sí, necrótico. La obra de Witkin no deja de ser pornográfica, pues tiende un escenario barroco de cuerpos mutilados donde *la abyección es inmoral, tenebrosa, zigzagueante y turbia* (Navarro, 2002, pág. 370).

Y por último, el ejemplo del también fotógrafo Jam Montoya, otro artista que apela al uso del cuerpo como medio y fin extático a través de la representación pornográfica. Montoya es un artista cuya obra no deja indiferente a nadie. Algunos de sus trabajos han causado tanto impacto



Imagen 24. Joel Peter Witkin, *The Raft of G.W. Bush*, 2006, plata sobre gelatina. Witkin se apropia de las narrativas tradicionales y de los elementos iconográficos para crear composiciones que rayan en lo *abyecto*, como parte de una estética que promueve un ritual de lo corpóreo a través del exceso y la degradación. Sus composiciones hacen uso de íconos reconocibles o tradicionales a los cuales brinda una nueva significación.

como estupefacción, como por ejemplo el momento en el que retrató a Cristo crucificado con una imperiosa erección. En este caso, una imagen que mezcla lo porno con lo religioso y que introduce el horror de la muerte en el erotismo.

Tal y como Mapplethorpe o Witkin, Montoya se apodera primeramente de un espacio o imagen arquetípica en la tradición pictórica- es decir, hace uso de la narrativa clásica- lo cual interpreta según elementos familiares o reconocibles –como su serie *Santorum*- logrando ese efecto de repulsión/atracción que en palabras de Ma. Eulalia Martínez *va desde el rechazo*

visceral hasta el acercamiento al sentido y significado de lo visto (Martínez, 2000, págs. 133-134). Montoya utiliza los síntomas del martirio para lograr empatía con los estados místicos o el sufrimiento divino, a la vez que muestra explícitamente el componente sexual, sexualidad en muchas de las veces andrógina para volver aún más dialéctica la estructuración misma de la imagen, para lograr reunir el Eros y el Tánatos de la pulsión humana a través del ídolo fetichizado.

Ejemplos como los anteriores permiten observar como la pornografía transita los límites del arte, aunque se acuse de ser lo opuesto. Pero también estos ejemplos implican que todo arte parte de una sublimación pornográfica en la que el detalle del objeto se revela ante el artista. Tanto arte como pornografía ritualizan la imagen, forman parte de una ceremonia en la que el

objeto se hace visible más allá de lo real. En su intento por superar la realidad visible, la pornografía trastoca el terreno del arte, pues genera una estética particular para logra esa superación de lo aparente y vivencial. Y para ello hace uso del cuerpo, que es a su vez imagen y realidad. Un cuerpo que cada vez va más lejos en su intento por la superación de lo moralmente convencional, es decir, la escalada de estímulos hacia el espectador, que se anticipa de manera masiva y diversificada. El uso del cuerpo como medio de expresión desde y hacia la pornografía genera un ritual pornográfico del que es partícipe y al



Imagen 25. La serie *Sanctorum*, editada en el 2003 generó muchísima polémica pues un sector consideraba que las imágenes eran absolutamente nauseabundas y escatológicas, y al margen de las creencias cristianas. En esta serie el artista juega con las narrativas tradicionales pero además con los tabúes sexuales de Occidente, lo que genera una suerte de atracción/repulsión como parte de las innovaciones estéticas que promueven la supresión del asco y el aprecio de lo desagradable.

que se adscribe bajo ciertas limitantes o regulaciones específicas que se rigen bajo una estética abyecta dirigida a la superación de lo visual.

3.4 El ritual de lo pornográfico

*El acto sexual se entiende como un acto ritual, ceremonial o guerrero,
en el que la muerte es el desenlace inevitable,
la forma emblemática de la consumación del desafío.*

JEAN BAUDRILLARD²³

Dice Baudrillard en *El otro por sí mismo*, que lo sexual no es más que un ritual de la transparencia (Baudrillard, 2001, pág. 27). Para el autor, la cultura es el ámbito del secreto, de la seducción, de la iniciación, de un intercambio simbólico restringido y altamente ritualizado

²³ (Baudrillard, 2007, pág. 73)

(Baudrillard, 2007-B, pág. 88). La obscenidad y la transparencia forman parte del espectáculo ceremonial donde todo se hace visible, todo queda sometido a la luz de la información y de la comunicación a través de la imagen. Imagen que ha perdido su *aura*, su *secreto*, y cuya finalidad es la de *comprobar hasta el vértigo la inútil objetividad de las cosas* (Baudrillard, 2001, pág. 27).

De ahí el carácter mismo de la pornografía: su estética de cuerpos excesiva y degradada y su narrativa convulsa. La felación, el cunilingus, la erección, el coito y la eyaculación deben dar cuenta de que lo acontecido es real, aunque del todo misterioso. La construcción misma del porno obliga a la certificación de la realidad, pues como se vio anteriormente, el personaje pornográfico vive entre la interpretación y la vivencia, entre la simulación y la autenticidad. Por eso actos como la eyaculación en el caso del hombre deben ser plenamente visibles pues como cita Barba, *el porno es una inmensa tautología y el mayor de los pleonasmos: el orgasmo garantiza el orgasmo y se significa a sí mismo* (Barba, 2007, pág. 108).

El porno crea su propio universo simbólico, económico y total; en el que todo se reduce a la significancia del detalle a partir del cuerpo/objeto pornográfico. La pornografía hace un uso abyecto del cuerpo cristiano y metafórico: exceso y degradación que resultan ser parte de la ceremonia que aunque visualmente asquerosa resulta estéticamente impactante. En el ritual de la pornografía el actor pornográfico entra en ese universo absoluto y se constituye como paradigma ejemplar. Es decir, utiliza para su estructura el modelo transhistórico, que *no envejece, es siempre joven, siempre el mismo, a pesar del relevo incesante de sus distintas encarnaciones transitorias* (Barba, 2007, pág. 120). Los actores pornográficos responden a *la imitación de un modelo "transhumano" o artificial*, por lo que su entorno mismo es una constante *repetición del escenario ejemplar* que a su vez genera una *ruptura del tiempo profano*, del tiempo social.

La pornografía instaaura una ceremonia, porque lo que sucede es *comprensible pero al mismo tiempo enigmático, mágico o sagrado* dice Barba (Barba, 2007, pág. 54). Los personajes son humanos y realizan actos humanos pero de una manera tan desvergonzada y obscena que resultan indecibles. El porno es *evidencia inexplicable* como cita Barba (Barba, 2007, pág. 45), que se asienta sobre la fantasía y el mito para articular su estructura interpeladora y perturbadora, la cual forma parte del frenesí de la imagen. Representa *lo obvio y lo incomunicable* (Barba, 2007, p. 40), pues la obscenidad es la obviedad del cuerpo, la pérdida del secreto. Todo ha sido revelado, pero en otra dimensión: en la de lo aparente. El sexo y el cuerpo están ahí, son reales; pero la pornografía acentúa sus rasgos de manera que se vuelven indecibles. *Juego de la alucinación pura, aleatoria y psicotrópica* (Baudrillard, 2001, pág. 44); donde lo contemplado establece un

pacto con el espectador a partir de signos manifiestos plenamente inteligibles, pero que no pueden ser dichos ni revelados. Lo indecible del porno es la conversión teatral y operática del cuerpo, el comienzo de la era de la hiperrealidad, en un intento por revocar las morales convencionales o clasicistas mediante la supresión del asco y la humanización de lo artificial.

Este es el ritual de la pornografía, el ritual de lo siniestro y voluptuoso, donde lo animado toma vida, donde cualquier parte del cuerpo en detalle se vuelve irreal y obscena. La pornografía es una experiencia nunca colmada, necesita más acercamientos y detalles que sean manifestación de la operatividad sexual que se escapa a lo real, y por ello resulta imperiosa su repetición. El porno está ahí, y está para ser repetido ceremonialmente, pues la pornografía es eso: un ritual en el que *todas las funciones se subsumen en una única dimensión de la comunicación, como lo es el éxtasis; y cuyos acontecimientos, espacios y memorias se subsumen en una única dimensión de la información a partir de lo obsceno* (Baudrillard, 2001, pág. 20).

Tal y como plantea Sontag, *la nuestra es una sociedad pornográfica* (Sontag, 1985, pág. 46). Una sociedad en la que *todo se reduce a la cultura del cuerpo, a la "expresión" de su "deseo"*, la cual es, según Baudrillard, *de una monstruosidad y una obscenidad irremediable* (Baudrillard,



Imagen 26. La pornografía se encuentra en todas partes como cita Baudrillard. La vemos en los anuncios publicitarios de manera fuerte y explícita- como éste de la colección primavera verano 2007 de la firma italiana *Dolce & Gabbana*- aludiendo a los mismos modelos y a las mismas construcciones simbólicas

2007-B, pág. 37). Una sociedad edificada con tanta hipocresía en cuanto a los usos del cuerpo, que cayó inevitablemente en una sobreproducción de pornografía. El porno es el resultado de nuestra cultura visual, que desde siempre le ha brindado especial atención a este carácter hiperrealista o sagrado de la sexualidad, que se manifiesta a través de la grosera exageración en la dimensión de los órganos, por el número y duración de los orgasmos, por la variedad y viabilidad de las potencias

sexuales y la magnitud de la energía sexual que funcionan como negaciones del tiempo social, real, concreto, tridimensional; y *estas negaciones "fantásticas" de la energía humana son más bien los ingredientes de otro tipo representación, fundada sobre otro tipo de consciencia* (Sontag, 1985, pág. 57). Consciencia tal y como la religiosa, una busca excitar al mismo nivel en que la otra busca convertir.

El porno es un eterno enigma que se muestra abiertamente y sin embargo, nunca se revela del todo. Tal y como la religión, es una dislocación psíquica que permite al individuo acceder a estadios estáticos en medio de una pasión descarnada. La pornografía es una oferta, una alianza esencialmente repetitiva que remite al mito proyectivo del ser humano. De tal forma, la pornografía como un sistema de construcción mítica, como un ritual; puede analizarse a partir de un marco estructural que nos remita a lo histórico, a lo psicológico y a lo formal en la imagen. El primer aspecto para comprender su naturaleza humana, el segundo para observar como la pornografía forma parte integral en la formación psíquica del individuo y el tercero, lo formal, para acercarnos al ritual a partir del análisis de la imagen.

El primer acercamiento a la pornografía ritual es a través del aspecto histórico. Sontag ve en lo obscuro una noción primigenia de la consciencia humana, que corresponde con el inicio de las sociedades agrícolas donde los excesos sexuales desempeñaban un papel preciso en la economía de lo sagrado. Una consciencia del cuerpo como medio y fin de la experiencia religiosa. Su idea puede corroborarse a partir de los análisis antropológicos y religiosos de Mircea Eliade, quien en sus estudios sobre la cultura da cuenta de cómo en las sociedades primitivas el sexo iba más allá de la mera procreación biológica. La sexualidad transfiguraba el cuerpo profano, tenía una finalidad distinta, sagrada, que trascendía los límites de la realidad. Lo de hoy es básicamente una continuidad de esa consciencia primigenia y obscena, que hace uso de la sexualidad como medio y fin de una experiencia que está fuera de nosotros.

Si la cultura visual insiste en darle especial énfasis a la fetichización sexual, es atendiendo quizás a una necesidad sagrada, pactada desde nuestras sociedades agrícolas que ya rendían culto a la grosera exageración en la dimensión de los órganos sexuales y a la magnitud de la energía sexual a través de la orgía, como negaciones de tiempo social, real, concreto, tridimensional. Pero además este carácter hiperrealista que deriva de la realidad sexual genera socialmente en un culto al cuerpo como objeto de deseo, una idolatría fragmentada a los órganos erógenos en proporciones desmedidas que genera patologías y dependencias psicológicas.

Así nos acercamos al segundo aspecto. La pornografía es vista como una dislocación psíquica, como una enfermedad o patología social necesaria para la salud mental de los sexualmente reprimidos. El porno puede ser valorado en su calidad de escuela de técnicas eróticas, quebrantadora de inhibiciones sexuales, desmitificadora del dogma monogámico, fuente de gratificación hedonista y , muy especialmente para los ancianos, enfermos, físicamente

desfavorecidos, solitarios o socialmente marginados. Sin embargo, los alcances van más allá de la mera estimulación erótica.

Carl Jung veía por ejemplo, como en la construcción del sí mismo, o sea la totalidad del hombre, es necesaria la proyección femenina que comienza en la madre y se desvirtúa hacia imágenes de corte erótico. El *ánima*, como denomina Jung a este otro yo complementario del ego, es una proyección sexual natural edificada a partir del tabú del incesto y la represión sexual que sobre el hombre, se ha generado en Occidente. Las representaciones eróticas son innatas en el hombre, y el observarlas constituye un ritual propio del éxtasis de la imagen. De tal forma, el *voyeurismo* constituye un ejercicio importante en la economía del psiquismo humano, pues como cita Gubern, *implica fuertemente al mirón en un compromiso con lo mirado* (Gubern, 2005, pág. 17).

El espectador se aferra a una imagen que es a su vez superación del interdicto, presencia y ausencia, apariencia y vivencia. El mirón ve sin ser visto, el individuo no desea descubrir su presencia ni existe deseo de relación sexual con las personas observadas pues la cámara- voyeur ha ocupado el lugar de la mirada pornográfica del espectador, activada por el deseo de ver. “La gente disfruta viendo a otra gente hacer bien aquello que a ellas les gusta hacer” (Gubern, 2005, pág. 67), un argumento racional a favor de la *escoptofilia*, que bien puede resultar en un trastorno de las inclinaciones sexuales, que se caracteriza por el deseo recurrente o persistente a mirar a personas realizando actividades sexuales, un deseo que va acompañado de excitación sexual y masturbación. Pero el problema no surge de la adicción sustancial a este tipo de imágenes obscenas.

La verdadera dislocación surge porque los actores pornográficos aunque reconocibles como personas, son en realidad objetos inanimados a los cuales se les otorgan poderes sexuales sobrehumanos. Objetos cuyo valor sustancial sobrepasa la realidad misma generando trastornos en aquellos que no pueden disociar el porno del sexo real. Las personas que ven pornografía nunca tendrán una experiencia sexual parecida a la que se proyecta en la imagen -aún y cuando la belleza de sus participantes supere la de un actor pornográfico- porque en la pornografía el sexo se nos brinda de manera tergiversada y fantasiosa. El sexo en el porno se reduce al principio de visibilidad óptima, a la desmultiplicación fractal en la que cualquier parte del cuerpo vista de cerca es un sexo. Lo que adquiere valor sexual o fetichista, *es la promiscuidad del detalle* dice Baudrillard (Baudrillard, 2001, pág. 37), lo que hace que se pierda toda sensación de realidad aparente, todo contacto sensible.

