



“LA SANGRE EVOCADA: PROPUESTA DE SIMBOLOGÍA PICTÓRICA”

ERIKA ESPINOSA DE LOS MONTEROS DÍAZ





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



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

“LA SANGRE EVOCADA:
PROPUESTA DE SIMBOLOGÍA PICTÓRICA”

TESIS QUE PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
ERIKA ESPINOSA DE LOS MONTEROS DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS
ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

MÉXICO DF., ABRIL 2011

UN/M
POSGRADO
Artes Visuales



“La sangre evocada”

PROPUESTA DE SIMBOLOGÍA PICTÓRICA

Erika Espinosa de los Monteros Díaz

Agradecimientos

Es de vital importancia señalar el valioso apoyo con que conté para el desarrollo de esta tesis ya que sin la suma del conocimiento y experiencia de aquellos que atendieron a las carencias de la misma de forma generosa, no sería éste su resultado, pero me veo en la necesidad formal de señalar sólo a quienes formaron la raíz del crecimiento que a obtenido esta investigación.

Deseo comenzar haciendo un reconocimiento a la constancia con que **Rosa Martha Aguilar Olea** enriqueció el contenido de la tesis mediante la sugerencia de valiosa bibliografía además de una revisión completa y rigurosa. Así mismo **Juan Diego Razo Oliva** contribuyó en la organización lógica de las ideas plasmadas con su visión de una redacción profunda y eficiente. Al formal e incondicional soporte y consejo puntual de **Arturo Miranda Videgaray** aunado al impulso de la obra plástica. La consecuente ayuda moral y técnica prestada por mis padres, hermanos y amigos Oscar Hernández Sánchez, Juan Cristóbal Sandoval Nieto, Humberto Ríos Rodríguez y Alberto Báez Munguía. A la **Unidad de Posgrado de la Academia de San Carlos** por la promoción becaria con que acogió a la mayoría de la población estudiantil, además de la prestación económica en la impresión de tesis. A la **Universidad Nacional Autónoma de México** y maestros por la invaluable contribución de mi formación. Además de todos los que sin mencionar aquí auxiliaron en la producción de este documento.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1, La vida es el bordado de la muerte:	
<i>Tejiendo el hilo rojo en la tradición de la construcción del destino.</i>	
1.1 Implicaciones en la simbología ambivalente de la sangre.....	9
1.2 El establecimiento de símbolos culturales aplicados a la pintura.....	10
1.3 El reconocimiento de la sangre: La formación de identidad a partir de conceptos de origen.....	30
1.4 El erotismo y la violencia asociado a la sangre: El descubrimiento de la individualidad en confrontación con las costumbres.....	42
Capítulo 2, El principio mágico de una descripción fisiológica:	
<i>Torrente de vida, fuente de la eterna juventud.</i>	
2.1 La sangre como sustancia entre lo terrenal y lo sagrado.....	60
2.2 Entre el mito mágico- religioso y la medicina moderna: Apuntes sobre la función de la sangre.....	73
2.3 El cuerpo como símbolo de la sangre en la pintura.....	87
2.4 Símbolos de sangre en la pintura de Arturo Rivera.....	113
Capítulo 3, “La sangre evocada”: <i>Propuesta de simbología pictórica</i>	
3.1 La sangre alegórica, un componente polivalente y ritual.....	124
3.2 Argumento de la producción plástica en conjunto sobre el simbolismo de Vida y Muerte conferido a la sangre.....	129
3.3 Conclusión.....	148
Fuentes de información.....	153

Introducción

El sentido que interfiere sobre la diversidad simbólica de la sangre como una entidad, puede ser comprendido por medio del arte; pero sin duda resulta exhaustiva la tarea de abarcar ese sentido simbólico en su totalidad, tomando en cuenta la necesaria revisión del elemento desde su perspectiva biológica, antropológica, e histórica a fin de realizar un compendio de su pasado y las consecuentes transformaciones ideológicas con que todavía puede reconocerse en diversas expresiones culturales. La pintura es en este caso el motor principal para abordar paralelamente una disertación sobre el objeto simbólico de la sangre.

La concepción de la sangre en tanto referente de expresión simbólica colectiva apunta al establecimiento de su origen por medio de la identificación de ordenamientos sociales políticos y religiosos que han determinado la relación de lo sagrado como dualidad vital y mortal del ser humano, así como su entorno lo cual permite explicar a la naturaleza del sistema de distribución económico y laboral imperante que define el curso de la existencia en cuya relación aprehendida sobre objetos significantes, queda demarcada la historia

colectiva o individual acercan del ejercicio pictórico como un estatuto de identidad, circunstancia abordada durante el primer capítulo con miras a establecer un punto de partida conforme a la construcción de una simbología operante vinculado a este elemento corporal. En primera instancia, no basta con insistir acerca del carácter con que afecta culturalmente sobre el individuo la visión de la sangre ya comprendida en un plano simbólico como objeto significativo de una sociedad particular. En segundo lugar tampoco se puede repetir sucesivamente, que esa significativa impresión entre la jerarquía de lo divino y lo terrenal no ha sido exclusiva de una época, resultando así coincidente dentro de otras sociedades en la historia universal.

Ambas condiciones apuntan en la influencia religiosa y la política en turno, la construcción cultural de la simbología reflejada en la concepción formal del arte así como en su expresión pictórica que condiciona al individuo en su propia interpretación. Es esencial el reconocimiento de estas formas simbólicas por medio de su estudio, el cual contribuye al acceso de la herencia impresa dentro de la simbología que responde al sentimiento que provoca sobre nosotros su contacto en advertencia de la relación que se guarda con el entorno, colocándonos bajo el influjo de las pasiones que aguijonean el existir.

Si bien la sangre ha jugado a lo largo de la historia de la medicina un papel relevante como objeto de estudio, se debe ese fuerte vínculo que la sangre tiene con el pensamiento mítico religioso, estando exaltada en relación con el poder divino de otorgar vitalidad, que al mismo tiempo está supeditada a la sombra acechante de la mortalidad. Razón por la cual se ha utilizado en la

antigüedad como un conducto para influir en la salud, transfiriendo a ésta las mismas propiedades de su concepción mitológica o religiosa en un importante influjo que desde entonces está supeditado al ejercicio del tabú sobre el criterio de valor difundido a cerca del individuo a partir de la conformación de la sangre, el cuerpo y el espíritu.

En el segundo capítulo son revisados los avances científicos aunados a los cambios con que el valor simbólico de la sangre se juzga en la cultura del individuo y la sociedad con su consiguiente resultado sobre la visión del cuerpo reflejada en su representación pictórica fijada a un conocimiento centrado en la observación científica de los hombres que definieron el estatuto de su naturaleza; así como la perspectiva que algunos pintores de marcada tendencia figurativa, han aportado una visión del cuerpo y su simbología particular ligada al carácter representativo de la influencia conceptual histórica con que se relaciona a la sangre en su sentido más amplio. El caso específico de Arturo Rivera siendo el referente más cercano a la perspectiva propuesta sobre la figuración pictórica además de la disposición simbólica de la sangre y el cuerpo en cuestión, está determinado por la concreción de una lectura participada con mayor ejemplificación de la simbología presente en su obra.

Desde el arte se aborda la imagen simbólica del cuerpo como reflejo del pensamiento y sentido cultural con que es apreciado en cada época, haciendo su historia plástica tan extensa como la del arte mismo. Se puede decir que la religión y los grandes mitos han sido la cuna de las ciencias, por lo cual es impresionante reconocer en su separación el trayecto que las ciencias han

adquirido hasta ahora de acuerdo al espectro político contenedor del poder responsable de la construcción *original* en forma de conciencia colectiva, circunstancia relevante a discernir en un cuestionamiento reflexivo sobre la simbología dominante a fin de permitir la construcción subjetiva. Labor que permite anotar la condición religiosa que el comportamiento humano no ha dejado de ostentar a pesar de la lucha por descartar el pensamiento religioso, considerado un lastre del desarrollo social, esfera en que el cuerpo y su sangre son devueltos al hombre.

CAPÍTULO 1

La vida es el bordado de la muerte:

Tejiendo el hilo rojo en la tradición de la construcción del destino.

1.1

Implicaciones en la simbología ambivalente de la sangre

El estudio del pensamiento religioso lleva al reconocimiento del objeto mismo de esa existencia que le ha permitido al hombre mantener a flote una seguridad ante la abrumadora concepción de lo eterno¹ que determine su propia esencia de curso inamovible. Lo sagrado como objeto de esa necesaria condición, lleva a la materialización en la simbología sacra que unifica al pensamiento en una cultura y a la consagración de dispositivos que generen una conexión con la divinidad.

‘(...) Esta necesidad religiosa expresa una inextinguible sed ontológica. El hombre religioso está sediento de ser, el terror ante el «Caos» que rodea su mundo habitado corresponde a su terror ante la nada. El espacio desconocido que se extiende más allá de su «mundo», espacio no-cosmizado, puesto que no está consagrado (...)’.²

La sangre cumple con esa función mediante el vínculo divino con que es conferida, ‘(...) lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad (...)’.³ Pero como todo elemento sagrado es en sí

¹ La discusión sobre la concepción del tiempo y la eternidad no serán abordadas, su mención está planteada para ubicar una circunstancia inicial que apunta a la preocupación del pensamiento religioso. Baste con aclarar la intención en el sentido atemporal del término.

² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Guadarrama/Punto Omega, p.31

³ *Ibidem* p.16

mismo profano, la sangre no es la excepción, razón que le ha valido para la estipulación de una amplia diversidad de simbolismos en la historia universal.

La forma simbólica es el recurso expresivo del arte que permite plasmar las concepciones que sobrepasan la propia condición humana, del mismo modo como lo enfatiza la esfera religiosa que concreta por medio de lo simbólico su misión comunicadora cuyo mensaje está dirigido al sentimiento de la experiencia espiritual con que establece su pertenencia en la comunidad.

1.2

El establecimiento de símbolos culturales aplicados a la pintura.

Acercarse sin la autoridad reconocida al simbolismo sociocultural manifiesto en la pintura o cualquier otro medio con relación al poder conferido a lo sagrado sólo puede ser de manera transgresora debido al peso de la prohibición y sus posibles consecuencias en que ejerce el tabú la fuerza ambivalente del objeto consagrado y la relación de aquellos bajo su influencia, es entonces que se hace necesaria la revisión con que se concibe dicha postura sobre la acepción sacra o profana con que esta observada.