Este culto exagerado al fragmento sexual o fetichismo es en palabras de Omar Calabrese (Calabrese, 1994, pág. 34) es una obra de reconstrucción. Efectivamente, un cuerpo social se está reconstruyendo a partir de su sexualidad, en donde este fragmento sexual explica de manera nueva el sistema mismo y se transforma a sí mismo en sistema, en Institución, precisamente cuando renuncia a éste. En otras palabras, el fragmento es la ruptura de un modelo del que precede como detalle particular. La sociedad en general está enferma, y esos fragmentos sexuales representan la ruptura casual de lo continuo, de la normalidad, de lo sano. Representan la decadencia de los grandes sistemas ideológicos de los cuales se autonomizan para hacer sus propias valoraciones. Así el porno enfatiza en detalles, en órganos anónimos que ponen en evidencia lo escandaloso patológico y trasforman lo normal en algo hiperexcepcional.

Basado en lo anterior se puede alegar que la imagen pornográfica se define por su valor histórico y recurrente o periódico, y se justifica bajo una conducta psicológica donde el sexo resulta una evidencia enigmática. Pero resulta ser en la imagen, en lo formal, en donde se reside la verdadera magia del porno. Ya lo decía Nicéforo: sin la imagen se suprime el Universo. Y como la pornografía es un universo total, sin la imagen nos quedaríamos en la mera invocación mental e imaginaria. La imagen pornográfica, como toda imagen susceptible de ser multiplicada hasta la saciedad, es arquetipo central en la



Imagen 27. Filmes como *El Diablo en la Señorita Jones* de Gerard Damiano (1973) son considerados como obras maestras dentro del género pornográfico. La película mezcla el argumento tradicional cristiano (la actriz interpreta una mujer que se suicida y por tanto es condenada a una vida infernal, llena de de lujuria y depravación, en lo que será su "nueva vida") con la estética de tipo *hardcore* en lo que representa el inicio de la escalada de estímulos visuales en el cine porno.

construcción social. La masificación del porno ha logrado que se le considere como una forma menor de arte según Susan Sontag, es decir, que de alguna manera comienza a ser aceptada. Esta sería el último aspecto del ritual pornográfico: el de la imagen formal y legitimada. Si bien la propuesta de Sontag puede generar discrepancias pues para muchos pornografía y arte son excluyentes entre sí, obras como la de *El origen del mundo* de G. Courbet, pintada en 1866, demuestran cómo lo que en un momento puede considerarse porno, al día siguiente puede ser llamado arte y colgar en las paredes de un museo.

Lo que Sontag plantea es una posibilidad: la que tiene el porno como género visual, de acudir a otros géneros para nutrirse y generar así una comunicación extática entre la imagen y el que la observa. Para ello, el porno como se vio anteriormente, se apropia de géneros como el de la ciencia ficción, como por ejemplo en *El diablo en la Srta Jones* y su argumento peculiar que entronca conceptualmente con el cine fantástico. En la película, una mujer madura, gris y aburrida de la vida decide ponerle fin a ésta y tras pedir un intervalo de vida para realizarse en el pecado, escoge el de lujuria. Esto pone a la actriz en todo tipo de situaciones *hardcore* que, sin lugar a dudas destacan por la audacia y por su verismo, por la exageración y prolongación de los actos sexuales.

También la pornografía encarna los géneros de la tragedia, el sadismo y hasta la religión, como en el caso de *Sodoma y Gomorra* de los hermanos Mitchell, un largometraje pornográfico que toma como referente el Cine Bíblico. Y además, el porno se entrelaza con la comedia, como en *Garganta profunda*, película en la que la protagonista, como no consigue llegar al orgasmo, acude a la consulta de un sexólogo, quien aduce que por una mutación genética, la mujer tiene el clítoris en la garganta. La protagonista conseguirá tener una vida sexual plena mediante la práctica de la felación, lo que explica el título de la película.

Lo anterior permite observar la capacidad que tiene la pornografía de concatenarse con los paradigmas sociales los cuales transforma según su narrativa y así establece un diálogo. Por eso Sontag observa en el paisaje onírico o ahistórico, así como en el tiempo congelado y reiterativo, y en la exageración de las destrezas sexuales; la negación de toda realidad que conlleva a la fantasía y que como quedó claro anteriormente, fundamenta una estética de lo siniestro que se sostiene precisamente en lo fantasioso e irreal.

La pornografía constituye el teatro del cuerpo en la imagen, un *documental fisiológico* como le llama Gubern (Gubern, 2005, pág. 27), en el que todo se reduce a la pura matemática, a la mecánica y la abstracción. Por ello Robert H. Rimmer habla de una suerte de *ritualización* de la imagen pornográfica, *producto del enfeudamiento de los modelos clásicos de la narrativa tradicional* (Gubern, 2005, pág. 40) lo que incrementa su previsibilidad y redundancia transmitida a manera de ceremonia.

A propósito, y como conclusión analítica en torno a la imagen pornográfica, el propio Rimmer elabora su propio *Código sobre el ritual pornográfico*²⁴, el cual es reproducido parcialmente por Gubern y del que me sirvo para generar por un marco referencial y concluyente sobre las características del género pornográfico.

En primer lugar, las películas pornográficas se caracterizan porque el actor no eyacula dentro de la mujer. El semen debe de ser visto pues es paradójicamente, la comprobación de que el acto fue consumado, de que fue real (más real aún). En el ambiente del porno se le conoce a las tomas de eyaculación como *money shot*, que certifica, verifica y valida el hecho representado.

Como segunda característica, la mujer nunca es violenta, sus papeles son más bien del tipo comedia: dispar y anestesiado. La actriz pornográfica sabe lo que tiene que hacer en el poco preámbulo del que dispone, el cual inicia la por lo general cuando agarra al hombre y abre su bragueta. Pero además, y como tercera característica, ese preámbulo es muy limitado. El tiempo real social se ve reducido ante la transgresión. No hay caricias ni besos, y la mujer goza de la felación a tal punto de estar totalmente lubricada al momento de la penetración. Posterior al acto, y esto como la cuarta característica del ritual pornográfico; no existe una acción entre las dos personas como un abrazo, una caricia o un beso. Cuando el actor eyacula prácticamente se acaba el artilugio y se trasporta al espectador hacia otro escenario dispuesto igual que el anterior.

En el aspecto meramente humano, la quinta característica de la pornografía es la ausencia de emociones humanas -como los celos o el asco- las cuales están excluidas, a excepción del miedo y el deseo; emociones que según Bataille refuerzan la atracción. De esta forma las mujeres se pasan el pene del héroe de orificio en orificio -sea éste bucal, vaginal o anal- sin la menor preocupación, ni siquiera la higiénica.

Como parte del sistema propio en el que ha sido creado la pornografía, es decir, como un género masculino, y lo que corresponde con la sexta característica del ritual pornográfico tenemos que los filmes por lo general tienen una escena de lesbianismo que refuerza el sistema patriarcal y homofóbico. En el género pornográfico la mujer siempre se encuentra perenne y entusiasta al estado de disponibilidad sexual que evacúa todo fantasma de violación, aunque las violaciones se encuentran presentes, disfrazadas detrás de los ritos de iniciación o de tomas de consciencia sexual. Son las llamadas violencias simbólicas de Bordieu, donde lo penetrado de subyuga al

²⁴ Para mayor información pueden visitar la página web <http://www.flipkart.com/rated-videotape-guide-robert-rimmer/087975835x-d9w3fqvf3f> para consultar acerca del Código de películas pornográficas impulsado por Rimmer.

dominio del otro. Por esto, en la narrativa pornográfica es muy común el *threesome*, donde dos mujeres se someten a un hombre, pero menos común dos hombres sometiendo a una mujer.

La séptima característica tiene que ver con un desbordamiento convulso colectivo. En la pornografía el sexo deja de ser cosa de dos y acude -como en las antiguas ceremonias agrícolas- a la orgía. La mayor parte de las películas contienen una escena de orgía donde al menos cuatro personas disfrutaban extasiadamente.

La octava característica tiene que ver con la escalada de estímulos generada desde el lanzamiento abierto de la pornografía. En la segunda mitad de los años setentas el género pornográfico evolucionó, buscando nuevos incentivos. Entre ellos, y como parte de la oferta icónica dolor/ placer tenemos el sexo anal, así como la triple obturación (boca, vagina, ano). La mujer siempre es penetrada por el ano, no así el hombre (a excepción de los títulos para homófilos), como parte de la promoción pornográfica. La *sodomización* difundida y aceptada después de los setentas llevó a la pornografía a superar restricciones de imágenes que hoy incluso llegan a la zoofilia, al sadomasoquismo y a la coprofagia (y si no recuérdese el *boom* que fue la Ciciolina).

La novena característica tiene que ver con la naturaleza misma del actor o actriz pornográfico. En el caso de las mujeres, estas se encuentran fuera de toda realidad objetiva. Las actrices porno nunca quedan embarazadas, ni menstrúan, ni se preocupan por anticonceptivos ni medicamentos para el control hormonal. No se les cae el busto ni envejecen, siempre están jóvenes no importa cuántas encarnaciones carguen consigo. Aún así, y como décima característica, las mujeres utilizadas en los filmes son por lo general bastante jóvenes (entre 20 y 30 años), pues son rápidamente reemplazables por la demanda masculina de nuevos rostros. Los hombres sin embargo, pueden llegar a sobrepasar los cuarenta.

El actor pornográfico, además de ser más longevo, presenta lo que sería la onceava característica del género ritual de lo pornográfico: la circuncisión. La mayor parte de los actores son circuncidados, aunque ésta característica sea una cuestión paradójica porque remite al rezago ideológico judeo cristiano que elimina el exceso de carne en el glande por cuestiones de salud y para evitar en él una sensación más placentera.

La doceava característica tiene que ver con la cuestión del paisaje onírico o ahistórico que se representa en la pornografía. Muchos filmes comienzan en un ambiente elegante y privilegiado, que es por lo general paradisíaco o exquisito (como playas o mansiones) y que, con el transcurrir

de la acción, decae de manera que sólo se observan los cuerpos desnudos o sus partes amputadas visualmente.

La treceava característica tiene que ver con la condición del personaje pornográfico. Se condiciona de ante mano que son personas solteras o divorciadas, por lo que los filmes pornográficos nunca giran en torno a parejas únicas. El actor debe mantener relaciones con al menos tres mujeres distintas como parte además del comportamiento machista del género.

Una penúltima característica tiene que ver con el diálogo que establece el actor con el espectador. Los actores por lo general miran hacia la cámara, miran al que recibe la imagen sin en realidad estarlo viendo. Con ello contribuye a la incorporación del sujeto receptor en la fantasía que representa, con ello permiten el éxtasis de lo obsceno, pues ese contacto visual genera un intercambio fantasmático entre imagen y observador que por lo general lleva al espectador a salirse de sí, de su cuerpo al del actor, de manera que al concluir –por lo general al eyacular- se vuelve al principio de lo no colmado que obliga a la repetición.

Por último, un alto porcentaje de los filmes pornográficos abordan la fantasía del hombre de tener una virgen o una mujer sin experiencia. La razón según David Freedberg es sencilla: acorde con lo que plantea Jung, *una virgen es el arquetipo típico que mezcla perfectamente el amor materno, la inocencia y la sexualidad juvenil* (Freedberg, 1992, pág. 361). La necesidad de estos filmes de acudir en busca de vírgenes o amateurs es solventar la carencia de afecto emocional y psíquico en aquello cuya proyección erótica del ánima llevó al desbordamiento de la imagen erótica, lo que conlleva una búsqueda insatisfecha de modelos que renueven ese contacto con el otro yo o del Inconsciente.

Por lo anterior se puede concluir el por qué la pornografía resulta tan atractiva e intrigante. Más allá del despliegue de fortalezas físicas y sexuales subyace la peregrinación de los modelos arcaicos, subordinados eso sí, a las adecuaciones tecnológicas de hoy. Y como ejemplo, lo que bien podría ser parte de la última aportación del código de Rimmer: con la llegada del internet y de las webcams, hoy más que nunca es posible acceder a sitios de aficionados reales, chicas (y también chicos) que aseguran ser vírgenes y que se venden a través del espacio cibernético. Son a la vez productores, actrices o actores y receptores del porno, ya que por lo general estos sitios son gratis y su única finalidad es el intercambio de experiencias sexuales cibernéticas.

Un último aspecto que resulta bastante paradójico del fenómeno pornográfico. A través del Internet, de ese intercambio de experiencias sexuales cibernéticas, nos remitimos

inmediatamente a las cavernas prehistóricas. En el Internet, a partir del famoso *on/scene*, se ofrece la posibilidad de hacer á la vez que algo sea público y privado. Se es capaz de interactuar sexualmente frente a una webcam y ser visto por muchos sin salir de la intimidad de tu cuarto.

Fenómeno que se asemeja al que analiza Bataille, a propósito de una de las pinturas presentes en la caverna de Lascaux. En ella un hombre herido y erecto da muerte al animal. La pintura según Bataille y por su ubicación, deja entrever al mismo tiempo lo que se revela y se oculta en el erotismo: es vida y muerte. Tal y como muchos chicos y chicas que experimentan hoy con el Internet, lo nuestro es una cueva como la de Lascaux, donde se da un intercambio erótico que culmina con la muerte del ser y da paso a la realidad virtual.

Permite al mismo tiempo la posibilidad de realizar un deseo oculto, en lo oculto de una habitación. Deseo de todo sueño materializado en un clic a través de la ruta de la información. La pornografía es, para cerrar con las palabras de Andrés Barba en *La Ceremonia del Porno, el triunfo del arquetipo protestante: la soledad a domicilio, cara a cara con Dios* (Barba, 2007, pág. 84). La pornografía representa el odio del cuerpo versus el intercambio carnal, el odio público versus la fascinación privada. Odio y fascinación cuya unión indisoluble perpetua el Internet y que nos remite a ese instante donde lo sagrado y lo impuro aún no eran diferenciados.

IV CAPÍTULO

4. LA EXPERIENCIA RELIGIOSO/PORNOGRÁFICA (PROPUESTA GRÁFICA EXPERIMENTAL)

Una vez recopiladas teorías e ideas de diversos autores para justificar un fenómeno de la cultura visual, es necesario brindar una opinión propia y subjetiva a través del campo de conocimiento específico al cual me adscribo, como lo es el área del Grabado. El siguiente capítulo hablará de la propuesta plástica que conforme a dicha técnica gráfica fue creada, tanto como soporte y complemento de este escrito. La intención es que resulte parte de la propuesta teórica que plantea la cuestión de la pornografía como fenómeno visual y el modelo arquetípico remanente en la visualidad de lo divino o bello personificado.