‘(...) Cuando se advierte que las relaciones simbólicas entre los hombres también son así mismo de poder, comprendemos que el estudio sociológico

de las representaciones debe acompañarse con el análisis de otra región de la superestructura: la política.(...)'⁴

Por lo tanto, la política es un punto de influencia económica y cultural que aproxima parte del entendimiento sobre la complejidad social que reúne una nación⁵ en la actualidad. Pero un punto trascendental a revisar acerca de la política es el tema del poder y la soberanía bajo la implicación de tipo jurídica y religiosa que la política establece para su propia consolidación dentro de la colectividad.

'(...) La comunidad religiosa es la colectividad por excelencia (...) vida y vivencias colectivas, modeladas por las mismas convicciones (...) La comunidad religiosa existía antes que el Estado. Es ella la que otorga a los usos y costumbres la validez de una ética y una ley (...). El culto, que convierte las concepciones espirituales y metafísicas en realidad social, hace nacer el arte , al que le toca crear los símbolos adecuados(...) para poner la creación artística a su servicio, debe colectivizarla(...) gracias a la fuerza milagrosa que le atribuye el creyente (...) la obra se vuelve encarnación de lo divino (...)'⁶

⁴ Néstor García Canclini, *La Producción Simbólica*. Siglo XXI editores p. 40

⁵ Entendido el concepto de nación en su más extenso sentido sociológico como título de soberanía que integra alguno o varios elementos como: Estado, cultura, identidad, religión, civilización, lengua, etc.

⁶ Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, Ed. Fondo de Cultura Económica, p. 82-83

Un enfoque hacia la teoría de la ambivalencia de lo sagrado⁷ como la denomina el filósofo Giorgio Agamben, expone las relaciones de poder mediante el simbolismo de lo sagrado en donde se hace referencia a la dualidad en la historia de los mitos, que bajo un análisis lingüista o literario reductivo se tiene como resultado a una estructura determinada como mitema, considerada como una célula de base común para la generación de la mitología que dependerá de las convenciones características de cada sociedad con su consecuente impacto sociocultural.

El *homo sacer*, es un ejemplo sobre la función de un mitema sobre la consagración de la vida de un hombre. Explica Agamben la procedencia del estado que compete al *homo sacer*, proveniente de una formulación del derecho romano arcaico consagrando a quien el pueblo o los comicios representantes han juzgado por un delito; y al cual no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio. Pues es a partir de las ambigüedades y contradicciones expresadas en este designio que Agamben reformula la trascendencia de lo sagrado, para replantear el ámbito político en el occidente de nuestros días.

La pintura misma forma parte de otro ejemplo del desarrollo cultural político conforme a la noción de soberanía fundamental dentro de la historia del arte,

⁷ Agamben, G. *Homo Sacer*, Standford University Press p. 75

que ha buscado la autonomía por medio del aparato de inclusión y exclusión de forma similar a lo que Agamben señala en su análisis sobre la prohibición.⁸

La influencia que la pintura como imagen abre sobre un individuo continúa manteniendo una importancia ilustradora evidente en su educación visual, que actúa como recordatorio del desarrollo que ha tenido la imagen en la comunicación visual para la humanidad, ya que aunada a la capacidad obtenida por el hombre a partir del dibujo, sirve como base para el ejercicio de abstracción mental que se aplica en la construcción de imágenes predeterminadas o no sobre cualquier medio y tecnología, además de reforzar la conciencia sobre la importancia que ha legado en la revisión de su aplicación en la historia.

La conducta interpretativa de una simbología aplicada para interactuar desde la pintura y hacia la pintura misma, se halla establecida en las tradiciones culturales junto con los cambios progresivos históricos que influyen desde la creación de la obra hasta la fruición de la misma. El modo como aprehendemos estas representaciones simbólicas en la obra, está establecido como se ha advertido ya, por medio de agentes culturales que han sido implantados originalmente por factores políticos de exclusión- inclusión, como ha sido el caso de la religión, ya que esos cambios de orden institucional están sujetos a decisiones de resolución económica; dentro de lo que Michael Foucault acusó de biopolítica, que a grandes rasgos, refiere al poder que ejerce un Estado en

⁸ Esta relacionada con el tabú cuyo génesis implica la ambigüedad en la exclusión e inclusión de lo sagrado.

intervención sobre la vida de una sociedad para alcanzar sus objetivos políticos. Agamben ejemplifica esta teoría con el campo de concentración como simulacro de control absoluto.

Esto pone de manifiesto que el individuo es un objeto más de explotación, sujeto a las necesidades preestablecidas a favor del „bienestar’ bajo estatutos que una vez asimilados promueven la construcción de una realidad convencional a desempeñar en el arte. Siendo éste último, un estandarte en lucha por la creación abierta de una obra artística independiente. El resultado de esa lucha continúa cuestionándose, sin embargo la necesidad indiscutible del hacer relativo a las artes mantiene su actividad aún sin la gloria del reconocimiento.

Ésta actividad artística en la creación de imágenes y su aplicación como símbolos, siembra la identidad de una sociedad desde la que expresa por este medio una ideología específica que mediante conceptos como -lo sagrado- para la religión, o „la justicia’ para la política de derecho, no pueden ser modificados por el hombre por que lo sobrepasan, del mismo modo como en el arte se busca la deconstrucción de lo aprendido para alcanzar la espontaneidad creadora, resulta en la imposibilidad de eliminar la carga cultural de formación.

De forma similar se actúa bajo la perspectiva de lo sagrado, García Canclini apunta dos componentes que sostienen esa convicción dentro de un orden social para estipular lo sagrado: ‘(...) lo que desborda la comprensión y explicación

del hombre y lo que excede su posibilidad de cambiarlo (...).⁹ Tanto lo sagrado como la creación artística, están sujetos a la experiencia sensitiva que se esfuerza por alcanzar un estado de gracia relativo. Por lo tanto, la posibilidad de cambiar aquello que excede la comprensión del hombre y que ha sido desde la antigüedad motivo de discusión filosófica, se es presentado por medio de elementos alusivos que simbolizan al objeto inmortal de inexorable alcance en representación de la eternidad como ha sido el caso de la iconografía en el arte o el ritual en la religión.

Mircea Eliade con respecto a las impresiones dentro del terreno espiritual,¹⁰ en sus estudios sobre la experiencia religiosa toma como referencia actividades rituales que se realizan en orden de mantener el equilibrio cósmico en una apremiante necesidad de hacer posible en la hierofanía divina la sacralización del mundo con la evocación de fuerzas o figuras sagradas, para afirmar ritualmente un compromiso con la divinidad. El ser humano por mantener la concepción de lo sagrado en su devenir busca un signo por el que lo divino ejerza su poder para reorientar el equilibrio, en el punto de apoyo absoluto pues de ello depende el bienestar de la humanidad ante lo profano¹¹. Esta

⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Ed. Grijalbo p. 179

¹⁰ El espíritu según la tradición magisterial católica romana, es la esencia que está relacionada al sentido religioso como aliento de vida.

¹¹ El significado de „profano”(DRAE) del latín *profanus* tiene su voz compuesta en *pro* (adelante) y *fanum* (templo). Es de resaltar la relación de *fanum* de la cual proviene *fanático* y *fanatismo*. Lo profano es aquello que está adelante del templo, es decir afuera. El verbo *profanare* tenía el sentido figurado de

lucha continua a través de distintos ejes de conocimiento, mantiene la búsqueda de la confirmación de su naturaleza: '(...) *No se llega a ser verdadero hombre, salvo conformándose a la enseñanza de los mitos, salvo imitando a los dioses (...)*'.¹² La aplicación de los mitos sobre una sociedad tiene la función de ser el ejemplo primordial que da origen a las cosas y que el hombre mantiene para recordar siempre la forma adecuada de mantener el espacio sagrado que lo resguarda.

'(...) Se trata, en suma, de una evocación de fuerzas o figuras sagradas, que tiene como fin inmediato la *orientación* en la homogeneidad del espacio. Se pide un *signo* para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y a la ansiedad que alimenta la desorientación; en una palabra: para encontrar un *punto de apoyo absoluto (...)*'.¹³

Igual esfuerzo se ejerce desde la pintura por mantener una lucha constante al crear formas de interpretación mediante distintos procesos, hasta conformar un objeto significativo, que pone en juego una forma de ver lo establecido a partir de un enfoque distinto, sustituyendo la función del mismo por una intención que pueda conllevar a un cuestionamiento sobre el modo convencional de ver y entender la producción artística: '(...) Pero si queremos que las prácticas simbólicas sean actos transformadores, no basta con sociologizar el arte, hay que socializarlo

ensuciar, deshonorar. Actualmente el sentido usual de la palabra aún fuera del contexto religioso es de carencia de autoridad y conocimientos sobre una materia.

¹² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 63

¹³ *Ibidem*, p. 18

(...)'¹⁴ La validación de las prácticas artísticas tiende a sostenerse como lo determina Canclini al sociologizar mediante diversas especialidades Humanísticas que si bien no están alejadas del arte como fenómeno social, competen al área de investigaciones estéticas y no necesariamente a la producción.

En todo caso, si se ha de utilizar alguna parte de la sociología como recurso de disertación plástica, es importante tomar en cuenta por ejemplo que para la antropología no existen culturas representativas de la evolución humana ni expresiones artísticas predeterminadas. Pues las artes y como en éste caso la pintura, forma también parte del reflejo cultural tanto de un solo individuo como de una sociedad y puede ser el punto de partida para acercarse a otras realidades que son el resultado de una formación circunstancial, por lo que aquellos que conviven de algún modo dentro de la producción de este tipo de manifestaciones, lo hacen a partir de ese contexto particular intrínseco que no es posible hacer a un lado para hacer una interpretación fuera de los códigos culturales aprendidos. Esto no significa que sea imposible un desarrollo expresivo particular, pero se requiere de la madurez con que se aprende a reconocerse a uno mismo.

‘(...) El arte es y ha sido siempre un producto social por más elitista o vulgar que se considere, (...) dicha separación no es más que el resultado de

¹⁴ N. García Canclini, *La Producción Simbólica*. p. 151

asociar una expresión artística con una carga simbólica asignada cultural y socialmente y por supuesto una connotación de clase explícita o no. (...).¹⁵

En la pintura *Sacrificio*, se puede reconocer el establecimiento cultural en los símbolos que presenta; en ella está planteado el término del desarrollo de ese producto social en un acto de liberación de la carga que conlleva la construcción del individuo. Se presenta la imagen de una mujer vieja, símbolo de lo antepasado y la desintegración de la memoria.

En sus manos con tensión sobre la cabeza tira de unos hilos rojos que se encontraban bordados a modo de un tatuaje sobre su piel. El hilo es un indicador simbólico del mitema sobre una atadura que define la relación entre los individuos, que considera generalmente el hecho de que sin importar las vueltas que este hilo tenga que dar en el espacio, la conexión está hecha y puede fortalecerse o romperse sin que pueda remediarse.

Interpretando ese hilo como la materia de construcción socio cultural que permite adaptarse en el medio en que se ha de desenvolver el individuo, puede también asociarse al cordón umbilical.

Sería interesante imaginar ese hilo en símbolo de la experiencia marcada e inamovible en el transcurso de la vida, ligado incluso a las personas que han fallecido y el entretejido que puede haber en lugares de reunión común como

¹⁵ Alina Torrero, *Las expresiones artísticas desde una mirada antropológica*, p. 02

escuelas cementerios u hospitales cuya densidad ambiental bien podría ser explicada por la cantidad de hilos que permanecen anclados en el lugar.

En el cuadro *Sacrificio*, los hilos localizados en la espalda pueden recordar a los tradicionales corsés que ciñen con rigurosidad dentro de un canon con la intención de cubrir y modificar el cuerpo; a diferencia de esto, los hilos que son bordados sobre la piel refuerzan la idea de la aceptación en un orden distinto. Partiendo de ahí la cuestión del sacrificio en el planteamiento de llevarlo siempre hasta el final de la existencia.

El bordado en la tradición artesanal mexicana, es un referente de utilidad para la simbología propuesta de ésta imagen que remite al proceso de construcción de un universo:

‘(...) Los textiles en el Edo de Chiapas, México, están relacionados con las creencias, los mitos, las cosmogonías, y los símbolos cambiantes según las épocas (...) Son una expresión colectiva de patrones estéticos creados por los propios pueblos (...) las mujeres, tejedoras de los mismos en su mayoría, se sienten poseedoras de un a tradición pero al mismo tiempo se reconocen creadoras de nuevas formas de esa tradición. (...)’.¹⁶

La tarea del hilado esta representada en la figura de la mujer madura Tlazoltéotl, la diosa madre protectora, arquetipo de la gran madre telúrica,

¹⁶ Ídem.

responsable del amor así como del adulterio, que lleva en su tocado un par de usos de oro de los que puede colgar copos de algodón en forma de espiguillas. Estaba asociada al ciclo lunar y a la oscuridad, ambos elementos de alusión genésica sujeta a los periodos en que se divide el movimiento de la vida: nacimiento, evolución, muerte y resurrección. La complejidad contenida en esta diosa estudiada por María de los Ángeles Ojeda, invita al redescubrimiento de una feminidad preponderante original alejada de la influencia cristiana que la coloca en un rango secundario o vicario dentro de la creación.

El simbolismo de tejer e hilar ha sido muy significativo como parte de la preparación que requieren las jóvenes iniciadas en los misterios de la sangre por medio de los rituales femeninos que Eliade atribuye al rango del principio sobre la explicación del mundo. '(...) La luna "hila" el tiempo y "teje" las vidas humanas (...)'.¹⁷ Por un lado la relación oculta de la mitología lunar de las creaciones periódicas del mundo aunado a los conceptos de «tiempo» y «destino», cuyo trabajo femenino está oculto por ser nocturno y secreto debido al peligro mágico¹⁸ pues representa el tejido de la vida, del presente, pasado y futuro, estando incluso prohibido hilar durante el periodo de las doce noches de Pascua o cualquier tiempo considerado caótico donde cualquier cosa puede suceder o durante la infancia, periodo de formación de la persona.

¹⁷ Mircea Eliade, *Nacimiento y Renacimiento: El significado de la Iniciación en la cultura humana*, Ed. Kairos, p. 34

¹⁸ J.C., Cooper, *Cuentos de Hadas, Alegorías de los Mundos Internos*, Editorial Sino, p. 127.

Es debido a este peligro que el rito de hilar este ligado a la sexualidad, como indica Eliade como el gran secreto respecto a la libertad sexual de que se gozaba en la casa donde se reunían las hilanderas, incluso en sociedades de alta estima por la virginidad ya que se revelaba en ello a la sacralidad femenina, que hace brotar los manantiales de la vida y la fertilidad, cuya libertad prenupcial es un misterio olvidado de naturaleza ritual no disoluto.¹⁹

Un significativo referente del hilo como conducto del destino está en la mitología griega en la cual Hesíodo refirió sobre tres hermanas hijas de Zeus y Temis personificadas como las Moiras²⁰ (o Parcas como se les denominó después en Roma) las cuales en el estudio clásico de Herbert Jennings Rose eran más antiguas²¹ pues descendían de la Noche.²² Éstas eran Cloto: la hilandera, hilaba el hilo que conduciría la vida, Láquesis: la equidad, proporcionaba todo aquello que la suerte deparaba y Átropo: la inmutable, anciana poderosa que cortaba sin reservas el hilo para dar fin a la existencia de cada hombre. Las figuras de estas hermanas han inspirado a lo largo de la historia del arte diversas manifestaciones a cerca del devenir fortuito con que se consuela o maldice a la existencia.

¹⁹ Mircea Eliade, *Nacimiento y Renacimiento...*, p. 35.

²⁰ Sechi Mestica, Giuseppina, *Diccionario de Mitología Universal*, Ediciones AKAL, p. 184.

²¹ No deja de ser interesante la identificación de estas personificaciones del destino con el género femenino, ya que el poder que les confiere su antigüedad como hijas de la Noche, las coloca en un plano de mayor relevancia en pensamiento grecolatino, situación que bien pudo resultar desafiante para el gobierno patriarcal emergente del cristianismo en la representación de la santísima trinidad.

²² Robin Hard, *The Routledge handbook of Greek mythology*, Ed. Routledge, p.27

El hilo rojo del destino es también un mito del folklore asiático con algunas variantes en cada región, en el cual se cuenta que todas las personas destinadas a ser almas gemelas y casarse fueron atadas con un hilo rojo invisible en el tobillo por la antigua deidad lunar de acoplamiento Yue Xia Lao, patrono del matrimonio. Las dos personas unidas por el hilo, están destinadas a amarse sin importar el tiempo, lugar o circunstancias. La cuerda mágica podrá estrecharse o alargarse, pero nunca romperse.

La tradición hebrea del uso de un delgado cordón rojo de lana sobre la muñeca izquierda, el lado de la recepción, como un talismán protector contra el mal de ojo. Es popular traer puesto éste talismán a pesar de ser vista por algunos judíos como supersticiosa y no tener sustento en la Tora. Sin embargo es común entre los judíos usar el *roite bindele* traído de Jerusalén donde se acostumbra enredar un largo cordón alrededor de la tumba de Raquel,²³ esposa de Abraham y matriarca de su religión. Éste hilo es cortado en trozos para protegerse uno mismo del poder del mal. Raquel es un personaje clave en la historia bíblica judía, cuyo simbolismo está ligado a la caridad, el sacrificio y el dolor que sirven de inspiración a su pueblo.

Por otro lado, en la costumbre mexicana la confección de amuletos esta asociada con la fortuna y protección usando un listón rojo sujeto a cabezas de ajo o pequeñas pencas de sábila. Pero uno de los más populares esta construido con una semilla mejor conocida por «ojo de venado» (*Lycianthes*

²³ La información puede ser revisada en <http://www.rachelstomb.org/redstring.html>

peduncularis)²⁴ que es usada para prevenir el mal de ojo,²⁵ que es un padecimiento comúnmente atribuido a los niños con fiebre y dolor de cabeza, a los que se les coloca en la muñeca un cordón rojo sujeto a la semilla y que puede estar acompañado de imágenes de santos cristianos.

La relación del hilo rojo del destino invisible así como su visibilidad en amuletos recuerda a un lazo de relevancia vital: el cordón umbilical, que es el principal vínculo de unión entre el feto y la mujer en correspondencia con el simbolismo adscrito a la unión por medio de hiladuras. Jean- Paul Roux, señala a los sustitutos como evocadores de la sangre,²⁶ si bien todo lo que es rojo sirve como puntuación de éste elemento, es posible hacer uso de esta cualidad en una amplia variedad de símbolos, su amplia tonalidad está supeditada a los cambios de luz, pero sobre todo por la relación sobre la fuerza con que es asociada por lo que puede hacerse referencia al uso que se le da como fuente rica en simbolismos en que se describe la naturaleza de una sangre azul para la realeza o incluso negra para designar un origen misterioso o maligno atribuible a la enfermedad o la muerte en la equimosis de la piel; la sangre blanca²⁷ es concebida en la leche y el esperma, secreciones asociadas con la vitalidad, por lo cual es tradicional señalar la vitalidad existente en todo ser vivo como producto de su sangre, sea ésta de color o naturaleza diversa.²⁸ Pero sin

²⁴ <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/solanaceae/lycianthes-peduncularis/fichas/ficha.htm>

²⁵ http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=maya&demanda=mal_de_ojo&orden=15&v=m#demanda

²⁶ Jean-Paul, Roux, *La Sangre...*, p. 217

²⁷ Sir James George, Frazer, *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, p. 281-286

duda la aceptación del rojo, ya sea carmín o cualquier otro es de mayor reconocimiento al estar ligado al vigor; ya por sí solo este color encendido anuncia un estado de alerta así como de las pasiones.

Las representaciones más aceptadas en el plano religioso son las del vino y de las flores. En el mundo prehispánico las flores tenían una gran importancia simbólica como uno de los representantes del corazón humano en el sacrificio de los prisioneros de las guerras floridas, cuyas flores estaban dispuestas para ser libadas por el Sol en forma de colibrí que bajaba hasta ellas para calmar su sed mediante su néctar de sangre.

El vino por su parte en la religión católica representa la sangre de Cristo derramada para el perdón de los pecados de los hombres, mediante el sacrificio realizado con su muerte sobre la cruz; hasta hoy, el ritual celebrado en la misa, es para recordar el misterio de la transmutación del vino en la sangre y el pan en la carne de Cristo durante la última cena en la que funda una alianza con los hombres para otorgar la vida eterna a quien coma de su carne y beba de su sangre.