En primer lugar es necesario hablar del *concepto* de la obra. La idea por supuesto nace alrededor de los postulados de los autores citados en el trabajo, pero no como una ilustración: yo tomo y genero a partir de lo que capto. Interpreto pero apoyado en mi entorno, en mi contexto, en mis vivencias. Trato de justificar lo que veo, lo que hago y su atractivo o estética visual. Las ideas parten de los autores tanto a nivel teórico como plástico o visual (e incluso me atrevería a incluir musical) en quienes encuentro la inspiración o el “empujón” que desarrolla el concepto de la obra. Por lo general los proyectos o las ideas nacen de las influencias culturales que desarrollan una consciencia crítica. En mi caso, aprovecho las ideas de los autores como referente para crear una propuesta visual que represente una interpretación de mi entorno cultural mediante una visión particular.

Cabe decir por lo tanto, que el proyecto tenía una base previa, una Idea compuesta por las ideas de otros y resumidas en la tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Grabado que fue presentada en el año 2006 en la Universidad de Costa Rica. En ella ya intentaba plantear la necesidad de la imagen erótica por su comunicación con lo sagrado a través del ritual o ceremonia; realizando una propuesta plástica que consistía en una serie de paneles serigráficos en los que intentaba crear un juego de órdenes alternos mediante analogías populares de los órganos sexuales confrontadas con la imagen religiosa también de carácter popular. El resultado fue un estudio a nivel histórico y psicológico del aspecto erótico en los humanos, que derivó en una propuesta plástica acerca de cómo la degradación hace de los órganos y los medios para alcanzar

el erotismo una fuente de transgresión e indiferencia que como cita Bataille pone en el mismo nivel a lo sagrado y a lo impuro.

Para el proyecto de la Maestría, el interés era el de continuar con esa propuesta teórica pero ahora desde el punto de vista estético. Tesis que acaba de ser fundamentada a partir de la apreciación de la pornografía como una ceremonia que se acerca a la belleza de lo siniestro, al horror religioso. Como propuesta plástica la intención es la de recrear una habitación de motel en la que todos los elementos insertos dentro de ésta estén grabados o impresos con imágenes pornográficas y religiosas.

El proyecto intenta captar la idea central del proyecto teórico y construir un ambiente en donde se justifique la imagen pornográfica. La idea es recurrir a diversos materiales de uso cotidiano pero asociados con lo íntimo o privado (como sábanas, papel de baño...) sobre los cuales, a partir de una matriz serigráfica o xilográfica, se pueda imprimir. En este punto es importante que haga una aclaración. No es que no me interesen otras técnicas gráficas como la litografía o el grabado en metal.

Sin embargo, considero personalmente que son más prácticas la Serigrafía y el grabado en madera ya que no requieren de un espacio sofisticado (es decir, un taller de grabado como originalmente se plantea, con prensas litográficas y de impresión de planchas de metal). Me centré en estas dos técnicas principalmente por cuestiones de practicidad. Por un lado la Serigrafía por la facilidad de manejo y la posibilidad gráfica de lograr composiciones altamente pictóricas. Y por el otro el grabado en madera, porque me permite imprimir sobre soportes tan delicados como el papel de baño utilizando para ello una cuchara de metal.

Ahora bien, el tipo de imágenes que intento mostrar es también un punto importante y que tiene que ver con la búsqueda de un estilo. En principio trato de recuperar imágenes de la cultura visual, las cuales me gusta alterar o reinterpretar sea con dibujo, collage, etc. Este tipo de imágenes usualmente son proyectadas, con el fin de que no se pierda el realismo pero a la vez sea mi mano la que defina de nuevo su contorno, su estructura. Luego utilizo los dibujos elaborados a partir de la proyección bien para elaborar una serigrafía o bien para trabajar una plancha de madera.

Por lo general este tipo de imágenes suelo acompañarlas de pequeños garabatos como les llamo a mis dibujos, que consiste en una serie de trazos automáticos e imprecisos de los que luego surgen formas y figuras. Éstas se convierten en personajes caricaturescos, muchas veces

amputados o incompletos como símbolo de la fragmentación del cuerpo en la imagen erótica, obscena o pornográfica.

De tal forma ambas representaciones- tanto la realista como la ficticia- las utilizo como lenguaje mediante la composición dual que mezcla extractos de una realidad e interpretaciones de la misma mediante la impresión gráfica. Las imágenes que surgen de dichas composiciones remiten inevitablemente a la viñeta del famoso *comic strip*, por lo que las impresiones han sido catalogadas por compañeros y allegados como de tipo historieta, quizás por la influencia directa que tuvieron en mí personajes como *Memín* o *Superman*, como parte de un híbrido social.

Y es que el cómic, como un género artístico; aunque se ha visto desprestigiado quizás por su estrategia de mercadotecnia que le permite estar más cerca de un supermercado o una farmacia que de un museo; es una influencia cultural muy fuerte. El cómic es un arte más, una forma de representación capaz de sostenerse a sí misma, a partir de una característica primordial: su *reproductibilidad*. Como el grabado o la fotografía; el cómic es una forma de arte reproducible que tiene sus características propias y que si no se ha acercado al museo de manera tan fiel (ni siquiera sirvieron los intentos de Lichtenstein) es porque su campo de acción es el entorno mismo, las mentes de aquellos que fantasean con sus historias y personajes.

Podría hablarse de una *identidad juvenil*, creada a partir de dichos íconos populares y en la que se mezclan rasgos de diversas culturas en los espacios que resultan intermedios, tales como las revistas tipo cómic o la televisión, donde se conjuga lo culto con lo popular a nivel globalizado. Mi interés por tanto, reside en captar una realidad que forma parte de mi anclaje cultural, en la cual radican los fantasmas arquetípicos de Occidente, con los que juego a partir de composiciones geométricas muy básicas, pero que generan cierto ritmo y tensión entre lo representado. Y si accedo a los terrenos del cómic o la historieta por mi estilo de dibujo y por el tipo de composición, es producto de la influencia directa de los *mass media* en mi desarrollo personal como hombre, como artista, de modo que mi estilo vendría a ser una influencia directa del imperialismo visual norteamericano mezclado con un lenguaje popular esquematizado en el dibujo.

A continuación analizaré parte del proceso experimental que conllevó este proyecto teórico y práctico enfocado en dos trabajos que considero son los más importantes: EL FENÓMENO RELIGIOSO PORNOGRÁFICO Y LA IMPRESIÓN DEL PORNOBARROCO. Ambos partirán de una estructura primordial que será básicamente los antecedentes plásticos experimentales, el concepto o la idea que aborda cada uno de los dos trabajos, y un análisis de estilo, color, composición y forma.

4.1 Antecedentes plásticos: de la visión urbana en Costa Rica al intento del motel

Considero muy importantes todos y cada uno de los trabajos que he realizado desde mi carrera como estudiante (ya saben, una cuestión sentimental). Pero siempre hay unos que marcan



la pauta de lo que haces, de cómo lo haces; y a partir de la experimentación te permiten ver hacia donde puedes llegar. En mi caso particular, dos trabajos son antecedentes claves: *Paisaje urbano* y *(a) pareo analógico*.

Paisaje urbano representó para mí un salto en el trabajo del grabado a gran formato, pues terminó siendo una pieza de 17 metros de largo por 2.80 de alto, donde a pesar de que eran grabados xilográficos, ninguna imagen se repetía. Trabajé casi un año en ese proyecto, y significó un paso importante en mi carrera por las dimensiones de la propuesta y por el estilo gráfico y pictórico que en ella estaba alcanzando.



La idea del trabajo surgió de mi rutina diaria en una tienda capitalina. En ella, y a través de sus cristales, observaba el trajín diario y ciudadano de la capital San José en Costa Rica. Me gustaba tratar de captar el gesto, la pose del individuo "X" al cual intentaba retratar. De repente me di cuenta de que tenía muchas de esas

Imágenes 28 y 29. Paisaje urbano (2005)
Xilografía sobre tergal francés, 17 x 2.80 mts.
Esta obra fue el inicio de la experimentación sobre soportes para la impresión del grabado. En este caso fue tergal francés, cuyas medidas me permitieron jugar con el espacio de la instalación.

imágenes, algunas de la misma persona repetida en diferentes actitudes. Con las mismas comencé a armar un rompecabezas. Eran al final abstracciones simplificadas de la gente, pero merecían un orden particular que fuera según mi intención, ondulante.

Lo primero que hice fue comenzar a redibujar las imágenes obtenidas desde la ventana de la tienda sobre las láminas de madera de tipo "triplý" de 1.22x2.44cm, pero el gesto y la pose muchas veces cambiaba por el formato dimensionado en ambos dibujos. En pequeño se veía bien, pero aumentado perdía fuerza. Eso me hizo ver la necesidad de proyectarlos y posterior a eso detallarlos para darles presencia.

Una vez pasados a las láminas fueron trabajados con las gubias, aunque la madera por ser de mala calidad dejaba escapar partes de las imágenes pues se venían en el corte. No obstante las imágenes por su tamaño permiten que esos detalles sea casi imperceptibles o se aprecien como efecto del dibujo. Un dibujo que no es realista sin dejar de serlo: yo buscaba captar a la persona, algo de ello ha de haber quedado.

Las imágenes una vez talladas las comencé a imprimir para ver como se veían. Como siempre, hubo necesidad de retocar algunas para su mejor apreciación y una vez lograda, buscar el material idóneo para la impresión. El escogido fue el *tergal francés*, por su adherencia, su tamaño (mide 2.80 de ancho) y la facilidad de ser impreso y lograr tonalidades de gris a negro utilizando únicamente una cuchara de metal.

Sin embargo, una vez impresas todas las imágenes y a pesar de la tonalidad, noté que faltaba cierto cromatismo, por lo que apliqué color rojo y dorado a ciertos detalles utilizando máscaras de cartulina y rodillos de esponja con tintas de color. El resultado fue satisfactorio y me dio pie para pensar en nuevas propuestas experimentales.



Imagen 30. *(a)pareo anal-ógico* (2006) Serigrafía sobre acrílico, 2.54x90cms. Esta pieza fue una búsqueda a nivel serigráfico, cuya intención era la de obtener la mayor cantidad de colores impresos para darle un carácter realista a la imagen, pero además a nivel conceptual se buscaba la relación entre religión y erotismo a partir de la asociación implícita de textos bíblicos de los que se entresacaban historias eróticas a partir del juego de palabras (tal y como el título). La idea era un juego de asociaciones entre la obra y el espectador a manera de mensaje codificado.

De ellas nació *(a)pareo anal-ógico*. La intención con este trabajo era la de mostrar la analogía popular de los órganos sexuales con ciertas frutas como parte de ese mundo degradado en el que los órganos vedados adquieren otros nombres como signo de su desmoronamiento. Y para hacer evidente ese desmoronamiento, mezclaba las imágenes de las frutas con otras fotografías que generaran un circuito locutor asociativo. Es decir, la imagen del plátano compatible con la del órgano sexual del hombre, la de la semilla del chayote con la vagina de la mujer, etc. Dichas imágenes las obtenía de manera directa, al salir y fotografiar a los modelos cotidianos de la calle. La idea era jugar un poco con las estructuras clericales y machistas, a partir

del uso de imágenes de corte familiar con trasfondo satírico. Con ellas lo que hice fue básicamente estructurar un relato a partir de un trasfondo probable.

Las imágenes mezclan recuerdo imaginario con realidad. En ellas se cuenta la historia de *Pablito*, un niño que nació de una madre soltera, criándose con su abuelo, quién muere cuando él era aún chico. En su afán por conservar esa figura paterna acude a la Iglesia, en donde es recibido por el padre quien por medio de regalos luego abusa sexualmente de él. El niño, confundido, lleva una vida de excesos y depravaciones que le recluyen a una vida en la calle prostituyéndose como travestido. El relato, de intención psicológica, muestra una verdad oculta que es la de la doble moral religiosa. La intención del trabajo era que la gente fuera construyendo este relato a partir de pistas en los paneles serigráficos de acrílico de 2.54x90 cm impresos. En los mismos se iban numerando las imágenes, además de que se brindaban textos que podían ser leídos de diversas formas (si leías el texto corrido decía una cosa y si leías sólo las letras en rojo, otra).

Tanto *(a)pareo anal-ógico* como *Paisaje urbano* me dieron muchas herramientas tanto técnicas como conceptuales, para trabajar los futuros proyectos. Del primero, aprendía a dominar cuestiones de espacio y forma a partir de la multiplicación ordenada de elementos. Del segundo, la posibilidad de acudir a los relatos simbólicos a través de elementos alegóricos e imágenes familiares, que pueden conjugarse en un espacio estructurado. Sin embargo en ambos trabajos hubo un problema: el de la puesta en escena. En *Paisaje urbano* la pared larga y en esquina de la Escuela de Artes de mi Universidad cumplía con el requisito idóneo. Pero una vez fuera de ese espacio, la impresión era sumamente difícil de montar por su tamaño y por su transparencia. En *(a)pareo anal-ógico* el espacio elegido no fue aprovechado al máximo por la pieza, que se perdió básicamente entre las paredes de ladrillo y el piso de lozas de piedra.

Posteriormente, en una sala de la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, me brindaron la oportunidad de montar ambas piezas en un espacio cerrado y cuya característica era una pared de vidrio. Fue a partir de ésta exposición que comprendí un fundamento claro de todo montaje y es que debe envolver al espectador. Los espejos crearon una especie de circuito cerrado de la pieza, una suerte de atmósfera interior. Lo que hice fue construir un biombo en el que coloqué la impresión en tergal de *Paisaje urbano*. Un biombo cuyo movimiento acogía la estructura tosca y torpe de armazón de hierro construida para *(a)pareo anal-ógico*.

La instalación me hizo dar cuenta de las posibilidades de crear atmósferas y espacios a partir del grabado. A partir de entonces comencé a desarrollar la idea de una habitación en cuyo interior se desarrollara no sólo un relato, sino que me permitiera experimentar con el grabado en

diferentes soportes. El trabajo titulado *Mhotel Paradi(gma)so* iba a consistir en una construcción espacial asemejando una habitación de hotel y en la que cada elemento remitía al grabado. Es decir, paredes de madera talladas, sábanas impresas, ventanas, puertas, en fin, todo lo que podría contener una habitación de motel o de hotel.