Como se ha mencionado anteriormente, la sangre puede estar relacionada a otros colores como es el caso de la sangre blanca respecto a los fluidos de

²⁸La discusión sobre la naturaleza de la sangre puede estar amplificada de acuerdo a su concepción anímica, fortalecedora y vital, todos conceptos asociados al flujo reconocido como sangre, el cual a superado su condición matérica para alcanzar por medio de una identificación sagrada, aspectos singulares de poder sobre otros elementos como el aire, el agua, la tierra y la carne. Siendo ésta influencia la principal motivación para usar su entidad como representante de su fenómeno en lugar de concebir una entidad menos apegada al mundo terrenal como lo es el alma o el espíritu.

leche o esperma, sin embargo vinculada con los huesos está implícito un acercamiento de origen sobre su producción y con los dientes a su consumo.

Una analogía respecto a este punto está propuesta en la pintura *Berenice*, que muestra a las perlas con el ajo en referencia a los dientes, los cuales separados del cuerpo están asociados con la pérdida y el dolor, además del característico sabor ferroso consecuente en la aparición de la sangre. Su relación con la muerte y la separación esta en la tradicional simbología de los huesos- dientes que la representan, sin olvidar que la muerte es también el germen de su retorno a la vida. Pero su asociación con la vida y el movimiento está en la acción de comer, cuando aún forman parte del cuerpo, incluso durante la muda de sus piezas en la infancia, es un signo de transición.

El soporte de la pintura es un recipiente rústico de madera que al ser intervenido recuerda al bodegón o los tradicionales utensilios de cocina artesanales decorados, así como también el estilo del trampantojo por la colocación en perspectiva de los objetos referidos que simulan una posición natural en el fondo.

La analogía entre las perlas y el ajo está dirigida hacia los dientes dentro del simbolismo con que se los relaciona coloquialmente, esa comparación está dada por la forma, brillo, color y repetición serial. Quizá los „dientes’ de ajo puedan ser relacionados con los dientes de alguien viejo, y las perlas con los dientes de alguien joven. Situación que es intercambiable, pues la frescura del ajo puede ser motivo de fuerza y asociarse a lo medicinal y las perlas a lo falso,

lo antiguo y a la enfermedad,²⁹ reflexión más apegada a una concepción contemporánea, dado su gran producción por cultivos o imitación que ha devaluado el alto precio que se le daba antiguamente.

Esta asociación lleva a la referencia de Edgar Allan Poe con Egaeus, quien sufre una extraña enfermedad determinada *monomanía*, en la cual sus capacidades psicológicas atentas³⁰ están sobre estimuladas por reflexiones profundamente obsesivas y dolorosas fijadas en el tiempo (horas, días, meses) respecto a objetos irrelevantes de naturaleza «frívola». La extraña enfermedad lo lleva a confesar que durante la crisis más severa de su padecimiento, se ve obsesionado por los dientes de su prometida Berenice (consumida por la epilepsia de su propia enfermedad cataléptica), cuya extraña perfección repetitiva, esta asociada en su mente enferma a una serie de ideas de origen metafísico con que intentaba discernir la misteriosa naturaleza del poder de su imagen, en su necesidad de poseerlos '(...) *toutes ses dents étaient des idées. Des idées! (...)*'.³¹

²⁹ Las perlas son el resultado de una ‚enfermedad‘ de las ostras que al intentar eliminar un grano de arena, o un parásito que se introduce mientras se alimentan de fitoplancton y partículas orgánicas, por lo que protegen sus cuerpos de la irritación del objeto extraño produciendo nácar, encargado de aliviar la molestia al envolverlo capa tras capa durante un periodo variable de tiempo.

³⁰ Este término sobre atención empleado por Poe en la narración se repite aquí para hacer una referencia directa con su descripción.

³¹ Edgar Allan Poe, *El gato negro y otros cuentos*, Ed. Océano, p. 22

Mircea Eliade enlaza la relevancia del conocimiento de la sacralidad contenida en la sangre por medio de ritos de iniciación en la pubertad,³² donde la extracción de un diente incisivo es un ritual que proporciona la experiencia de la muerte ritual para dar al iniciado la oportunidad de obtener el conocimiento durante su muerte que le permita renacer en su nuevo cuerpo como adulto. Eliade también asocia al misterio de la sangre con el de la comida por medio de la iniciación, periodo en que los novicios adquieren una conciencia tanto económica como espiritual sobre la lucha por los alimentos, la muerte y la sexualidad a fin de alcanzar la madurez requerida para observar la dimensión de su existencia humana. Roux también señala a la práctica de extracción dental como un equivalente a la circuncisión y en ocasiones su preludio.

Por otro lado Marie Bonaparte en su estudio psicológico a la obra de Poe, propone a su estructuración creativa ligada a la imagen de la madre moribunda en la juventud del autor; esa impresión impulsó en su obra la construcción conceptual sobre la muerte.

Siguiendo a Eliade y Roux en los ritos de iniciación, puede inferirse que Egaeus representó el deseo inconsciente de Poe de restituir la muerte a su madre por medio de la extracción dental, ya que los dientes están concebidos en el relato por ideas y la necesidad de poseerlos puede ser equivalente al dolor místico por encontrar el conocimiento sobre la muerte, lo cual mirado desde una lógica

³² Mircea Eliade, *Nacimiento y Renacimiento: El significado de la Iniciación en la cultura humana*, Ed. Kairos, p. 30

platónica bajo la teoría de la reminiscencia,³³ se infiere que al encontrar en los dientes la esencia de las ideas y por lo tanto del alma, podrán al ser extraídos propiciar la muerte ritual que hiciera posible el renacimiento del cuerpo de la madre moribunda.

El contenedor de madera en la pintura *Berenice*, remite al cuerpo que encierra la vitalidad representada por los dientes, pero la forma ovoide del objeto, también recuerda la forma de la boca e incluso del útero o la vagina dentada, (la cual será abordada en el segundo capítulo) cuyo mito refiere a símbolos de origen como umbrales que dan paso a una nueva existencia.

1.3

El reconocimiento de la sangre:

La formación de identidad a partir de conceptos de origen.

Los objetos de origen, pueden definirse como puntos de contacto en que se unen elementos de naturaleza genésica, tal es el caso de la tierra, las estrellas, las plantas y por supuesto los dioses, la patria o los antepasados en cuyo concepto se añade el simbolismo sobre la sangre, como punto constante y representante de las cualidades de aquellos con que son igualmente reconocidos (no por muchas diferencias) dentro de una gran diversidad cultural que se extiende a la humanidad.

³³ Indica en el alma la capacidad de conocimiento previa a la existencia del ser a través de la memoria, origen de las ideas que conforman el conocimiento sobre el mundo.

'(...) ¡Asombrosa unanimidad! Singular lección que nos dan grupos humanos a los que todo parece separar- genética, zona de expansión, cultura, época- Y que sin embargo se refieren a los mismos arquetipos, [utilizan los mismos símbolos], tienen las mismas creencias, practican los mismos ritos (...)'.³⁴

Los estudios de Carl Jung sobre los sueños, apoyan la teoría del origen de los mitos en arquetipos³⁵ universales, ya que a pesar de la desconfianza que genera la interpretación de mitos en términos psicológicos de Jung. Tales mitos comparten la ensoñación en dos aspectos: la falta de coherencia en algunos aspectos incluso dentro de los elementos que lo componen aunado al reflejo de una experiencia momentánea en epifanía³⁶ con la divinidad. Esos son los aspectos que deben ser luego ensamblados en una secuencia del mismo modo que sucede con la recreación de los sueños.

Mircea Eliade aclara la diferencia de la visión analítica jungiana que aprovecha la construcción de las estructuras del inconsciente colectivo, que al estar

³⁴ JP. Roux, *La Sangre...*, p.09

³⁵ «El arquetipo, como tal es un factor psicoide que pertenece, por así decir, al extremo invisible y ultravioleta del espectro psíquico». Agregaba que son vacíos y carentes de forma, sólo podemos sentirlos cuando se llenan de contenido individual. El arquetipo es el modelo a partir del cual se configuran las copias: es el patrón subyacente, el punto inicial a partir del cual algo se despliega. En éste caso, están distinguidos de las imágenes arquetípicas las cuales son aprendidas en el inconsciente e interpretadas por la creatividad personal.

³⁶ Revelación divina a los hombres de un conocimiento o en la manifestación de Dios.

cargados de una historia, permite rastrear los orígenes de las estructuras que mantienen sus arquetipos. La espontaneidad del inconsciente individual freudiano queda anulada por una inmensa memoria colectiva concerniente a toda la humanidad.

Las construcciones de los objetos de origen estudiados en el arte por medio de la representación plástica, son resultado de interpretaciones formadas por una concepción cultural en que está reflejada su identidad señalando así algunos rasgos apropiados al símbolo en la producción que realiza.

La sangre es un emblema de importancia capital en el estudio de los objetos de origen ya que está considerada simbólicamente como portadora de la identidad en un sentido amplio de pertenencia y colocación ante un entorno en la inclusión o diferenciación del individuo en diversas estructuras o sistemas sociales, que engloban el comportamiento humano, siendo el más próximo: la familia, organismo que ejemplifica cómo funciona la relación directa con el individuo y su colocación respecto al simbolismo inserto en la sangre.

En el mismo concepto de familia, existe ya una determinada simbología por sí misma. Su relevancia consiste en ser comúnmente el grupo del que surgen las primeras impresiones del individuo dentro de la estructura de los sistemas de parentesco primordialmente, aunque su conformación no se basa exclusivamente en la genética, es además un medio fundamental para la transmisión de una conducta afectiva aprendida mediante el contacto que

refuerza la seguridad de pertenencia en afirmación de una identidad fundadora de los tabúes así como las reglas establecidas dentro del grupo y fuera de él.

El símbolo que sujeta el sentido original de la familia es el de la madre, tanto de forma biológica como espiritual, territorial y cultural. Tanto el padre como la madre tienen un papel representante dentro de la simbología de la sangre, pues ambos son el balance del principio de las cosas. Ese equilibrio está demarcado en la concepción prehispánica del centro como el ‘ombligo del mundo’ y morada del dios del fuego que Sahagún relata como el padre y madre de todos los dioses, antecesor de la creación del sol. ‘(...) Según Seler, los cuatro torrentes de sangre en el primer dibujo del Códice Fejérváry-Mayer parten del más antiguo de todos los dioses en dirección de los cuatro puntos cardinales (...)’.³⁷

Pero la madre, mantiene un vínculo más estrecho con la simbología de la sangre por contener en su cuerpo la gestación de vida. La mujer con la menstruación en su sexualidad latente, forma un conjunto tabuado³⁸ muy fuerte, mayor aún cuando se es ligada con la capacidad de procreación o con la muerte, un ejemplo muy amplio de esta dualidad está planteada por la cosmovisión prehispánica, cuya referencia particular será abordada con mayor énfasis respecto a otros objetos de origen debido al impacto que presenta la cosmovisión sobre la figura femenina con respecto a su visión actual.

³⁷ Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, p34.

³⁸ De la palabra tabú con origen polinesio; como adjetivo con terminación *ado* en español. Su uso se ha universalizado a todas las lenguas para designar lo prohibido en relación con la conducta.

En el mundo prehispánico existía la consagración para aquellas mujeres que hubiesen muerto durante su primer parto o durante el curso de éste. Mocihuaquetzqueh, se les nombraba por estar estrechamente ligadas al inframundo a través de su vientre, generador de vida que les había dado la muerte, siendo ese mismo espacio ensombrecido referido como el Mictlan: '(...) la mujer preñada era Madre-tierra y muerte genésica antes de que muriera a su vez en el acto de darle vida a otro ser (...)'.³⁹ En prototipo de la Gran Madre y tomadas por guerreras muertas en combate, vencían cuando lograban dar a luz a pesar de su muerte alcanzando el máximo atributo de su condición como mujer: la maternidad; pero si morían sin lograr dar término al parto eran consideradas vencidas y anulada la plenitud de su feminidad, motivando un aspecto siniestro en su condición espiritual.

El cuerpo de estas mujeres era guardado por familiares durante las exequias para evitar en medio de una lucha que otros robasen partes de él como cabellos, dedos o el brazo izquierdo,⁴⁰ considerados poderosos amuletos. Posteriormente según su jerarquía eran enterradas durante la puesta del sol en el patio dedicado a las diosas celestiales Cihuapiltin. También eran enterradas frecuentemente sobre caminos de encrucijadas.

Se creía que los espíritus de estas mujeres acompañaban al sol en su trayecto diario, el cual entregaban al atardecer a los moradores del inframundo para

³⁹ Patrick Johansson K., *Mocihuaquetzque, ¿Mujeres Divinas o Mujeres Siniestras?*, Publicación anual del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM., p. 193.

⁴⁰ El carácter siniestro esta relacionado también con su lateralidad izquierda.

luego ellas descender a la tierra por un lapso de cuatro años: '(...) Buscaban husos para hilar y lanzaderas para tejer y petaquillas y todas las otras alhajas que son para tejer y labrar (...)'.⁴¹ Su descenso a la tierra era esperado en cinco fechas respectivas de las cuales dos son alusivas a la magia, por lo cual durante esos días la gente evitaba salir de sus casas, en especial hacia los caminos de encrucijada, ya que aquellos que se topase con ellas sufrían deformaciones faciales, estrabismo, miopía, esquizofrenia o locura, siendo considerados ya condenados a su enfermedad.

Los espíritus de las mujeres más jóvenes llamadas Tepitoton Cuhuateteuh (entre otros apelativos afectuosos), durante los cuatro años de su ritual de duelo resultaban las más peligrosas para los niños y bebés, por lo que sus padres evitaban bañarlos⁴² el día de su descenso a la tierra.

Cualquiera que fuera el nombre con que se les refería, eran entonces evocaciones en plural, ya que en la cosmovisión nahua, los hombres en la muerte pierden individualidad sin llegar a ser anónimos.

El mito de las Mochiuquetzque las asocia al búho o tecolote como hechiceras tlacatecolotl „hombre búho’⁴³ el animal nocturno que alimentaba a éstas desde

⁴¹ Ibidem. Sahaugún, op. cit., p. 381.

⁴² La relación de estos espíritus con el agua esta en las ofrendas de papeles ungidos de hule con que vestían sus imágenes de piedra, dichos papeles estaban también ofrendados a los dioses del agua, del maíz y en general de la fertilidad, eran posiblemente elementos manifestantes de su alma.

⁴³ Artes e Historia México, Antropología e Historia, *Las Diosas en los Códices del Grupo Borgia: Arquetipos de las Mujeres del Posclásico*. María de los Ángeles Ojeda Díaz.

su pico con la sangre de los niños sacrificados pedidos a Huemác⁴⁴ en pago por la deuda a los dioses del agua. El sacrificio ofrendado a ellas tenía una función purificadora, ya que las encrucijadas donde se encontraba su templo era tenido por la conjunción energética de los cuatro puntos cardinales, lugar de acumulación de impurezas y de su propia redención. Por lo tanto, la creencia en torno a estas mujeres mitificadas es un referente importante en su riqueza conceptual sobre la función operante de la relación que guarda la sangre sobre la figura materna consagrada como objeto de origen de fuerza ambivalente.

En la fundación de estos objetos promotores del sentido original que dotan de razón a todas las cosas, es posible localizar en la religión como objeto de origen en sí misma, la influencia para la ordenación de otros objetos de identificación sobre la visión referente al origen y naturaleza de que están constituidos dichos objetos en cualquier cultura. La espiritualidad es una fuente de atribución que se aprende de manera personal por medio de la institucionalización de alguna religión o creencia dominante.

La relación con la sangre como símbolo vital y mortal es bien reconocida por una cultura ampliamente influida por el cultivo espiritual, tal es en el caso del catolicismo cuyo simbolismo es abundante en relación a la sangre como influjo divino que une a los hombres con Dios. La religiosidad cristiana de amplio culto mundial se mantiene con cierta estabilidad a pesar de la creciente multiplicidad de creencias en auge de tipo espiritista o energética que ante el fenómeno de

⁴⁴ Sucesor de Quetzalcóatl al trono de Tula.

la globalidad comercial y de comunicación, han hecho voltear hacia los orígenes de esa espiritualidad como mecanismo de conservación para la identidad cultural de los pueblos.

Siguiendo las connotaciones religiosas del elemento sangre hasta el presente, que generalmente parece tener menor influencia en la educación, es de notar la huella emocional que mantiene. Razón que le a valido una gran aceptación social en una comparación simbólica con los sentimientos, no sólo por el hecho de que su atribuida influencia pueda estar predeterminada en su fuerza considerada el impulso de la naturaleza en la toma de decisiones, si no también por el influjo visual que tiene desde fuera con su presencia física en la mácula,⁴⁵ que está presentida como un peligro latente el cual determina la aprehensión con que se reconoce su sentido simbólico vital como mortal. Quizá en la creencia de estar contenida en ella el alma está el peligro de su derramamiento y su pérdida '(...) lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella (...)'.⁴⁶

⁴⁵ Es en éste sentido particular de la religión católica que es reconocida la sangre como elemento negativo comparando su mancha con lo sucio y el pecado, que dan sentido a la frase de la «inmaculada concepción» en que la virgen concibe al hijo de Dios sin la sangre del pecado que supone el coito productor de la deshimenación. Sin embargo, queda por esclarecer el móvil del pecado aludido, ya que el matrimonio supone la licencia sexual a fin de prolongar la procreación, por lo cual podría suponerse que el placer y no el coito es la alusión del pecado.

⁴⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 48

En las sociedades y los pactos, la sangre es el vínculo que une aquellos que intervienen en el juramento, ya que la sangre es el símbolo de la hermandad en el hecho de mezclar al fluido de uno y otro para afianzar un convenio que asegura el cumplimiento del trato a riesgo de perder la propia sangre, mediante la llamada magia simpatética,⁴⁷ en la que el daño o beneficio deseado para el socio afecta de igual modo ambas partes al compartir el mismo principio vital del que se cree los une de por vida. Motivo que lleva a santificar los bienes compartidos como es el caso de la comida.⁴⁸ Este principio mágico presente en el hombre del Neolítico que al representar con imágenes la acción de cacería, llevaba a cabo la cacería ritual del espíritu del animal.

Una parte de ese pensamiento mágico sobrevive en el hacer artístico, cuya necesidad de atrapar las ideas en acciones y en objetos continúa teniendo el mismo efecto en quien las percibe. Pero las interpretaciones de ese encantamiento del hombre por la imagen pueden ser muy variadas, aunque este sólo hecho valida la permanencia de su creación plástica en un medio tradicional como la pintura hasta nuestros días.

Un ejemplo de esa fascinación está manifiesta en el retrato, que es una forma de interpretación del ser que se reconoce a sí mismo en la necesidad de reforzar la identidad. Lejos de ser como antiguamente un privilegio, hoy ese reconocimiento ante el retratado entre la gente común muestra la importancia

⁴⁷ Principio mágico entre la ley de semejanza y la ley de contagio que actúan por simpatía sobre un objeto. Sir James G Frazer, *La Rama dorada*, p.33-34.

⁴⁸ Frazer hace una distinción entre los efectos de la magia simpatética y sus resultados al compartir la comida o la sangre, ya que en la comida los efectos sólo durarán el tiempo de la digestión. p.45-46.

sobre la humanidad como ente social en cultivo de su propia individualidad, donde más que la visión de su propia imagen, es en la de los demás⁴⁹ donde comienza a construirse esa identidad, reforzada por los lazos afectivos de la memoria y la experiencia.

En el cuadro *Armando barroco* la imagen del retrato del personaje está realizada sobre una litografía en dirección horizontal de una Catrina encarnada frente a un caballo de balancín antiguo; la posición de los elementos aporta un ritmo en equilibrio entorno al personaje principal.

La correspondencia del juego infantil con la muerte, recuerda la actitud lúdica tradicional con que en México se aborda la celebración del Día de Muertos. Es evidente la constante confrontación temática entre la vida y la muerte, distintos argumentos basan su filosofía en un equilibrio natural de la existencia por medio de esa relación.

La muerte que imita a la vida en el caballito de balancín y la vida que imita a la muerte en la mujer enmascarada de calavera es un juego de coincidencias que recuerda la época dorada del grabado en México, es el escenario en que se

⁴⁹ Quizá por que enfrentarse ante la imagen de uno mismo siempre es más difícil, la imagen del otro permite reconocer nuestras virtudes y defectos de manera indirecta, en una crítica voraz que no llega a alcanzarnos completamente, permitiendo surgir sentimientos positivos de mayor control, como la empatía en lugar de la vergüenza, que ayuda a reforzar la seguridad basada en el optimismo de la identificación por medio del otro.

coloca de frente al personaje inyectado por la vivacidad de la plasticidad del material y el reflejo de actitud desenfadada.