Dicho trabajo fue el proyecto presentado para la admisión a la Academia de San Carlos. Y fue desarrollado de manera parcial durante el primer año, en el que sin embargo todo fue evolucionando hacia otra propuesta más sintética, pero que provenía de la misma idea inicial. Si bien es cierto *Mhotel Paradi(gma)so* no se llevó a cabo de manera práctica, me permitió acercarme al grabado de otra forma, a partir de la experimentación material. De manera que aunque inconcluso, de su gestación parcial surgieron dos ideas que hoy considero parte importante del proceso, como lo son EL FENÓMENO RELIGIOSO PORNOGRÁFICO Y LA IMPRESIÓN DEL PORNOBARROCO.

De ambas considero pertinente hablar por separado, por cuanto constituyen dos posibilidades de impresión sobre soportes no tradicionales. Uno de ellos ya había sido probado anteriormente, como lo fue el tergal francés, pero otro resultaría toda una experiencia, y fue el papel higiénico.

En un principio, y por el diseño propio de *Mhotel Paradi(gma)so* comencé diseñando unas cortinas de baño impresas en serigrafía. Paralelamente iba trabajando varias láminas de madera sobre las cuales imprimiría el papel higiénico. Sin embargo, el proyecto fue adquiriendo otras dimensiones que lo llevaron hasta este momento, a ramificarse en dos propuestas definidas. La una tiene que ver con la analogía entre la religión y el porno, y la otra con la posibilidad de intimar con el otro a partir de lo cotidiano.

4.2 El fenómeno pornográfico religioso

Empiezo de adelante hacia atrás por cuestiones de orden de los acontecimientos, para mejor estructuración del relato. Si bien es cierto desarrollé primero la serie titulada *La Impresión del Pornobarroco*, de *El fenómeno pornográfico religioso* aproveché una serie de imágenes para su complemento, por lo que me permitiré explicarlas más adelante. *El fenómeno pornográfico religioso* nace de la proyección de dos tipos de imágenes de uso popular: la estampita religiosa y la

imagen pornográfica. La intención era la de crear con ellas una relación lingüística a partir del cómic, o de su estructura y mediante la impresión de grabado de gran formato.

Para lograrlo, traté de someterme a lo que plantea Daniele Barbieri en *Los lenguajes del cómic*, donde habla de los *cuatro tipos de relaciones lingüísticas que maneja la narrativa del cómic* (Barbieri, 1998, pág. 275). El primero, la *inclusión*, es decir, una narración incluida dentro de un contexto de dominio común, en este caso la religión y la pornografía. El segundo, la *generación*; o sea la herencia del cómic que genera otros cómics semejantes, en este caso reinterpretaciones personales. El tercero, sería la *convergencia*; que presenta diversos tratamientos como el de la pintura, la fotografía o el grabado. Y el cuarto, la *adecuación*, que no es otra cosa que adecuar estas propuestas estilísticas a la propia narrativa del cómic.

El resultado fue una propuesta a la que sin embargo le faltó fuerza, y tanto compañeros como profesores achacaron la falta de dinamismo en el tratamiento no del objeto, sino del espacio en el que se presenta. La idea de presentar las impresiones tipo página de cómic no fue bienvenida, y muchos incluso preferían el montaje rústico que se logró de manera azarosa al colgarlas de los alambres de secado. Sin embargo, rescato varios aspectos que considero necesario recalcar ahora.

4.2.1 Concepto de la obra

La idea como tal, nace de un extracto del libro de Roman Gubern titulado *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, en el que habla sobre cómo las imágenes pornográficas, religiosas, proletarias y violentas ofrecen un contenido rico para el análisis y comprensión de una época determinada. En mi caso, y como consecuencia de la construcción del marco teórico; me encontraba ahondando en el uso y la importancia de la imagen religiosa y pornográfica, de su necesidad como sostén de un universo simbólico.

De tal forma que me surgió la idea de una estructura en la que se mezclaran ambas imágenes con el fin de crear un relato gráfico. La estampita religiosa por su emotividad patética y la imagen pornográfica por su expresividad extática. La primera, forma parte primordial del mundo de lo sagrado, pues las imágenes religiosas son una comunicación directa con lo representado. En este punto me recuerdo de mi abuela cuando nos ponía a rezar frente a la estampita del Cristo crucificado. Se establece una comunión directa entre lo real y lo representado, se asume el dolor y se toma como una ascensión espiritual tal y como lo plantea Kenneth Clark al hablar del *pathos*. La

imagen pornográfica produce exactamente el mismo fenómeno comunicativo, pero el éxtasis de la oración ceremonial desemboca en el orgasmo, la plegaria resulta ser el último aliento con el que culmina la eyaculación.

Así, el concepto de la pieza gira en torno a la *sensibilidad obscena*, a la emotividad del *pathos* que conlleva al *éxtasis* en la imagen. La inclusión de imágenes religiosas y pornográficas busca el contacto con lo popular, aquello de dominio común, lo cual genera una interpretación propia que se inserta en el dibujo y como dibujo. Es decir, tanto reinterpreto las imágenes masificadas de Cristos y actores porno, como las ordeno a partir de mis propios dibujos sistematizados (una suerte de lenguaje, de garabato pictográfico). Las imágenes convergen en la lámina de madera con el fin de realizar una xilografía cuya adecuación técnica obedece a la característica que une a ambas propuestas gráficas –tanto comic como grabado– como lo es la multiplicidad.

4.2.2 Estilo

La propuesta estilística, tanto por su estructura como por su narrativa, podría decirse que emula la estética del cómic. El dibujo –la línea– forma un trazo conjunto que intenta rescatar las figuras de un fondo negro, a partir de un tratamiento equilibrado de los blancos. Podría hablar del estilo a partir de estas dos características: fondo y figura, pero estaría tocando aspectos meramente superficiales. Es decir, me estaría quedando en los límites de lo que veo representado y de cómo lo veo, sin apreciar de dónde surge la propuesta.

No basta decir que soy amante del dibujo, y que admiro en demasía a artistas como Schiele o Bellmer para tratar de darle una definición estilística a mi trabajo. Considero que las influencias son importantes sí, porque refuerzan tu aprendizaje a partir de la copia de los modelos establecidos, y en ese punto identifico que mi línea o mi trazo tiene mucho de Schiele, de Klimt, de Bellmer y de otros tantos artistas que sin conocer su obra directamente, han permeado en mi sensibilidad a partir de los *mass media*. Lo que no sería justificable es quedarse en la mera emulación, sin tratar de buscar un sendero claro de lo que se desea transmitir. Es en ese sentido que me gustaría definir el estilo de mi obra.

Para comenzar, me gustaría apoyarme en la Introducción que realiza Stephen Little para su guía de estilos artísticos titulada *...ismos*. En ésta el autor plantea que *son cuatro los tipos de ismos* (Little, 2004, pág. 7): el primero como una tendencia de las artes visuales, es decir, un ideal

común en la obra de numerosos artistas. En segundo lugar como movimiento cultural, el de más influencia, pues define el marco cultural de un período o época. En tercer lugar como movimiento definido por un grupo de artistas, es decir, el compartir y expresar valores comunes. Y por último, como etiqueta retrospectiva, una cuestión definida por los críticos e historiadores y que resulta muchas veces una manera despectiva de referirse a la obra de los artistas.

De tal forma podría decir que este trabajo tiende al realismo social, es decir, un estilo realista que *contiene referencias explícitas o críticas de las condiciones sociales imperantes* (Little, 2004, pág. 126). Yo trato de reproducir la realidad cotidiana, sucia y deprimente, con el ideal de encontrar una verdad en ella. Sin embargo, me defino en un marco cultural específico, el del llamado *Sensacionalismo*, es decir, la exploración de la experiencia contemporánea, el humor negro, la insinceridad, la ironía, la oscuridad, la provocación. Ello me lleva a

una suerte de *apropiacionismo*, es decir, *a trabajar directamente con imágenes que reflejan el mundo circundante con el cual se mantiene un tenso diálogo de significaciones* (Guasch, 2000, pág. 342). Así que parto de imágenes sensacionalistas que me brindan los medios masivos para realizar nuevas propuestas

visuales, basadas en la reconstrucción de los elementos circundantes y en la integración de nuevos elementos como el dibujo.

El último aspecto lo considero intrascendente, pues muchas veces la opinión crítica se sujeta a cuestiones que se salen del ámbito de lo artístico para caer en la complacencia y en la pleitesía. De tal forma, me quedo con los tres puntos citados por Little, los cuales creo personalmente, me permiten definir un marco certero y preciso del estilo que presenta la obra gráfica.



Imagen 31. Matriz para el proyecto titulado *El fenómeno Pornográfico religioso*, Madera de MDF de 1.22 x 56cms dibujada a mano con ayuda de proyector. La construcción de la pieza se inició a partir de la proyección de imágenes de los *mass media* mezcladas con dibujos propios en un intento por apropiarme de ese lenguaje visual y elaborar una reinterpretación de lo visible.

4.2.3 Elementos estructurales

En cuanto a los elementos estructurales de la obra podría hablar de dos básicamente: forma y color. El contenido no lo excluyo, pero creo ha quedado explicado con la idea o el



Imagen 32. Un intento de montaje que por las condiciones espaciales, de la clase se realizó en el patio central de la Academia. La intención es la de recrear la estructura y estética del cómic en lo que representa una página única en gran formato

concepto de la obra. Forma y color constituyen un parámetro para comprender la estructura misma del trabajo. El primero define el sustrato mismo: la imagen, el segundo acompaña de manera simbólica.

De la forma podría decir que es básicamente corpórea, el cuerpo define la obra. Me interesa la apropiación y rematerialización de los modelos religiosos y pornográficos, el famoso *star system* hollywoodense que representa la continuidad de los abstractos griegos idealizados. Así hago uso del Apolo, el actor pornográfico que encarna el narcisismo; la Venus Terrenal y Celeste, es decir la actriz porno y la Virgen María, y del *pathos*, que en la imagen de Cristo conjuga al héroe derrotado y al éxtasis espiritual.

El ensamblaje de las formas corpóreas en la imagen obedece con un juego de narrativas mediante el encuadramiento tipo viñeta de cómic. La intención no es la de aprisionar los cuerpos, por lo que el diseño juega más bien con el detalle, con la parcialidad o el acercamiento. Es decir, se trata de una suerte de amputación, como parte de la develación siniestra religiosa y pornográfica. Los cuerpos se encuentran abstraídos de su realidad para someterse a una estructura formal anticipada de la que queda excluida su totalidad a favor de la idea. El seguimiento obedece con la lectura tradicional, la narración de dominio común, que genera una interpretación por parte del espectador, en la que convergen los modelos arquetípicos y de belleza mediante una adecuación personal y propia que intenta darle sentido en el dibujo.

Pero además de las formas captadas de los medios masivos, también hago uso de formas propias como parte del ensamblaje. Éstas también son corpóreas, y aunque en parte realistas, se acercan más a los terrenos del automatismo, por cuanto se generan a partir de un juego de líneas

creadas de manera circunstancial. La intención es que éstas sean correspondientes con la lectura de la imagen, por lo que los cuerpos dibujados forman parte del mismo trasfondo pornográfico y religioso.

La intención con estas formas corpóreas es la de servir de soporte expresivo a la imagen estática apropiada de los medios. Éstas imágenes forman parte de un inconsciente en el que navegan los fantasmas arquetípicos de Occidente. Son producto de la imaginación, pero de una imaginación que liga el cuerpo con el ideal de belleza. Yo busco que los cuerpos que dibujo sean bellos, que las personas aprecien en ellos la belleza del trazo y de la forma resultante; aun y cuando éstas sean en apariencia una abstracción depravada o enferma.

El otro elemento es el del color, que en el caso particular de esta pieza se quedó en el blanco y el negro. Por cuestiones de practicidad, quise aprovechar la experiencia que me brinda el blanco y el negro a través del juego de la luz y del detalle particular de los objetos. Traté de lograr un equilibrio entre ambas tonalidades, aunque la intención final es la de colocarle color a ciertos detalles muy particulares (específicamente utilizo el acorde cromático que brinda Eva Heller en su libro titulado *Psicología del color*, donde maneja el violeta, el rosa, el rojo y el negro como un acorde que remite a lo erótico sexual).

Al final todo forma parte de un proceso experimental, por lo que las propuestas no están completamente terminadas. Quizá una analogía más que acerca mi obra al porno, representa una experiencia nunca colmada, de la que siempre se puede aprovechar al máximo los recursos. No obstante el uso del color es primordial, como se verá en el próximo trabajo. A pesar de ello considero que el trabajo o desmerece por su monocromía y más bien intenta emular un poco la estética del cómic tradicional de los diarios.

4.2.4 Técnica

El último aspecto que queda por analizar es el referente a la técnica. Por cuestiones ajenas a la obra misma (como el hecho de poder trabajar en mi casa y adelantar trabajo) pensé en la posibilidad de realizar esta serie mediante xilografías de gran formato que conjugaran los elementos estructurales anteriormente analizados. La xilografía me permite trabajar con rapidez, y la plancha es ínfimamente aprovechable, sobre todo si se desea experimentar sobre diversos soportes. El proceso además me resulta cómodo y sencillo, pues parto de imágenes que capturo o que dibujo, las cuales con un pequeño proyector de cuerpos opacos proyecto sobre las láminas de

MDF, material que resulta muy fácil de borrar si te equivocas en el dibujo y que se “gubia” sin mucho esfuerzo, por tratarse de una suerte de aglomerado.

Lo primero que hago es decidir el formato de la pieza. Para este caso particular se escogieron dos: 122x56cm y 143,5x60,8cm. Una vez adecuadas las láminas, y partiendo de estructuras muy simples, hago un diagramado de la lámina. Mediante éste lo que busco es crear no sólo un buen diseño gráfico, sino además movimiento y un juego narrativo entre las imágenes. Posteriormente decido qué imágenes proyectar, y cuál es el orden. Una vez dibujadas con lápiz y posterior a la proyección, procedo a entintarlas con marcadores de diversos grosores para crear la sensación de tridimensionalidad. Inmediatamente después procedo a “gubiar” las piezas, nunca con un orden aparente pues me gusta ir sacando todo a la vez, así que paso de una forma a otra de manera indiscriminada y voy analizando el conjunto.



Imagen 33. La matriz entintada de la pieza tiene en lo personal, más valor que la misma impresión. Es la parte más intensa del proceso de grabar, al momento que entintas se ven los defectos, porque el negro y el color de la madera generan contrastes excelentes en la definición. En el caso de esta pieza me obligó a buscar más luces en las figuras, con el fin de crear un equilibrio.