'(...) {el caballo} por su inestabilidad racional y el ejercicio al que es sometido por su gran resistencia, como el deseo inconsciente desenfrenado, así también es considerado apto para la guerra y previsor del infortunio, el arco de su herradura atrae la suerte y es comparado y consagrado a los dioses esta lleno de una simbología en la historia de las religiones, además de ser asociado a la muerte como su vehículo (...)'⁵⁰

1.4

El erotismo y la violencia asociado a la sangre:

El descubrimiento de la individualidad en confrontación con las costumbres.

En el sexo está presente la concepción simbólica que lo coloca también como un objeto de origen asociado con la sangre, que puede concebirse desde la básica configuración de cromosomas hasta el concepto más clásico en Eros, como el impulso abrasador que mueve la vida y la creación sin olvidar la concepción fisiológica que se abordará en el siguiente capítulo.

⁵⁰ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

El erotismo según Bataille es '(...) un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente (...)'.⁵¹ Debido a que está aunada a un abandono voluntario que está vinculado siempre de forma objetiva, que del mismo modo que la experiencia religiosa, es de un origen interno e irreductible, por lo que su conocimiento requiere de la vivencia personal de la prohibición y consecuente transgresión, en que se desenvuelven las formas de su unidad.

La deshimenación, la menstruación, la gestación y el parto son elementos de una relación simbólica que la sangre tiene con lo femenino y la fertilidad, que al implicar la vida conlleva también a la muerte.

El hombre ha estado sometido desde tiempos remotos a reglas que condicionan su vida sexual, las cuales han sido modificadas en cada cultura y cada época por distintos aspectos que comparten un origen común: la violencia. Bataille define a esta como la fuerza que atrae o rechaza una conducta determinada, siendo el detonante que define las acciones frente a la condicionante del deseo⁵² sexual que tiene como regla fundamental exigir la sumisión a cualquier tipo de restricción que alcanza el carácter de universal.

La falta de referencias que esclarezcan de modo innegable la lógica que ha llevado al hombre desde siempre a crear la necesidad de reglamentar la unión

⁵¹ George Bataille, *El erotismo*, p. 35

⁵² Según la tradición freudiana afirma sobre el deseo el tabú sobre el acto de tocar, pero Bataille complementa esta definición con la acción de otorgar, imponer y gozar.

sexual, desde la imitación de los dioses hasta la disolución de su motivación ha derivado en el abuso de su aplicación sobre distintos sectores de la sociedad, llevándolo incluso a la imposición arbitraria de lo que no es aceptable en términos de pornografía.

Con respecto al origen de esta prohibición, Bataille señala que el trabajo como actividad económica guarda una relación importante que está justificada en el tiempo como recurso de inversión, cuya regulación en términos de producción está de nuevo en dirección de los actores políticos en poder. Éste comportamiento apunta a la emoción de sobrecogimiento que se genera en el hombre como animal ante la sexualidad y la muerte.

Esa observación está encaminada a explicar la conducta que lleva al hombre a desarrollar una ambigüedad emocional ante situaciones de placer o sufrimiento donde la línea divisora entre ellos parece trastocarse y confundirse mediante la experiencia perturbadora que provocan. '(...) Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y ésta, en mi campo de investigación, es a la vez, la violencia de la reproducción sexual y de la muerte (...)'.⁵³

En la concepción de Eliade la mitología es el modelo primordial de imitación para sentar las bases de la realidad que ha transformado al hombre como ser sexual, moral, y condenado al trabajo en una experiencia necesaria para dar origen a la vida como consecuencia de un sacrificio primordial, en el cual un ser divino: mujer, niño u hombre era asesinado para generar de su cuerpo el

⁵³ *Ibidem*, p. 46

crecimiento de plantas y árboles que son el alimento de los hombres. Instaurando tanto la necesidad de comer como la fatalidad de la muerte, ligado al sexo para dar continuidad a la vida.

No es nueva la comparación entre el éxtasis místico y el sexual, con la visión de Bataille se asocia la percepción de lo sagrado como la continuidad del ser que mediante la muerte violenta en lugar de interrumpir esa continuidad, la manifiesta por medio de la experiencia de aquellos que participan de ese sacrificio ritual, que a su vez es comparable a la experiencia erótica donde su adentramiento revela también la continuidad, misma que sólo puede ser percibida mediante una muerte espectacular asistida por la colectividad de la religión para asegurar una absoluta atención. Este recurso es comparable también al ejercicio aplicado por los medios de comunicación masiva:

‘(...) Todo nos lleva a creer que, esencialmente, lo sagrado de los sacrificios primitivos es análogo a lo divino de las religiones actuales (...) Es la vida mezclada con la muerte, pero, en el sacrificio, en el mismo momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado (...).’⁵⁴

Si bien todo sacrificio es también un asesinato,⁵⁵ la intensidad y violencia con que se realicen se ven reguladas de acuerdo con la normatividad establecida,

⁵⁴ Georges Bataille, *El Erotismo*, p.97

⁵⁵ El uso de la palabra está pensado en un aspecto no privativo sobre el sacrificio del mismo hombre, pues la palabra homicidio excluye la acción sobre otras especies. Aplicando el sentido etimológico de la

sea ésta jurídica o religiosa controlando las reglas que habrán de justificar la acción del hombre, responsabilizando al dios o la naturaleza. Dicha actividad no está ligada a una sicopatía social sublimada mediante la sacralización del acto; ya que el perdón de los pecados tiene una relevancia vital que obliga a liberarse de esa carga con la misma intensidad con que se cometieron. Pues lo *real* está en lo sagrado, en lo inconmensurable '(...) aún morando en el cuerpo profano que a su vez sólo se vuelve sagrado en el momento en que la muerte desvela el incomparable valor del espíritu (...)'.⁵⁶

Bataille asocia en la experiencia contemporánea al sacrificio con la *piEDAD*⁵⁷ en el sistema del rastro municipal que aleja al consumidor de la víctima a fin de ocultar a la vista la náusea que inspira el cuerpo sacrificado del animal, tal sentimiento resulta de la herencia del catolicismo en la prohibición de la violencia, '(...) El sacrificio vinculaba el hecho de comer con la verdad de la vida, revelada en la muerte (...)'.⁵⁸ De esto es posible indicar la prohibición del consumo

palabra asesino al comerciante carnicero común y al sacrificador tanto político como religioso, ambos verdugos concuerdan en la estipulación del provecho obtenido al que la palabra refiere.

⁵⁶ Georges Bataille, *El Erotismo* p. 156

⁵⁷ Bataille no hace referencia sobre el sentido filosófico en que emplea la palabra, por lo tanto habrá que ceñirse al término católico que la define como „(...) un don divino y habito sobrenatural que excita la voluntad de fraternidad universal. (...)’ Juan Pablo II, Catequesis sobre el Credo. <http://www.corazones.org/index.html>

⁵⁸ *Ibidem.* p. 62

de la sangre en la tradición judeocristiana, ya que su condición sagrada la hacía portadora del alma,⁵⁹ y ésta sólo pertenece a Dios.

La acción de comer es en sí misma un ritual compartido tradicionalmente del cual se participa de forma placentera y une a las personas en símbolo de hermandad, como ejemplo claro está el de la Última Cena en que Jesús ofrendó en forma de un sacrificio ritual la vida eterna a través del consumo del vino y el pan, símbolos de su sangre y de su carne.

La relación del canibalismo con la acción ritual es descrita por Eliade como una preocupación metafísica por parte de las tribus que lo realizan como apoyo al mantenimiento de la creación de plantas cuyo origen está dado por un sacrificio primordial. Reconociendo en Ewald Volhardt,⁶⁰ la más temprana asociación entre la comida ritual de los primeros tubérculos como el cuerpo de la divinidad, con la antropofagia, actividad cargada de una responsabilidad religiosa con el entorno. Por lo tanto, señala en la *imitato dei* una terrible responsabilidad que lleva a seguir en sus actos más penetrantes un modelo divino.

‘(...) Para que el mundo vegetal sobreviva, el hombre ha de matar y ser matado; debe, además, asumir la sexualidad hasta sus límites extremos: la orgía. Una canción abisinia lo proclama: «La que no haya engendrado todavía, ¡que engendre! El que todavía no haya matado, ¡que mate!» Es una

⁵⁹ En ésta investigación no se conocen indicios de una separación entre el concepto de alma entre hombres y animales, por lo que la prohibición de su consumo ha de tomarse en ambos sentidos.

⁶⁰ Volhard, Ewald (1939): *Kannibalismus*. Stuttgart. – Passim.

forma de decir que los dos sexos están condenados a asumir su destino.

(...)⁶¹.

La relación del sacrificio y la comida a modo ritual, es la comunión con lo divino, especialmente cuando se hace partícipe a esa divinidad al entregarle la mejor parte de la cosecha en agradecimiento, siendo esto un referente a la primigenia necesidad de subsistir al reconocer en esos actos una fuente de vida determinante, considerando como un privilegio especial, el ser invitado para ser convidado a un bien tanpreciado; se agradece también a la divinidad por todo lo obtenido, cuando se comparte lo mejor de esos bienes.

Por lo tanto el consumo de la sangre arrebatada es una doble traición, para con los hombres es una forma de sometimiento, y con Dios de sacrilegio, en donde el sacrificio se transforma en asesinato que pervierte la prolongación de la existencia. De ese modo, la figura del vampiro es doblemente nociva y en relación anterior a éste, puede localizarse a los actores de la demonología asiria, dioses, espíritus y muertos con sed de sangre⁶² cuyo apetito insaciable busca la permanencia de su existencia.