Una vez trabajada la lámina, la entinto de negro y comienzo a crear los equilibrios tonales entre el negro y el blanco. Es la parte más difícil, porque un mal corte significa sacar toda la figura, creando un vacío que puede resultar muy difícil de llenar (a excepción de que se utilice color, pero en este caso no es la idea). Después de varios intentos y de “mirar de largo al cuadro” procedo a imprimirlo sobre el soporte escogido. En ese caso fue tergal francés, porque lo conocía bien de mis trabajos anteriores, y porque sabía qué

podía esperar e éste. Sin embargo también trabajé con seda, shifon, crepé francés y poliéster, cada una con sus pro y sus contras, aunque al final me quedé con el tergal porque me permitía tensar la pieza sobre un bastidor de manera más precisa.

Las impresiones fueron realizadas a mano, con una cuchara de metal tradicional o “sopera” pues es como si estuviera redibujando la pieza. La manera de trabajarla es muy sencilla, y con soportes como los anteriores se pueden lograr muchas calidades tonales. Simplemente se ondea la cuchara y se trabaja con el filo para las partes oscuras y delicadas, o se asienta y sobre su

“panza” se trabajan las zonas más amplias, imprimiéndole mayor o menos fuerza a la cuchara, dependiendo del tono que se desee. Una cosa es importante, es necesario mantener siempre una misma dirección (tal y como sucede con los lápices de color), de lo contrario la imagen se llena de rayas y se ve mal impresa.

Por último se cuelga en un tendedero a secar un día por lo menos, para que al tinta no manche la misma impresión en el momento de doblarla o enrollarla para su conservación.

4.3 La Impresión del *Pornobarroco*

La Impresión del Pornobarroco fue un trabajo que inicié desde Costa Rica una vez finalizada la producción de *(a)pareo anal-ógico*. Consistía en una serie de dibujos de 10x10cm trazados sobre una tabla de madera de pino que había encontrado. El trabajo iba a formar parte de *Mhotel Paradi(gma)so* y consistía en la elaboración de papeles higiénicos impresos con imágenes eróticas. El formato alargado de la madera me iba a permitir imprimir las pequeñas xilografías sobre los segmentos del papel higiénico, material elegido como soporte; con el fin de lograr que la composición fuera una especie de historieta erótica desprendible cuyo montaje sería en el baño de la habitación del Motel. La idea era realizar todos los dibujos de manera directa sobre la lámina de madera, asegurándome de ir estructurando un relato. Al venir a México no tuve otra opción que dejar la pieza y traerme sólo lo estrictamente necesario.

Sin embargo aquí fue retomada la idea principal, aunque los dibujos ya no eran los mismos puesto que nunca hubo boceto. El entorno y la “nueva vida” que tenía, llevaron la idea a otros niveles de producción. En principio se trataba de cientos de dibujos de 10x10 que luego serían intervenidos para obtener una impresión sobre el papel higiénico. Sin embargo, la calidad de la madera y la increíble cantidad de detalles en las piezas hizo imposible la reproducción de tantas imágenes. Al final, fueron 96 los dibujos realizados y “gubidados” con el fin de imprimir al menos la mitad del rollo de papel sin necesidad de repetir las imágenes. Se dividieron en 4 tablas de madera tipo *triply* de 60x40cm que contenían cada una 24 imágenes de corte erótico.

La elaboración fue difícil, puesto que los detalles finos y la madera mala no permitían mucho tratamiento lineal. Pero las imágenes pronto fueron tomando forma y el resultado varió hasta convertirse en una propuesta capaz de sustentarse a sí misma. *La Impresión del*

Pornobarroco fue la evolución más satisfactoria para mí como artista, y me demostró a qué grados se puede aspirar si se defiende, se estudia, analiza, sustenta y se trabaja de lleno en una idea.

A continuación describiré el proceso de construcción de la pieza desde sus inicios, con el fin de justificar su relación con el contenido de este trabajo y comprender así su construcción. El trabajo, que en un momento se estaba quedando en la pura idea, evolucionó a partir de la experimentación y de la construcción de un discurso que cada vez más iba enfocado a lo *pornobarroco*.

4.3.1 Concepto de la obra

La Impresión del Pornobarroco fue un proyecto que lo inicié en Costa Rica. Surgía de la idea de realizar una instalación titulada *Mhotel Paradi(gma)*soque consistiría en una habitación de motel en la que todos los elementos giraran en torno a la cuestión erótica y religiosa. Elementos que serían impresos mediante serigrafías o xilografías, las dos técnicas de reproductibilidad más efectivas sobre materiales que no sean papel.

El interés recaía en la aglomeración de elementos característicos y de uso cotidiano, insertos en una habitación de manera tal que se convirtiera en una suerte de templo al erotismo. Varios elementos fueron elaborados: unas cortinas de baño, una sábana y varios paneles de acrílico que funcionarían como ventanas (todos éstos en serigrafía). Sin embargo, la idea del papel higiénico desde un principio fue bien recibida por su calidez, por la cercanía de un elemento de uso cotidiano que impreso adquiriría otras dimensiones.

El concepto por tanto ya no fue el mismo. Antes la idea era la de que el papel fuera un acompañante más en el espacio ceremonial, pero de pronto adquiriría forma propia. De pronto la idea era la de ironizar la sociedad pornográfica a partir del rollo de papel impreso, cuyas escenas iban de lo cómico a lo grotesco, pero siempre pornográficas. Cuerpos mutilados en un carnaval donde impera lo erótico o sexual como parte de un ritual de la imagen. El dibujo evolucionó hacia ello. Las planchas muestran parte de ese desarrollo objetivo que va requiriendo la pieza. De dibujos tipo *cómic strip* a masas corporales, aglutinamientos, orgías. Los primeros eran parte del motel, cuya idea era un relato de narrativa pornográfica. Pero *La Impresión del Pornobarroco* es un retrato social de la doble moral pornográfica y religiosa. No intenta ilustrar y más bien ironizar el entorno Occidental donde todo es velado, oculto o prohibido y se relega al plano más íntimo como perversión.

La evolución conceptual obedece sin embargo a una cuestión de orden práctico. La impresión misma desde un inicio solicitaba un ajuste. Las imágenes de la historieta eran vacías e incluso pensé en meterles acuarela. Sin embargo la última lámina tenía la respuesta al problema.

En ésta los límites habían sido suprimidos, ya no eran historias, era una historia enorme, plagada de acciones y cuerpos, y hechos y sexo. Fue la pieza que dio pie al título concentrando la idea. *La Impresión del Pornobarroco*. Podría decir que fue producto del momento preciso en el que me encontraba, resolviendo la relación entre la pornografía y el barroco a través de autores como Calabrese o Maravall, Trías y Bataille, y quizás esa saturación de ideas provocó una explosión que representa la negativa social a asumir la



Imagen 34. La pieza en principio trató de ser una repetición cuadriculada de diferentes historias eróticas cuyos personajes fueran característicos y con ello, lograr un relato.

pornografía a pesar de ser una sociedad pornográfica, por lo que el papel higiénico remite a esa intimidad habitacional, donde se puede explorar el aspecto más erótico de manera personal a través de la imagen de desecho: lea, desprenda y úsela para lo que guste.

4.3.2 Estilo

La propuesta estilística de esta pieza también sufre una evolución producto del análisis de la representación. En principio se trataba de un dibujo con cierto realismo pero más cercano al cómic que a lo natural. Era un dibujo en el que intentaba privilegiar el cuerpo dibujado de manera realista pero con ciertas exageraciones propias del género pornográfico. Fueron tres piezas las constituidas bajo ese tipo de estilización de corte caricaturesco, influencia directa de los medios impresos y televisivos norteamericanos.

Sin embargo, la cuarta y última pieza tiene otro tipo de tratamiento, que es el que considero más importante de analizar. En éste la estructura narrativa se rompe y termina siendo un hacinamiento de formas corpóreas desligadas de todo tipo de realidad. Si en las láminas anteriores, el impacto que había causado la Ciudad de México en mi hacía inevitable el retrato paisajístico como telón de fondo de los cuerpos, para esta última pieza todo se diluyó en una

extraña atmósfera de convulsión extática, donde aflora el desorden y el desbordamiento que conlleva hasta la muerte. La pieza en ese sentido toca los terrenos del surrealismo. Así lo siento por cuanto el tipo de dibujo es muy parecido al de Hans Bellmer y obedece o es resultado de una suerte de "automatismo" surgido del subconsciente, *sin pasar por el tamiz de la razón, al moral o las convenciones estéticas* (Little, 2004, pág. 118). Todas las imágenes fueron surgiendo de manera espontánea, sin pensar en equilibrio ni composiciones áureas, dejándome llevar únicamente por las líneas que dibujaban las vetas, o por líneas que yo mismo hacía, sin sentido, sin razón aparente, pero de las que luego surgieron formas y figuras. Era una suerte de lirismo irracional, a veces onírico, pues cerraba los ojos y me dejaba llevar por el movimiento libre de la mano; en el que todo se encuentra yuxtapuesto, destruido, erotizado.

La Impresión del Pornobarroco toca los bordes de lo surreal, aunque contextualmente pertenezca a una estructura de *Sensacionalismo*. Aunque el trazo sea una respuesta inconsciente o irracional, los dibujos que surgen si representan una exploración de la experiencia contemporánea, el humor negro, la insinceridad, la ironía, la oscuridad y la provocación. Las imágenes aunque propias, son producto de los fantasmas culturales de Occidente, de los modelos arquetípicos que aún sobreviven a través de la fotografía y de la televisión por lo que su carácter *surrealista* queda subyugado por las condiciones *sensacionalistas* o *neobarrocas* imperantes en el contexto social, es decir, el dramatismo, la transformación y el conflicto social como parte de la intromisión de los llamados nuevos géneros en la sociedad.

4.3.3 Elementos estructurales

Los elementos que estructuran esta pieza son tres: la forma, el color y el soporte. Los dos primeros son innegables ya que constituyen el cuerpo de la obra, pero el último merece una explicación. Lo anterior por cuanto el soporte casi nunca es tomado como parte de la estructura del trabajo. El soporte es el medio en que se muestra esa imagen visual y es por lo general papel (en todas sus gamas) y

tela. Sin embargo, en este caso particular considero que el soporte tiene mucha importancia en el develamiento de la pieza como tal, y esto porque permite completar el marco de significación de la propuesta misma, que de lo contrario se quedaría en la cuestión técnica.

Comienzo sin embargo por definir los dos aspectos principales: la forma y el color. En lo que respecta a la forma, pese a que los estilos en tres de las piezas y la restante son diferentes,

muestran una característica común y es la presencia protagónica de la figura humana erotizada. En las primeras tres piezas, ésta figuración formal iba acompañada del paisaje como una suerte de telón, de escenario; pero éste se pierde en la última pieza para dar paso a la representación corpórea como fondo y como figura.

Las primeras láminas era un intento por rescatar el paisaje nuevo circundante como parte de la representación. En éstas las formas giran en torno a los cuerpos, pero se aprecia un entorno donde se edifican, un escenario que da pie a la historia. En la última pieza, toda alusión espacial ha sido opacada por el abultamiento, por la exageración, por el desplome barroco. Las formas siguen siendo corpóreas, pero se han revestido todas en un único cuerpo, lo que permite generar lecturas múltiples a partir del juego de direcciones. En este caso las composiciones tipo maqueta dieron paso a una composición única, inalterable, en el que la forma es toda la lámina sin importar sus límites, pues una forma me devuelve a la otra y así de manera infinita. Esto dio pie a la posibilidad



Imagen 35. Ésta era la propuesta inicial de *la Impresión del Pornobarroco*, que luego evolucionó por cuestiones circunstanciales, pero que representa un primer acercamiento formal al problema del soporte y la impresión del material.

de imprimir todo un rollo de papel, a sabiendas de que aunque era la misma lámina, la direccionalidad y el movimiento al imprimirlas generaba una visión completamente diferente de la anterior.

En un principio la idea se quedó en el blanco y el negro. Como dije anteriormente, incluso cabía la posibilidad de meterles color. Pero por mucho tiempo quedó el rollo impreso en su totalidad a una tinta como parte de la propuesta del trabajo. Sin embargo, por cuestiones de orden ajeno al

proceso mismo de la pieza, el trabajo fue escogido para formar parte de la Bienal de Gráfica del Museo de la Estampa de Toluca. Con ello se me brindó la posibilidad de llevar más allá de lo planteado dicha piza, por lo que decidí experimentar con color. El color, como medio estructural, me permitía no sólo darle viveza a las impresiones, sino también jugar con el contenido simbólico. De este modo, mediante el color, me permití jugar con las imágenes, con las planchas.

No importaba su estilo, importaba el matiz cromático y la experimentación con la imagen de una sola impresión a múltiples impresiones en un mismo rollo. El resultado fue una pieza que mezclaba el dibujo con la emotividad cromática. Las historias se juntaban unas con otras e incluso,

parte del trabajo anterior formó parte de este, pues en dos de las láminas, por su horizontalidad en el diseño, los dibujos que componían el resto de la composición apropiada, me servían perfectamente para este trabajo.

Comencé jugando con las tonalidades cromáticas más comunes: blanco sobre el blanco del papel, negro, amarillo, rojo y azul, violeta, naranja y verde, y tonos pastel de colores amarillo, celeste, rosado y todas las variantes restantes con los secundarios y el blanco. Posteriormente fui reimprimiendo muchas de los rollos, con colores que fueran opuestos a los de la primera



Imagen 36. Las variantes cromáticas y las sobreposiciones de color crearon una interesante composición de colores y formas definidos por contrastes dados entre colores altamente sugestivos y de simbolismo particularmente sexual o erótico.

impresión, buscando trabajar mezclas con colores como rojo, naranja, violeta y amarillo mezclados entre sí, un conjunto que remite simbólicamente, y según el estudio de Eva Heller; a lo pasional. Pero además rojo, negro, rosado y violeta fue otra combinación muy utilizada, ésta por su simbolismo erótico. La idea era la de lograr el máximo de combinaciones posibles, partiendo eso sí del esquema presentado por Heller para su *Psicología*

del Color. En total fueron alrededor de 60 rollos de colores a dos, tres y cinco tintas, estos últimos cuando no quedaba complacido del todo con la segunda impresión, por lo que decidía seguir trabajando en gamas cromáticas.

Las distintas variantes impresas y cromáticas resultaban en principio azarosas, es decir, sin un orden aparente de las láminas. Pero una vez avanzado el trabajo tenía un patrón muy establecido. De un color iba a ser un conjunto elaborado sobre madera de MDF y que pertenecía al proyecto anterior. Éste se me hacía interesante por el equilibrio logrado entre blancos y negros, que posteriormente fue interpretado con color. Posteriormente imprimía sobre esta construcción muy saturada, las otras láminas más lineales, tanto las de tipo cómic como la barroca, de manera que creaba un efecto muy interesante sobre el papel.