El estrecho vinculo conferido en la sangre con la vida y la muerte dio nacimiento a un sin fin de creencias y supersticiones, que buscaban proteger al hombre así como a su entorno de su maligno y oculto influjo. Si bien es cierto que todo elemento sagrado propicia tanto lo bueno como lo malo '(...) Esa

⁶¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p.60

⁶² Cfr. Jean- Paul Roux, *La Sangre....*, p. 199-210

dicotomía es lo único que permite comprender que ésta {la sangre} mancille y purifique, que derramarla sea un crimen o un acto sagrado (...).⁶³

Ejemplo de ello se muestra la figura de Tlazoltéotl o Ixcuinime entre los aztecas, que como diosa de la voluptuosidad induce al hombre al pecado de la lujuria, pero también posee la facultad de perdonarlo '(...) En el *Códice Laud* (lámina 8) la vemos con dos punzones de hueso {instrumento de penitencia para extraer la propia sangre} rotos en la mano derecha estirada. (...)'⁶⁴ en señal de la inutilidad de su uso por la absolución concedida. '(...) En la misma lamina está la deidad en postura de parto. Siendo la diosa de la voluptuosidad, es al mismo tiempo la paridora: a la lujuria se debe también la procreación. (...)'.⁶⁵

El principio en la diferenciación establecida sobre la vida y la muerte en relación a la sangre, es el resultado de un conocimiento adquirido únicamente mediante las costumbres que son practicadas dentro de un núcleo social, en el que es demarcada una conducta establecida por la conciliación entre el símbolo y las emociones que genera el reconocimiento del fluido sanguíneo como origen vivificante o mortal; ya sea de modo positivo o negativo será de acuerdo a la relación directa con el sujeto significativo que la experimenta a través de su historia y particularidades culturales.

⁶³ *Ibíd.* p11

⁶⁴ Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, p. 21-22

⁶⁵ *Idem.*

La sangre menstrual es un ejemplo que ha tenido un impacto mayor en la psique del hombre⁶⁶ desde la antigüedad, aumentando el temor a la sangre por su directa relación con la vagina, considerada ya peligrosa en sí dentro de la mitología, al frenar el deseo sexual en la promoción del miedo a su consecuente práctica, que es considerada impura por la prohibición sexual⁶⁷ normativa de que es objeto en general, en especial por el peligro de su mancha con la deshimenación mediante el coito, que puede ser tenida como la marca de la desobediencia atrayendo así las funestas consecuencias de su transgresión '(...) Todo lo que sale del cuerpo trastorna y atemoriza (...)'.⁶⁸ Es en el sentido del descontrol sobre las emociones y el bienestar donde recae el miedo a la pérdida del propio ser. De todo esto es que surge el tabú de la sangre menstrual que se desarrolló en muchas culturas como prácticas preventivas de su aparente peligro que amenazaba la vida del marido, del guerrero y de la comunidad entera.

⁶⁶ Es importante mencionar que la utilización del término -hombre- va en relación a la referencia histórica que no está todavía en contacto con el humano ligado a un entendimiento más amplio en el sentido científico de las Humanidades, relación que no necesariamente puede ser dividida por un espacio temporal, ya que su apreciación puede ser confusa en la experiencia por una cotidiana mezcla entre los dos términos.

⁶⁷ La bien conocida prohibición entorno a la sexualidad que siempre ha existido de distinta forma en la historia de la civilización, parece haber escapado a los registros de la antropología de acuerdo con Bataille, situación debida no solamente a la necesidad de privacidad para el acto que provoca la desnudez, si no además de la sensación de abandono requerido para alcanzar el placer que inspira el miedo a la vulnerabilidad expuesta.

⁶⁸ Ibidem p. 51.

Este tabú irradiado por el cristianismo antiguo⁶⁹ ha perdurado en forma de rechazo y asco generalmente por el desconocimiento fisiológico llevado al miedo sobre un mal funcionamiento debido a ideas preconcebidas sobre el aspecto del propio cuerpo, mayormente con la influencia de un estereotipo aprendido y difundido por los medios masivos. En cambio la figura ennoblecida de la mujer en la figura de la Virgen como madre de Dios responde concretamente a la necesidad de redención y pureza espiritual ante el concepto del pecado aunado a los terrores apocalípticos, contraponiendo su cualidad ideal inmaculada con la belleza perpetua bajo metáforas de exaltación: '(...) {la Poesía} encuentra para el milagro de su virginidad intacta {ante su posible concepción maternal} los símbolos de la "fuente sellada", del "huerto cerrado", de " la zarza ardiente, pero no consumida por las llamas, desde la cual habló Dios a Moisés" (...)'.⁷⁰

Un aspecto siniestro en relación con la interrupción del embarazo antiguamente en la mujer nahua del México prehispánico estaba considerado en la transformación de aquellas en *Tzinzime*, monstruos devoradores de humanos relacionados con la noche y el caos.

Durante los eclipses solares o la ceremonia del *Fuego Nuevo* en la cual eran apagados el fuego «viejo» de los templos de Anáhuac para producir a media

⁶⁹ Jean- Paul Roux, Ob. Cit., ,(...) La mujer que padece la incomodidad ordinaria del mes, será impura por siete días (...). Levítico XV, 19. Señala Jan-Paul Roux, el hecho la sobrevivencia del horror a la menstruante a pesar de ser abolida su impureza por Cristo. p. 55

⁷⁰ Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, p. 15

noche por fricción al fuego «nuevo»; las embarazadas eran encerradas en los graneros portando máscaras construidas con hojas maguey⁷¹ para protegerlas en caso de que el sol o el fuego no lograsen renacer y éstas mujeres fueran transformadas en bestias feroces *Tzinzime*.

La sangre menstrual como -alimento de la gestación de la vida- , junto a la vagina, también son colocadas simbólicamente como el pasaje entre lo interior y el exterior. '(...) El umbral, la puerta, muestran de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues son a la vez símbolos y vehículos del tránsito (...)'.⁷²

El nacimiento y la muerte son también para el pensamiento religioso el pasaje a otro mundo, el rompimiento de un nivel que encierra la transición hacia la madurez sexual ligada a la posibilidad de generar vida, como un don propio de los dioses, cuya relación con lo profano sería el de la sexualidad propia de los hombres.⁷³

Por su parte la mujer entrada en su madurez sexual comparte la misma consideración dual con que es reconocida a la sangre, debido a su producción menstrual que guarda la creencia de ser impura en su naturaleza llevando a la división del trabajo de la comunidad por medio de una prohibición en torno a las

⁷¹ La diosa del pulque Mayahuel era custodiada por una *Tzintzime* quien después le devoró, dando a este monstruo el aspecto genésico que es relacionado a las embarazadas.

⁷² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 17

⁷³ En este sentido se manifiesta la expresión de “hombre” como referente de la humanidad, pero siempre privilegiando al poder patriarcal sobre la sexualidad, al apego de su sentido genérico.

tareas designadas a la menstruante, tales como evitar el contacto con objetos o circunstancias que puedan verse afectados por su influencia negativa. Delegando mayor responsabilidad y poder sobre los hombres. Las casas de las menstruantes en donde se las confinaba durante un periodo de tiempo, son un claro ejemplo del manejo ante el peligro supuesto por su contacto.

El cuadro *La visita I*, muestra la relación entre el gesto pasivo de una abuela⁷⁴ con los pies cruzados de una niña y un ratón que se yergue para alcanzar un diminuto objeto blanco suspendido de hilo rojo. Cada objeto de naturaleza irreal o fuera de contexto ya que su colocación no obedece a ninguna lógica de la realidad y la solución plástica de los elementos compositivos es distinta en cada uno de ellos, conmemora el modo en que suceden situaciones fantásticas en los cuentos o leyendas en la que se mezcla la realidad con la fantasía.

(...) Todos los mitos son otras tantas variantes del mito de los orígenes, puesto que la creación del mundo es el modelo de toda creación. El origen del mundo es modelo del origen del hombre, de las plantas y hasta de la sexualidad y de la muerte o, también, de las instituciones (...) Toda mitología tiene un principio y un fin; al principio la cosmogonía, y al final, la escatología: retorno de los antepasados míticos o venida del mesías. El historiador de las religiones, por consiguiente, no mirará la mitología como un sentido

⁷⁴ La referencia hecha hacia la palabra -abuela- está indicando una relación universal para con los ancestros y no una única condición de parentesco, que puede ser válida siempre que se la relacione a modo general.

incoherente de mitos, sino como un cuerpo dotado de sentido. En definitiva, como una «historia sagrada» (...).⁷⁵

Esos elementos juegan un papel similar al de las ilustraciones en los libros de cuentos, pero a diferencia de éstos, sólo representan la posibilidad de emular a la historia que apela el recuerdo de los personajes.

El ratón de los dientes se alza en dirección de una muela que está sostenida por una línea roja que desciende de entre los pies de quien es posible identificar como a una niña, por el estilo femenino clásico de los zapatos⁷⁶ blancos descuidados al igual que las medias. Es importante considerar la influencia que genera sobre la memoria la línea roja que cruza entre los pies, fungiendo como símbolo de asociación con la menstruación, elemento femenino por naturaleza, que proporciona el género de esos pies.

La relación entre la sangre y los dientes, en éste caso de la menstrual, fue un resultado nacido a partir de la asociación de la pérdida ligada a la infancia con el mito del ratón de los dientes, figura asociada simbólicamente al campo, la siembra y las semillas, que nos devuelve a la imagen de los dientes que ya conocemos, (¿Es el ratón responsable de sembrar las semillas- dientes que intercambia por monedas?, ¿Qué clase de cosecha obtiene de esa tarea?).

⁷⁵ Mircea Eliade, *La prueba del Laberinto*, p. 101

⁷⁶ Luego de leer las *restituciones* de J. Derrida, en que se toma de manera literal el cuestionamiento de los zapatos de Van Gog, resulta influenciante para insertar la duda sobre la naturaleza de los pies calzados en éste cuadro.

El ratón- falo intercambia los dientes por monedas y el recuerdo de la infancia se vuelve dudoso, la mirada de la anciana fija en el espectador devuelve una sonrisa casi imperceptible. Pero la cuestión puede volcarse al reconocer que la línea roja de sangre sostiene aquella muela, y descubrimos que existe la posibilidad de la referencia de otro mito más terrible: la vagina dentada.

Mircea Eliade describe al mito de la *vagina dentata*, como un umbral por el que la Madre Tierra o Gran Madre telúrica siendo un principio femenino amenazante, permite la entrada ya sea al inframundo o al cielo para llegar al útero de donde el iniciado podrá renacer en el héroe, pero no sin enfrentar el riesgo de ser despedazado por sus dientes.⁷⁷ Las imágenes y metáforas de esta agresiva sexualidad están presentes en forma de monstruos, cuevas, piedras o puertas que las almas e incluso hombres de carne y hueso habrán de atravesar bajo el riesgo de ser despedazados sin la preparación previa.