De ésta manera la forma corpórea de las imágenes fue altamente enriquecida con las variantes de color propuestas con el fin de crear una instalación. Los rollos, en su conjunto; eran piezas que se entendían unas con otras, por muy distantes que fueran sus paletas cromáticas. Lo que ocurrió es que todas manejaban los mismos elementos estructurales dispuestos de manera

distinta pero siguiendo un lineamiento que era el del juego de los contrastes para que tanto fondo como figura tuvieran una presencia real en la impresión sobre el papel.

Este, por cierto, es el último elemento estructural al cual me referiré. Si la impresión hubiese sido en otro papel, por muy elaboradas las láminas xilográficas y por muy estudiada la paleta cromática, no tendría el mismo impacto. El rollo de papel higiénico tomó un carácter sagrado o artístico cuando se alejó de su funcionalidad primaria. De ser un medio utilizado para el desecho de fluidos y viscosidades corporales, pasó a ser un soporte artístico. El papel higiénico, un elemento de uso cotidiano e íntimo, receptor de nuestra inmundicia, se vuelve un soporte altamente eficaz para la impresión del grabado en madera. El rollo de papel engloba la idea, el concepto. Permite trascender a partir de algo banal, que toma otro carácter cuando la gente ya no lo percibe como papel higiénico, sino como soporte de la obra y a la vez conjunto que engloba el marco de significación de la propuesta plástica.

4.3.4 Técnica

Por último como parte de este análisis de la pieza titulada *La Impresión del Pornobarroco*, haré referencia a la técnica empleada para su elaboración. Decidí trabajar con xilografía por su facilidad de manejo y su economía de recursos. El trabajo bien pudo haberse hecho con serigrafía, pero ésta técnica demanda mayor gasto tanto físico como monetario. El problema surge cuando se necesita cambiar de color. En la serigrafía es necesario todo un ritual de limpieza, que no es tan severo cuando se trabaja con xilografía. El rodillo se limpia más fácil que un marco o una rasqueta. Sin embargo, bien podría formar parte de la experimentación, del proceso futuro de construcción. No obstante, escogí la xilografía por su facilidad de manejo de la impresión, y porque ésta, al ser un proceso totalmente manual, me transmite cierta calidez.

El proceso en un principio se centró en la elaboración de cientos de dibujos de 10x10cm sobre tablas de madera tipo “triplý” de 60x40cm. La idea era construir una historia a partir de xilografías, cuyos dibujos tuvieran un tratamiento suave de estilización realista. Una vez dibujadas las láminas la iba trabajando con las gubias, tratando de dejar la mayor cantidad de detalle posible, pese a la mala calidad de la madera (que a veces hacía que se “viniera” más madera de la cuenta en el corte).

Las tres primeras láminas tuvieron un tratamiento muy geométrico y eran prácticamente, dibujos aglomerados unos sobre otros. En éstas el tratamiento fue ir trabajando la lámina por

cuadros, hasta completar la totalidad de 24 por lámina. Los cortes de estas tres láminas eran más geométricos, más estilizados. La figura corporal era preponderante, pero privaba cierta geometrización de los escenarios. Hubo la necesidad de acudir muchas veces al uso de regla para lograr el corte con exactitud. El proceso de estas tres xilografías fue intenso, a veces cargado de errores y descalabros que me dieron pie para plantear la siguiente lámina.



Imagen 37. Esta pieza, perteneciente a la propuesta anterior, se convirtió en parte de la nueva propuesta de Impresión del Pornobarroco, por su formato alargado a la vez historia, a la vez fondo; con el que podía crear atmósferas contrastadas y llenas de cromatismo.

La última xilografía que realicé, del mismo formato que las anteriores; igualmente había sido inicialmente marcada en cuadros de 10x10cm que cubrían la totalidad del espacio. Sin embargo, al momento de elaborar el dibujo, aún no sé por qué; me dejé llevar por el espacio en su totalidad, realizando un trazo por aquí y otro por allá, que conforme avanzaba se iban uniendo y tomaban forma. Al final, una composición totalmente saturada de imágenes, en las que todo es revuelto y convulso. Y además, muy difícil de “gubiar”.

La cantidad de detalles y la calidad de la madera hacía parecer la misión estrepitosa. Pero tuve suerte, porque la lámina que utilicé de manera circunstancial no me dio tanto problema como las anteriores. El resultado la verdad fue grato. Se invirtieron muchas horas de trabajo para poder sacar cada detalle tal cual el dibujo preliminar, elaborado de manera directa sobre la madera, pero al final valió la pena por el tipo de imagen que había logrado cuya evolución me permitía imprimir desde cualquier posición el rollo de papel, a sabiendas de que captaría una imagen diferente de la anterior de manera consecutiva. Este es un aspecto que el espectador no nota en la impresión, y muchos se imaginan una lámina enorme con todos esos dibujos, sin saber que son la repetición en diferentes posiciones del mismo objeto sobre el rollo de papel.

Cabe mencionar que para este trabajo también se utilizaron otras imágenes del proyecto anterior, cuya estética no era tan similar, pero que no creaba “ruido” una con otra. Aproveché estas imágenes –dos en total- principalmente por su formato, pero también, y al ser posteriores a la última lámina hecha sobre “triplý”, tenían un carácter que me permitía repetir el patrón uno consecuente del otro sin notar el corte.

Al final dispuse de seis matrices xilográficas para elaborar esta propuesta. Cuatro de ellas en “triplý” y dos en MDF. La textura y al apariencia impresa es bastante diferente. La una guarda cierta veta, la otra es un cartón liso. Pero ambas matrices me brindaron la posibilidad de



Imágenes 39 y 39. Montaje final de la pieza en el Museo de la Estampa de Toluca con motivo de la Bienal gráfica del estado de México. La primera fotografía corresponde con el montaje y la segunda con la develación de las piezas el día 30 de setiembre del año 2009.

experimentar en la impresión del rollo. Al principio se había pactado imprimir un rollo completo. Sólo se hicieron dos copias, es decir, 100 metros de impresión. Sin embargo, el esfuerzo era inútil porque la gente ni arrancaba los pedacitos del rollo –que era la idea inicial- ni veían la totalidad de la imagen. Por eso, y posterior a la escogencia para la *Bienal de Gráfica de Toluca*; la pieza se modificó y quedó en 5 metros impresos, de los cuales se dejarían ver alrededor de 2, 5 metros. Lo anterior me permitía no sólo aprovechar más las planchas, sino disponer de más tiempo para la experimentación con el color.

La técnica era sencilla: lámina entintada, rollo de papel sanitario con una porción del mismo enrollada sobre un tubo de cartón que me permitía imprimir t enrollar sobre la misma. Y aquí viene un secreto. La gente siempre me decía: oiga, pero se le va a manchar la impresión. Es cierto, pero la doble hoja del papel permite que el efecto

sea reversible, además de proteger la imagen que se va enrollando. Una vez impresos los cinco metros, procedo a extender las impresiones sobre las mesas de grabado con el fin de que se sequen para el día siguiente, día en donde se escogen las mejores y las que no me convencen las preparo para realizarles otra impresión. Para ello, siempre dejo un pedazo de papel sin imprimir al principio, porque va a ser el que se enrolle de nuevo en el tubo de cartón.

Todas las impresiones se realizan a mano y con una cuchara de metal, la cual me permite trabajar de manera muy suave sobre el papel, lo que hace que “no se pegue”, aún y cuando se preparan tintas con mayor cantidad de aceite, pues el papel es muy absorbente y se tiende a desprender con suma facilidad. La impresión debe ser sumamente cuidadosa, tratando de ir

siempre sobre la misma dirección y con la cuchara apoyada sobre su borde para que no se “raye” la imagen. Al final, se pasa la “panza” de la cuchara muy suavemente por la superficie impresa de manera circular para “resanar” aquellos espacios que quedaron mal impresos. Luego se desprende con mucho cuidado y se va enrollando sobre el rollo de cartón adherido al extremo, y se extiende al final de todas las impresiones (unas 3 vueltas) en las mesas del taller.

Con esto concluyo la exposición analítica de las piezas, añadiendo como parte del proceso técnico el montaje de la pieza, sólo para cerrar el circuito de significación de la obra. Para el montaje final de la pieza, el día lunes 21 de setiembre del 2009, cabía una duda respecto de la disposición de la pieza. En principio quería emular los azulejos de los baños, colocando sobre cada uno de ellos un portapapeles con el rollo en caída hacia el suelo. Sin embargo la propuesta era riesgosa, por cuanto el montaje se realizaría sobre una pared de madera que probablemente no sostendría la pieza. Fue entonces que me decidí por el vinil que imita azulejos, muy utilizado en las construcciones económicas. Este, de fácil adherencia a la pared, hizo más sencillo el montaje. Al final se cuenta con un cuadro de 1,5x1,5 metros dispuesto sobre una pared blanca de 2,44 metros de alto por 1,22 metros de largo, sobre el que se atornillaron 27 portapapeles con



Imágenes 40 y 41. Detalle de las piezas. El montaje quedó suspendido en 27 rollos colgados sobre la pared de vinil, así que para no despreciar los restantes 27 decidí extenderlos por el piso del Museo, que por ser de madera brindaba la calidez necesaria la papel higiénico.

sus respectivos rollos de papel en una suerte de secuencia geométrica, comenzando por el blanco, el gris y el negro y luego en forma de arcoíris hasta el rojo. Los restantes rollos fueron colocados en el piso, extendidos en medidas dispares para crear movimiento y que permitieron al espectador apreciar los dibujos eróticos en contrastes forzados y sugestivos.

Como punto final de esta referencia a la obra *La Impresión del Pornobarroco* sólo quiero acotar lo grato y lo sorprendente que fue el anuncio de que la pieza era acreedora del primer lugar en la Bienal de Gráfica del Estado de México, celebrada el día 30 de setiembre del 2009 en el Museo

de la Estampa en Toluca, un premio especial por todo lo que ha significado esta experiencia de investigación y experimentación artística en México.

CONCLUSIONES

Tanto a nivel teórico como práctico, son muchas las conclusiones que puedo extraer de este trabajo que representa el inicio de un proceso de investigación serio y profundo que demanda en la actualidad el campo de las Artes Visuales. Lo que un día en Costa Rica comenzó como una idea a manera de anagrama, se transformó en una investigación teórico-práctica que me permitió acceder a muchos campos, pero primordialmente del religioso al pornográfico.

De lo religioso tuve noción desde pequeño, asociando la imagen con la salvación eterna. *El Entierro de Cristo* era la procesión más terrorífica que recuerdo de niño, pues conjuntaba una virgen dolorosa y la imagen patética de Cristo en el ataúd (invención moderna pero adaptada a la tradición), pero me remitía inmediatamente a la búsqueda de la Salvación en Cristo. Misión cumplida para Nicéforo y los adoradores de la imagen. Si no tuviera la referencia visual, mi imaginación de infante no hubiese podido captar tanta violencia y dolor. La imagen es necesaria para la conversión de los fieles.

De la pornografía tuve noción en la adolescencia, cuando las reuniones de compañeros de colegio terminaban siempre con la proyección de un filme XXX. En un principio resultaba extraño y grotesco, pero atractivo. El hecho de ver a otras personas haciendo algo placentero, genera placer. Comida, sexo, es lo mismo. Una porno puede ser como el programa de cocina: el sexo nunca es tan bueno como se ve en la pantalla, la comida nunca queda tan buena como se ve en la televisión, pero generan una pulsión de deseo. Lo que no entendía de la pornografía era el ritual que se pactaba. Digo, era un joven precoz y hubiera querido ser uno de esos tipos que sin llegar a ser guapos, se “ligaban” mujeres hermosas. ¿Cómo estas mujeres se dejaban hacer cosas tan asquerosas? ¿Por qué eyacularle a una mujer en la cara? Eran preguntas que en ese momento de adolescencia me generaba, pero que con el siguiente “ligue” en la película se olvidaba.

Hoy, y gracias al aporte de este proceso de investigación, vengo a comprender algo que en ese momento no entendía, y que es toda la construcción sistemática se encuentra sustentada en el modelo arquetípico heredado de los griegos, presente tanto en la religión como en el porno. Ambas, y en eso coincido con Susan Sontag, son una dislocación psíquica. Al final lo que hacen la religión y la pornografía es alterar los estados de consciencia del individuo, que se somete a la experiencia extática, sea a través de la oración o del sexo. Religión y pornografía son una ceremonia, un ritual; con características análogas que las acercan a una como a otra, al espacio de lo sagrado.

La construcción misma de las dos, permite apreciar el esquema mítico primordial y arquetípico, que permite analizar tanto a la religión como a la pornografía, con el fin de comprender su visualidad, su estética, lo que representa en ambas la imagen. No me queda duda de que podría aplicarse el mismo esquema mítico planteado por Eliade a la religión y a la pornografía. Cambien a Cristo por el actor, y tendrán la misma secuencia de violencia y *pathos*, que al final desembocará en el *éxtasis*. Un modelo transhumano, un paisaje y un tiempo oníricos. La pornografía y la religión vinculan esta estructura como parte del ritual.

Ahora bien, no es la intención la de generar adeptos a la pornografía o a la religión. De lo que se trata es de brindar un marco explicativo que justifique a la imagen pornográfica como un medio de proyección cultural cuyo análisis resulta rico y provechoso, como cita Gubern. Tanto en la imagen religiosa como en la pornográfica he encontrado más de lo que pretendía buscar. Es increíble la cantidad de elementos simbólicos visibles y recuperables de ambas imágenes. Sin embargo, mi trabajo se enfoca en la pornografía, porque entrar en terrenos de la religión es entrar en una cuestión convulsa y siempre polémica. De la religión me quedo con su esquema primordial, con la imagen de Cristo como continuidad del abstracto idealizado por los griegos en sus desnudos y con la relación trabajo-ascesis que permitió el desarrollo del capitalismo así como la prohibición del sexo placentero, con lo que se creó el mundo alterno de la prostitución que llega a todos nosotros hoy en formato visual.

De la pornografía podría concluir que su estructura tanto narrativa como visual es de esa forma porque así lo demanda el género por su estética misma de lo siniestro. Los cortes abruptos de los cuerpos, la violencia simbólica que hace de la mujer objeto sexual del hombre, el asco... todo forma parte del ritual, de la ceremonia pornográfica. Y aunque el fin primario de la pornografía sea excitar, eso no desmerece que muchas de las imágenes tengan una calidad artística, cualidad que sin duda las arrastra del terreno de lo porno al del arte. Me quedo con la idea de Wilde, para quien la importancia estaba en la calidad del producto. Es cierto, muchas de las películas pornográficas son sucias y asquerosas, muestran a la mujer en papeles denigrantes y haciendo cosas que generan repulsión. Pero también están las otras, consideradas hoy incluso como cine de culto, en las que al menos se desarrolla una idea, un concepto, que va ligado por supuesto con el apropiarse de otros géneros, de sus características, para construir su propio eje de significación.

Al final todo se reduce a *elementos significantes* dentro de la imagen pornográfica. La imagen por supuesto debe aludir a las narrativas tradicionales para generar una empatía con el

espectador. Pero además debe complacer el *fetich* personal, ese dios interno que necesita ser llenado a partir de un objeto particular. En ese sentido me parece acertada la apreciación de Jung. Creo que el hombre por su instinto de sobrevivencia, proyecta por necesidad la imagen erótica. Jung dice que el *ánima*, es decir dicha proyección, se encuentra relacionada con la mujer interior, el otro yo complementario. Su ausencia genera un vacío, y éste puede ser llenado por la imagen erótica o pornográfica. El problema es que este tipo de imágenes nunca desborda, nunca es completa, por lo que la experiencia pornográfica siempre exige más.

La pornografía es ante todo un ritual que demanda un compromiso del otro, espectador. Su repetición ceremonial, su carácter hiperrealista, forman parte del imaginario humano, y complemento de su vida. La imagen pornográfica en ese sentido es importante, porque nace como una necesidad de satisfacer a los sexualmente reprimidos, a los enfermos y a los rechazados. Y lo es más aún cuando, por cuestiones de evolución del género mismo, adquiere un valor y una estética que permite distinguirlo de otros géneros para crear el suyo propio. La pornografía insta un orden, un sistema. La sucesión de órganos y orgasmos forman parte de una necesidad humana que ha sido reprochada en las esferas de la razón.

Nadie puede demandar daños ocasionados por la pornografía. Quizás los haya, pero sometidos siempre a un ojo moral y autoritario. Lo cierto es que ha sido rechazada desde sus inicios, pero paradójicamente aceptada en la sociedad. La pornografía, tal y como las prostitutas en la Edad Media, han sobrevivido a la quema de brujas (hoy discos de música o incluso cómics de superhéroes). Pero nadie quema una película porno porque nadie la presume. Es de uso íntimo y muy muy privado. Sucede que está en todas partes pero escondida, que su prohibición o rechazo más bien genera especulación y consumo.

La pornografía muy probablemente produzca afecciones en aquellos que la ven como algo normal, como si así fuera el sexo, pero también es de agradecer su participación en la construcción de un pensamiento libre a favor del sexo placentero. Incluso se sabe de matrimonios cuyas terapias de pareja consiste en ver pornografía, para lograr la excitación mutua (aunque la mujer no canaliza bien el porno) y así lograr una recuperación de la actividad sexual de la pareja. El uso de disfraces, el privilegiar y erotizar lugares comunes como la cocina o el baño (ya no simplemente la habitación), ha hecho del porno el antídoto ideal para parejas que han caído en la rutina sexual. Pero más allá de todo esto, de su importancia para avivar el matrimonio o de cómo ayuda a los afligidos sexualmente; la importancia de la pornografía es la pornografía en sí misma, tal y como el arte, por todo lo que encierra como imagen.

La imagen pornográfica es basta en sí misma como para justificarse a sí misma y a todo el universo simbólico que recrea. Y siento que en este punto forma parte importantísima del acontecer cultural contemporáneo, llámese posmodernismo, sensacionalismo, neobarroco, etc. Lo importante de la imagen pornográfica ha ido la innovación, la sucesión escalada de estímulos que han permitido que cada vez más sea menos el asco y mayor el impacto visual de las imágenes. Vivimos en una época que privilegia el morbo y el *voyeurismo*, y el internet ha sido una herramienta que ha permitido cada vez menos restricciones a los contenidos pornográficos. El punto álgido ha sido la preocupante sodomización de menores para complacer las depravaciones de muchos pedófilos, en lo que se ha convertido en todo un escándalo que envuelve a la misma iglesia Católica.

El internet ha propiciado un contacto más íntimo, privado y personalizado con el otro a partir de las redes de comunicación global. Por eso no me queda duda la cita de Barba, de que representa el triunfo del arquetipo protestante, la soledad cara a cara con Dios. Arquetipo protestante pero enraizado, enfeudado en los fantasmas Occidentales. Dios se hace presente también en la pornografía, cuando permite un contacto del de afuera con el otro inserto en la imagen. La unión es tan fuerte que se anula toda racionalidad. Aísla al individuo, lo saca de sí mismo. Es una experiencia religiosa.

Hasta acá he tratado de sostener, defender y criticar el esquema teórico construido para este trabajo. No me queda duda de la importancia de los modelos arquetípicos en la develación, uso e importancia de la imagen en Occidente. Tampoco me queda duda del intento desestimado de muchos como Calvino para acabar con la adoración a las imágenes, pues la imagen sostiene al mundo. Lo que me salta a la duda es que pasará cuando ese mundo se hastíe de pornografía, que es la imagen que impera en nuestra actualidad, cuando ésta misma se desborde o sea una experiencia completa. Quizás entonces el sexo caiga en otra etapa, en la de lo virtual, donde cada uno creará sus propios paraísos sexuales que compartirá con otros cibernautas alrededor del orbe.

La pornografía ha construido un universo económico y total en el que todas las relaciones entre humanos han sido reducidas al contacto sexual. Ha creado su propio lenguaje, su propia experiencia pornográfica, sirviéndose para ello de la imagen y del horror, el asco, lo siniestro. Los actores, los paisajes, son seres y espacios que están fuera de toda realidad, que se acercan a lo sagrado porque en ellos no existe un estado profano. No existe vergüenza, ni obscenidad. La que se vuelve obscena es la imagen por los tabúes occidentales.

Toda esta elucubración fue la que dio pie a las propuestas plásticas anteriormente presentadas. Tanto *El fenómeno pornográfico* como *La Impresión del Pornobarroco* representan un proceso investigativo y experimental -hasta este punto alcanzado- que busca ser complemento de la indagación teórica. De las dos piezas podría extraer una serie de conclusiones a nivel de método y de presentación al momento de su montaje, pero me gustaría concluir primero en torno a su relación con lo planteado textualmente.

La conclusión que me generan ambas en el marco de una reflexión teórica tiene que ver con la profundidad conceptual de la pieza, con el desarrollo adecuado de la idea. Los dos trabajos como procesos experimentales, forman parte además de una búsqueda muy personal pero que se transforma en experiencia colectiva cuando toma parte del *otro*. Así que la investigación nace por el deseo de comprender la imagen pornográfica. Ésta, conjunto con la religiosa, han sido de las más influyentes en mi experiencia personal. De este modo un problema personal pudo ser llevado al marco de una experiencia de investigación que me arroja verdades pero a la vez más dudas, y por tanto la necesidad de seguir en la investigación. El proyecto práctico se relaciona de esta manera con el trabajo escrito, por cuanto de ambos surge la necesidad de seguir adentrándose en el tema.

Diría en términos del planteamiento, que la idea trató de desarrollarse plenamente, con el fin de que fuera más que una ilustración de lo que plantean los autores, una propuesta personal surgida de la transformación del conocimiento, del conocimiento que esos otros me brindan y el cual toma parte en mi experiencia plástica. No puedo negar la lectura, ha sido parte de mi vida desde niño. Así que necesariamente forma un componente muy importante en mi estructura emocional, crítica y retrospectiva. Ambos proyectos surgen de mi trasfondo, de mi contexto, y por ello se anclan con las corrientes estéticas del momento, con las ideas filosóficas y críticas de la actualidad. Y aunque la tradición clásica es fuerte, incluso indestructible, y continuamos leyendo a Platón y a Aristóteles, las hordas barrocas someten ese clasicismo por momentos al cuestionamiento sensacionalista y dramático de la tragedia.

El fenómeno pornográfico como *La Impresión del Pornobarroco* forman parte de un marco teórico de la experiencia vivida, por lo tanto no son únicamente reflejos o espejismos internos sino también, reflexiones sobre la sociedad contemporánea en la cual se encuentra inserto. Los dos trabajos se sustentan en la vivencia pero también en la apariencia que forma parte de nuestro entorno actual. Los modelos utilizados e incluso las cortinillas creadas por mí, aluden a mis propios

fantasmas pero también a los que veo día con día desde que salgo de mi casa hasta volver horas más tarde, que aturden y sacuden con su extrañeza y seducción.

Los dos proyectos hasta ahora elaborados son una evolución propia del marco referencial sobre el cual se construyen, y al ser en este caso un proceso de investigación teórica, se someten a cambios conceptuales y de forma a partir del análisis teórico. Y un ejemplo muy claro fue el trabajo titulado *La Impresión del Pornobarroco*. Éste trabajo me da pie para pensar en que el arte es un constante proceso, que te puede dar resultados esclarecedores en su búsqueda, pero que nunca es una experiencia totalmente colmada. Siempre hay más.

Este trabajo se comenzó a proyectar en la cochera de mi abuela. Estaba recién terminando la Licenciatura y qué mejor respiro que el placer del dibujo. Ya la idea venía caminando conmigo, pero ahí comenzó a tomar forma. De los dibujos que salieron en esas noches de desvelo surgía la idea principal, la de la historieta, que luego muy convenientemente fue evolucionando hasta lo Pornobarroco. Pero para que esa evolución se diera, tuvieron que pasar muchas cosas en el camino, entre ellas el cambio geográfico, la introspección personal y el contexto urbano.

Así que la obra evoluciona a la par del artista, que, en su búsqueda personal; se acerca a las ideas de mundo que surgen del Inconsciente Colectivo. De este modo se puede ver como el proceso es continuo, porque siempre nos encontramos en constante cambio, llámese tecnológico, climático, de pensamiento...que influyen de manera consecuente con la vida personal y en conjunto de los individuos. Y como es un proceso continuo, ese constante prueba y error forma parte indispensable del desarrollo experimental.

La Impresión del Pornobarroco es un ejemplo claro de esa constante búsqueda las muchas de las veces fallida, pero no por ello despreciable. En este caso se trató no sólo del proceso mismo de construcción sino de cómo se fueron dando las cosas de manera circunstancial. Ya lo dije, la idea nació en Costa Rica, pero fue en México donde tomó cuerpo. La nueva visualidad me permitió acceder a parámetros no antes vistos por mí en el campo del arte. De verdad fue muy enriquecedor no sólo el paisaje, sino el ver las propuestas de muchos compañeros de grabado que me hicieron pensar de que yo no andaba "tan perdido". Lo del papel higiénico se me hacía interesante pero poco factible por el carácter efímero del material. Sin embargo, el hecho de que se tratara de un Taller de Experimentación me permitió aférrame a una idea y defenderla como un deseo personal.

Aunque *El fenómeno pornográfico* tiene también su importancia dentro del proceso desarrollado personalmente, es *La Impresión del Pornobarroco* la pieza de la que más conclusiones

puedo abstraer por su importancia para mi carrera como artista. El hecho de defender una idea que luego se fue transformando en toda una propuesta de investigación, me hizo ver que a veces hay que ser “terco” y defender lo que se crea es correcto. Una vez en México, y al ver las propuestas de muchos otros artistas, sentí que gozábamos de un ideal común: la experimentación de soportes y material.

En lo personal, estoy cansado de derrochar mi dinero en papeles extremadamente caros y que a veces quedan en eso, en un papel. Yo desde hace tiempo había decidido dejar de lado el concepto tradicional de grabado editado, para recluirme en técnicas experimentales que no requirieran de mucho costo económico. Seamos sinceros, no todos tenemos un mecenas o un galerista que nos “mueva la obra”. Y no por ser más baratas dejan de ser menos eficientes las piezas. Con lo que compraría un pliego de papel para grabado (entre \$60 y \$100) compraba grandes cantidades de papel de baño que me permitieron ir una y otra vez experimentando sobre la idea, sobre la marcha, sobre la impresión.

De esa forma la idea del papel higiénico no era sólo conveniente con el planteamiento conceptual del trabajo sino con la economía de recursos, pero también con la variabilidad técnica sobre soportes poco tradicionales para la impresión. La experimentación permite que el trabajo se proyecte de una manera diferente, no como una obra de arte, sino como un proceso llevado a partir de una idea. La idea principal de *La Impresión del Pornobarroco* nunca varió a nivel de resultado: desde un principio yo quería imprimir sobre papel higiénico, pero de esa idea nació la subsecuente propuesta de instalación y el enriquecimiento de la pieza.

La Impresión del Pornobarroco fue la pieza que acompañó este proceso de dos años, y su evolución denota que siempre hay más detrás, que la obra es un proceso constante que no acaba con una tesis de grado o con una exposición. A partir de ésta pieza y vinculándola con la anterior, podría realizar las últimas conclusiones pertinentes con este trabajo de investigación y experimentación.

Si la pieza de *La Impresión del Pornobarroco* tuvo un éxito jamás pensado por la propuesta final de Instalación, en el caso de *El fenómeno pornográfico* no corrí con tanta suerte y la pieza terminó formando parte de ésta impresión pornobarroca. Desgraciadamente, a veces no tomamos en cuenta las condiciones en las que se va a presentar el trabajo, como proceso o como obra, y fue lo que ocurrió. Cometí el grosos error de ver en la pieza una obra terminada y eso le restó calidez artística. Siento personalmente que me quedé en el dibujo y la composición adecuados, sin explorar el trasfondo de manera correcta, sin estudiar bien el tipo de propuesta que se podía

realizar. Algo si me queda muy claro y es que las planchas son el elemento más importante, la obra misma pues su carácter es irrepetible y una impresión nunca se compra con la matriz misma de la que surge.

Pese a todo considero que el trabajo tiene sus puntos altos, como la definición lograda de las imágenes y el equilibrio entre claro y oscuro. Además, las piezas personales le dieron un carácter al menos para mí, más acogedor que la imagen fría y estática de la estampita religiosa o la revista porno. Y en particular, la pieza de las dos “vírgenes” es mi favorita, porque representa el grado de resolución más alto que he alcanzado en mi carrera como grabador, un impulso que logré gracias al trabajo y la inspiración de un ambiente nuevo, de una Escuela con magia y de unos compañeros y Maestros de los cuales aprendí enormemente.

Este proceso como cito no concluye con este texto, sino que continua como un ideal de vida incluso, como lo es el de investigar. Lo último que podría decir es que la investigación me ha permitido superar los propios límites de mi experiencia artística y me tiene hoy acá en un país diferente pero que ha sido de las mejores vivencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, A. (2007). *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.
- Bataille, G. (1985). *El Erotismo* (4ª ed.). (A. Vincens, Trad.) Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2007). *Las lágrimas de Eros, Barcelona* (4ª ed.). (D. Fernández, Trad.) Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, J. (2007-A). *Cultura y Simulacro* (8 ed.). (A. Vincens, Trad.) Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (2007-B). *De la Seducción* (11 ed.). (E. Benarroch, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (2007-C). *El Complot del Arte*. (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2001). *El otro por sí mismo* (4ª ed.). (J. Jordá, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. E. Weikert, Trad.) México: Itaca.
- Besançon, A. (2006). *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. (E. Castejón, Trad.) España: Siruela.
- Bornay, E. (1998). *Las hijas de Lillith*. Madrid: Cátedra.
- Calabrese, O. (1994). *La Era Neobarroca*. (A. Giordano, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.
- Clark, K. (2006). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. (F. T. Oliver, Trad.) Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Climent, C. P. (2004). *De la imagen anatómica, la muerte y el fracaso de la realidad*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2005). *Historia de la belleza* (6ª ed.). (M. P. Irazzábal, Trad.) Barcelona: Lumen S.A.
- Eliade, M. (1992). *Mito y Realidad* (2 ed.). (L. Gil, Trad.) Barcelona: Labor.
- Eliade, M. (1972). *Tratado de Historia de las Religiones*. (T. Segovia, Trad.) México D.F.: Era.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real*. (A. B. Muñoz, Trad.) Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres* (12ª ed.). México D.F.: Siglo XXI.
- Freedberg, D. (1992). *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra.

- Freeland, C. (2006). *Pero ¿esto es arte?* (3ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. (2007). *La Historia del Arte* (16ª ed.). (R. S. Toroella, Trad.) Nueva York: Phaidon Press Limited.
- Graves, R. (2007). *Los Mitos Griegos*. (L. Graves, Trad.) Barcelona: Ariel.
- Grosenick, U. (2005). *Art Now*. Köln: Taschen.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. (J. J. Utrilla, Trad.) México D.F.: FCE.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la Imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Honnef, K. (2005). *Arte del Siglo XX* (Vol. II). (I. F. Walter, Ed.) Köln: Taschen.
- Jung, C. G. (2002). *El hombre y sus símbolos* (7 ed.). (L. E. Bareño, Trad.) Barcelona: Caralt.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (J. Vinyoli, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Lynch, E. (1999). *Sobre la belleza*. Madrid: Anaya.
- Maravall, J. A. (1986). *La cultura del Barroco*. España: Ariel.
- Martínez, M. E. (2000). *La fotografía de J.A.M. Montoya*. España: Universidad de Extremadura.
- Mejía, I. (2005). *El Cuerpo Post- Humano*. México D.F.: UNAM.
- Miglietti, F. A. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milán: Skira.
- Navarro, J. A. (2002). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, España: Valdemar.
- Ogien, R. (2005). *Pensar la pornografía*. (M. M. Viudes, Trad.) Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Oldmeadow, H. (2008). *Mircea Eliade y Carl Jung. Reflexiones sobre el lugar del mito, la religión y la ciencia en su obra*. (E. Serra, Trad.) Barcelona: Padma.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. (B. Fernández, Trad.) Madrid: Alianza.
- Plasencia, C. (2007). *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Valencia: UPV.
- Platón. (2005). *El Banquete*. (F. G. Romero, Trad.) Madrid: Alianza.

- Ruhrberg, K. (2005). *Arte del Siglo XX* (Vol. I). (I. F. Walther, Ed.) Köln, Alemania: Taschen.
- Schneckenburger, M. (2005). *Arte del Siglo XX* (Vol. II). Köln: Taschen.
- Steiner, R. (1999) *Schiele*. Köln: Taschen.
- Sontag, S. (1985). *Estilos Radicales, La imaginación pornográfica*. Barcelona: Muchnick.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Tusquets Blanca, O. (2007). *Contra la desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Weber, M. (2007). *La ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. (L. L. Lacambra, Trad.) México D.F: Colofón.

FUENTES DE LAS IMÁGENES

Imagen 1 : La Venus de Willendorf

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://carlaugust.files.wordpress.com/2009/05/venus-schwarz-seite3.jpg&imgrefurl=http://carlaugust.wordpress.com/&usg=__-tt_0sbZG-l1j8LEIRRMd-N9Oa4=&h=3072&w=2048&sz=1662&hl=es&start=8&um=1&tbnid=xRiXz4AOCinZ8M:&tbnh=150&tbnw=100&prev=/images%3Fq%3DVenus%2Bde%2BWillendorf%26imgsz%3DI%26imgtbs%3Dz%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26um%3D1

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://mastologia.files.wordpress.com/2008/06/venus_von_willendorf_01.jpg&imgrefurl=http://mastologia.wordpress.com/2008/06/10/cicatriz-em-cirurgias-de-mama-preocupacao-do-medico-e-da-paciente/&usg=__kPETS4IB7ERmyoKUfFQrEBB6o9s=&h=2684&w=1428&sz=592&hl=es&start=2&um=1&tbnid=lyRWiqiB1Fy8cM:&tbnh=150&tbnw=80&prev=/images%3Fq%3DVenus%2Bde%2BWillendorf%26imgsz%3DI%26imgtbs%3Dz%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26um%3D1

Imagen 2: Pintura en la Cueva de Lascaux

http://lh5.ggpht.com/_SUBGzd1BG60/SXYXocCpSHI/AAAAAACFS4/kFb6OqHMVBY/Lascaux+Man+killed+by+bison.jpg

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.aloj.us.es/abduran/estilo%2520doctorado/images/27.jpg&imgrefurl=http://www.aloj.us.es/abduran/estilo%2520doctorado/Archivos/figuras%25203.htm&usg=__HPiaX7m-00eyx0JCIXEsS4r-234=&h=439&w=300&sz=21&hl=es&start=7&um=1&tbnid=tXWRBn3pRAccnM:&tbnh=127&tbnw=87&prev=/images%3Fq%3Dcanon%2Bbegipcio%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DG%26um%3D1

Imagen 3: Estatuaria y bocetos del Arte de Egipto

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Egypte_louvre_285_scribe.jpg&imgrefurl=http://mundoparragon.spaces.live.com/blog/cns!CD86D65832F22F18!1457.entry&usg=__v-rdDylrQ27gun7kWDmPpyimbKCM=&h=1788&w=1308&sz=717&hl=es&start=2&um=1&tbnid=k2SO TLIRslyCbM:&tbnh=150&tbnw=110&prev=/images%3Fq%3Descultura%2Bantiguo%2Bbegipcia%26imgsz%3DI%26imgtbs%3Dz%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26um%3D1

Imagen 4: Estatuaria del Arte Arcaico Griego

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://kbagdanov.files.wordpress.com/2009/03/greek-art-40.jpg&imgrefurl=http://kbagdanov.wordpress.com/2009/03/05/greek-sculpture-in-the-round/&usg=__DGtvRgJy8nYLclUPV2yeMSlkk1k=&h=600&w=286&sz=162&hl=es&start=2&um=1&tbnid=ehJaWw5mvaySgM:&tbnh=135&tbnw=64&prev=/images%3Fq%3Dkouros%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DG%26um%3D1

Imágenes 5 y 6: Efebo y Zeus

http://es.wikipedia.org/wiki/Efebo_de_Kritios

<http://arte.laguia2000.com/wp-content/uploads/2006/12/artemision.jpg>

Imagen 7: Doríforo de Policletó

https://ie7cra.blu.livefilestore.com/y1mg_EijGwkp1tohuf9BdQKLfZuk9tEoD9Rrf8ouM1qYWWgQS9Y2v1lirk4dzTNhzeM9oC6Xu0Wj5IOmFpyJiO5K0nwBnBpKtBqDC300p4EZOPQtpoMwVHHBJhUsn9t2o3yejSmL2Pna_d66mrbvEgg/Dor%C3%ADforo%20de%20Policleto.jpg

Imágenes 8 y 9: Venus de Cnido y Hermes de Praxíteles

<http://camisablancademiesperanza.files.wordpress.com/2009/05/venus-de-cnido.jpg>

http://www.paros-houses.eu/gallery/paros_history/paros_hermes_praxiteles.jpg

Imágenes 10 y 11: Bronces de Riace y Rambo

http://farm2.static.flickr.com/1100/797592717_b4c6a90180.jpg

<http://media.photobucket.com/image/rambo/jackmaclennan/rambo.jpg>

Imagen 12: La Crucifixión de M. Grünewald

<http://leiter.files.wordpress.com/2009/08/grunewald-la-crucifixion.jpg>

Imágenes 13 y 14: Cristos desnudos de Miguel Ángel y Cellini

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.librosperuanos.com/html/img/E16-05.jpg&imgrefurl=http://www.librosperuanos.com/html/esquina_16.htm&usg=__IGD01nQ8IoNM9xvmATem5mCYuA4=&h=390&w=289&sz=19&hl=es&start=94&um=1&tbnid=ix8ikw1V6OpNMM:&tbnh=123&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3Dcristo%2Bdesnudo%2Bmiguel%2B%25C3%25A1ngeI%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26start%3D80%26um%3D1

<http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://wahooart.com/A55A04/w.nsf/OPRA/BRUE-5ZKCK5/%24File/Giovanni%2520Bellini%2520-%2520Dead%2520Christ%2520Between%2520Two%2520Angels.JPG&imgrefurl=http://wahooart>

com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKCK5%3FOpen%26ChangeLangue%3DES&usg=__LkRH6KLNDs7jnxAvcsG11eJ9CY=&h=666&w=614&sz=41&hl=es&start=12&um=1&tbnid=_xBN89AiDxZs1M:&tbnh=138&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3DGiovanni%2BBellini%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DG%26um%3D1

Imagen 15: Cristo muerto sostenido por dos ángeles de G. Bellini

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/teresa.jpg&imgrefurl=http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/SPAN4153BarArt.html&usg=__WjR3iP3rWvikNRpDn9vMDa1-q8k=&h=815&w=565&sz=87&hl=es&start=16&um=1&tbnid=q0-4ytZaaf-tlM:&tbnh=144&tbnw=100&prev=/images%3Fq%3Dsta%2Bteresa%2Bbernini%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26um%3D1

Imágenes 16 y 17: El éxtasis de Santa Teresa y rostros de porno

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.artehistoria.jcyl.es/ciudades/jpg/BEE27684.jpg&imgrefurl=http://www.artehistoria.jcyl.es/ciudades/obras/27684.htm&usg=__42j-wtovUeLjrvlhGjDijRNL97o=&h=440&w=350&sz=102&hl=es&start=19&um=1&itbs=1&tbnid=m2-lIRg814Lw8M:&tbnh=127&tbnw=101&prev=/images%3Fq%3D%25C3%25A9xtaxis%2Bde%2Bsta%2Bteresa%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DG%26um%3D1

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.peliculas.info/wp-content/uploads/2008/10/sasha-grey.jpg&imgrefurl=http://www.peliculas.info/tag/steven-soderbergh&usg=__r8_Ry2_VFfvf88MgdipKeKrZ_A=&h=500&w=335&sz=33&hl=es&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=xW_cuZgTyZZJUM:&tbnh=130&tbnw=87&prev=/images%3Fq%3Dporno%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26um%3D1

Imagen 18: Lillith en la Capilla Sixtina por Miguel Ángel

http://ndparis.free.fr/notredamedeparis/photos/lilith/lilith_michelange.jpg

Imagen 19: Murales de Pompeya

<http://www.arteguias.com/imagenes3/arteerotico.jpg>

Imagen 20: Sobre la estética pornográfica

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.peliculas.info/wp-content/uploads/2008/10/sasha-grey.jpg&imgrefurl=http://www.peliculas.info/tag/steven-soderbergh&usg=__r8_Ry2_VFfvf88MgdipKeKrZ_A=&h=500&w=335&sz=33&hl=es&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=xW_cuZgTyZZJUM:&tbnh=130&tbnw=87&prev=/images%3Fq%3Dporno%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26sa%3DN%26um%3D1

Imagen 21: Rudolf Schwarkogler, *Acción 2*

http://images.artnet.com/artwork_images_105146_130042_rudolf-schwarzkogler.jpg

Imagen 22: *El origen del mundo* de G. Courbet

http://images.artnet.com/images_US/magazine/features/kuspit/kuspit7-10-09-28.jpg

Imagen 23: *Ken, Lydia y Tyler* de R. Mapplethorpe

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://aaaaarte.com/img/2009/07/imagen-3.jpg&imgrefurl=http://aaaaarte.com/archivo/finde&usg=__wrAb_WYGJMpSAHSZ_2Khloe9-OI=&h=375&w=355&sz=94&hl=es&start=2&um=1&tbnid=l6nTlfEcD3e7VM:&tbnh=122&tbnw=115&prev=/images%3Fq%3DMapplethorpe%2BKen,%2BLydia%2B%2526%2BTyler%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26hs%3D9IV%26sa%3DN%26um%3D1

Imagen 24: Joel Peter Witkin, *The Raft of G.W. Bush*, 2006.

<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/joel-peter-witkinthe-raft-of-gw-bush-2006.jpg>

Imagen 25: Serie *Sanctorum* de JAM Montoya

<http://www.20minutos.es/data/img/2007/03/13/570712.jpg>

Imagen 26: Anuncio publicitario Dolce & Gabbana

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://towleroad.typepad.com/towleroad/images/dolce_gabbana_ad_1.jpg&imgrefurl=http://towleroad.typepad.com/towleroad/2006/01/dolce_gabbana_d.html&usg=__lMp5I88ha7JA8Uh4NPYn_VE7Pmg=&h=300&w=400&sz=21&hl=es&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=b_BEnyjMyHTK1M:&tbnh=93&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3DDolce%2B%2524%2BGabbana%2Bporn%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26hs%3D1aq%26sa%3DN%26um%3D1

Imagen 27: Escena de la película de *El Diablo en la Señorita Jones*

http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://ebdt.50webs.com/IMAGES/pr0n/devil.jpg&imgrefurl=http://ebdt.50webs.com/pr0n.htm&h=384&w=512&sz=33&tbnid=JD17_KlCdHjlqM:&tbnh=98&tbnw=131&prev=/images%3Fq%3DEl%2Bdiablo%2Ben%2Bla%2BSe%25C3%25B1orita%2BJones&usg=__atSnWDbxvx2Y_dflB_7c5yr_Ud0=&ei=HcsMS8-JGcqQtgfbgMnbAg&sa=X&oi=image_result&resnum=5&ct=image&ved=0CBUQ9QEwBA

Imágenes 28 en adelante son del catálogo personal de mi obra.