El mito de la *vagina dentata* en Mesoamérica⁷⁸ ampliamente difundido de diversas formas está situado en términos sacrificiales en los que algún héroe es mutilado para referir al encuentro sexual con mujeres ogresas devoradoras poseedoras de una boca de serpiente en lugar de vagina, que en algunos mitos causa también la muerte de los desafortunados. La forma en que algunos personajes logran copular con estas mujeres ha sido removiendo sus afilados

⁷⁷ Mircea Eliade, *Nacimiento y Renacimiento...*p. 38

⁷⁸ Oswaldo Chinchilla M., *La vagina dentada: una interpretación de la estela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán.*, Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín., p. 129-132.

dientes mediante objetos duros que actúan a modo de falo ya sea de piedra, huesos o bambú que generalmente termina por matarlas.

La orientación lévi-staussiana respecto al contexto de la oposición de los sexos y su compensación en “asepciones retóricas” combina e intercambia el sentido de su operatoria de acuerdo al paralelismo con la alimentación, relación común en que el cazador macho caza y “come” a la hembra; está proyectada hacia el plano mítico que actúa a la inversa para reflejarse en la figura de la vagina *dentata*, que es un complejo sistema simbólico variable (fisiológico, selénico, agrario, etc.) que al estar articulado por la colectividad, proyecta la imagen de esa sociedad arraigando su estructura, resultando una herramienta fundamental en el estudio de una compleja cosmovisión milenaria y presente, de la cual se tiene aún pendiente la investigación sobre la sexualidad que desentrañe sin reservas el sentido en que estas culturas comparten un código numinoso que concibe a la Mujer y la Tierra como depósitos de energía ambivalentes que oscilan entre la vida y la muerte.

‘(...) El simbolismo mítico de la vagina dentada (y su análogo, la vagina telúrica) es equiparable a un «fractal», es decir a una ramificación infinita de imágenes que se manifiestan en diversos planos combinatorios, y que remiten a diferentes tiempos y sociedades. Este polimorfismo no anula su significación nuclear en Mesoamérica, referida a la fertilidad, la muerte y el sacrificio, del cual la castración deviene metáfora articulada al órgano

sexual femenino, culturalmente sobrevalorado al extremo de convertirlo en una fantástica y amenazante representación colectiva (...).⁷⁹

El sentido temible de la castración parece desde tiempos remotos una constante en la imaginación principalmente masculina, circunstancia que recuerda en el siglo XX la aportación del psicoanálisis por Freud sobre la teoría de la envidia de las mujeres hacia la carencia de un falo, en respuesta a la violencia con que éstas respondían ante las diferencias sociales. Pero no es sino hasta hoy que el replanteamiento por parte de feministas que se revierte la fórmula con la teoría de la envidia sobre el útero por parte de los hombres ante la incapacidad de la gestación y alumbramiento. Ambas premisas indispensables para desvelar una situación de mayor relevancia: el sentido del manejo del poder entre uno y otro género, debido a la creciente necesidad de control y repartición de los recursos económicos bajo estatutos de privacidad. Sólo queda realizar una pregunta al respecto: ¿A quiénes verdaderamente beneficia la separación organizacional y afectiva entre los sexos?

⁷⁹ Revista de Antropología Experimental n° 10, 2010, Universidad de Jaén, Félix, Báez, Jorge, *La vagina dentada en la mitología de Mesoamérica: Itinerario analítico de orientación lévi-staussiana*. p. 33

CAPÍTULO 2

El principio mágico de una descripción fisiológica:

Torrente de vida, fuente de la eterna juventud.

2.1

La sangre como sustancia entre lo terrenal y lo sagrado

El cuerpo es el dispositivo que separa el alma de la divinidad pero es por medio de su sangre que el hombre ha encontrado el vínculo que los une. La interpretación sobre el cuerpo va cambiando en la Historia pero su función como filtro por donde recorre al entorno en la experiencia de los sentidos se mantiene inamovible. Es el cuerpo quien hace posible la tarea de interactuar sobre el medio, ya sea a través de artefactos que conforman extensiones⁸⁰ de él. Como objeto de experiencia, practica la simbolización de sus elementos mediante el ejercicio de interpretación, de la cual la sangre ha sido una importante depositaria.

'(...) Por esta dimensión simbólica del cuerpo, al ser humano, a cada individuo en concreto, se le da la oportunidad de hacer experiencia de todo aquello que a su cuerpo le acontece. Gracias a esta fuente de sentido nuestra capacidad simbólica contiene experiencias tales como las del dolor, el sufrimiento, o el placer (...)'⁸¹

La sangre es considerada por el *homo religiosus* como uno de los objetos más significativos dentro de la simbología para la humanidad, por lo cual la Historia

⁸⁰ A fin de mejorar el desempeño y estética del cuerpo, el hombre busca complementos que van desde el maquillaje, tatuajes y cirugías reconstructivas e implantes. Además de artefactos como prótesis simples en lentes o implantes oculares; las prótesis cotidianas como las uñas postizas y no cotidianas en complejas prótesis mecánicas y electrónicas.

⁸¹ Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich, *El aprendizaje simbólico del cuerpo*, p. 03

le ha validado a éste especial tejido un lugar básico en el campo espiritual de sacralización universal, considerando a el cuerpo que la ostenta por contagio, con la cualidad de ser igualmente sagrado o profano.

‘(...) No hay pueblo que haya escapado a las mutilaciones o las heridas rituales, ya sea de la circuncisión u otras; ninguno en un momento de su historia ha dejado de prohibir la flagelación. Y los místicos, tanto de oriente como de Occidente, han explicitado su amor a Dios derramando las mismas lágrimas de sangre, dejando que las mismas flechas les atravesaran el corazón (...).’⁸²

Jan-Paul Roux hace manifiesto en sus estudios sobre la sangre, el influjo que el sentido espiritual genera sobre el comportamiento del ser humano, en un fenómeno que puede revisarse dentro de la Historia universal. Walter Burkert,⁸³ ordena esa espiritualidad en una continuidad evidente en la historia personal del hombre, por la cual va acercando su experiencia a la *imitation dei*⁸⁴ que Eliade advierte como la necesidad del hombre religioso por recrear una tarea donde asegure la continuidad de la vida por medio de la construcción del espacio sagrado en representación del cosmos contenedor de la obra divina.

⁸² Jan-Paul Roux, *La Sangre...*, p. 09

⁸³ Filólogo de clásicos griegos al que se confrontará más adelante por sus estudios sobre religión y ciencia.

⁸⁴ La obligación moral de imitar mediante el ritual a la creación divina para sacralizar el mundo y mantener el orden cósmico.

La construcción del universo señalada por Eliade en la cosmovisión religiosa conlleva al sacrificio de la divinidad como apunta Roux⁸⁵ en el nacimiento de los primeros seres a través de la sangre de la deidad, relación altamente simbolizada en los rituales agrarios de fertilidad que los devotos practican en memoria de la acción realizada por los dioses, es una tarea de vital importancia para el hombre de pensamiento religioso, es una responsabilidad de la cual depende el bienestar de su comunidad, pues su responsabilidad dista de ser social, histórica o moral, ésta es *cósmica* como unidad viva:

‘(...) cualesquiera que sean las dimensiones de su espacio familiar -su país, su ciudad, su pueblo, su casa -, el hombre de las sociedades tradicionales experimenta la necesidad de existir constantemente en un mundo total y organizado, en un Cosmos (...)’.⁸⁶

El cuerpo es el principio de ese espacio consagrado, por el cual son llevadas a cabo las construcciones que conforman la cultura del ser humano, el cuerpo representa el microcosmos y así sucesivamente la casa, el templo, el cielo y la tierra en las dimensiones espaciales que delimitan el orden del cosmos en el que comparte la santidad de la creación divina; elaborando una amplia homologación antropocósmica, en donde encuentra la identificación de su cuerpo y algunas partes que lo componen con objetos de diversa naturaleza, animal, mineral o vegetal, que permitan la sacralización de la rutina fisiológica mediante una acción que busca la imitación del gesto ejemplar aprendido por

⁸⁵ Jan-Paul, Roux, *La Sangre...*, Ediciones Península, p. 234

⁸⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 27.

medio de la tradición ancestral sobre la enseñanza delegada por los modelos transhumanos que dieron origen a la vida, de acuerdo a la tradición mítica de su cultura general.

Pero el cuerpo, del mismo modo que la sangre, mantiene una relación con lo sagrado de forma dual, el *homo sacer* que describe Agamben es objeto de la sacralización con que es comprendida su vida; la dualidad de esa consagración radica en la capacidad de sacrificar esa vida o no.

El ejemplo de esto se manifiesta claramente en la relación entre el soberano y el ciudadano consagrado, ambos bajo la condición de *homo sacer* tienen funciones distintas en relación al uso que representan sus vidas para la sociedad. El primero como una figura sagrada por su cercana relación con la divinidad, ya que es quien le ha distinguido con la responsabilidad de proteger a los ciudadanos; su vida es central en el cumplimiento de su deber, y en caso de incumplimiento puede ser asesinado pero no sacrificado, a diferencia de la vida del ciudadano simple, cuya vida haya sido elegida al sacrificio, en abolición de toda deuda del resto de la sociedad con el modelo divino. La misma condición de vida sacra, necesariamente recae sobre la inminente mortalidad en el cuerpo.

Así el cuerpo del *homo sacer* adquiere una amplia dimensión tabuada que cuidar por medio de prohibiciones como el contacto físico o visual a fin de evitar una desgracia, se crean costumbres como el caso de la unción de aceites que

se usaba exclusivamente para sacerdotes, reyes, enfermos y muertos, todos ellos con una relación directa al mundo espiritual.

Jan-Paul Roux hace algunas observaciones⁸⁷ sobre la responsabilidad de cuidar la sangre noble, debido a la pureza que supone el título en que la moral resguarda la antigüedad de una familia con la obligación de formar soberanos, así como proveer los cuidados necesarios a su persona, tales como el de evitar su contacto con el suelo.

Agamben contribuye al tema en su texto *homo sacer*, con el ejemplo del estudio antropológico de Ernst Kantorowicz⁸⁸ sobre el ritual funerario medieval francés con que es tratado el cuerpo del rey, bajo preceptos del derecho divino con que se perpetúa su dignidad y poder soberanos en posibilidad de sobrepasar la barrera de su persona física con la frase «El rey nunca muere»,

⁸⁷ En su estudio sobre la Sangre hace varias referencias acerca de las responsabilidades que un rey o jefe de una comunidad debía tener sobre su pueblo, las cuales eran principalmente de origen sobrenatural, de ahí la necesidad de prohibir la mezcla de sangres de los nobles con los súbditos en matrimonio, así como el derecho de la primera noche con la novia, en que era concedido la obligación de consumar el matrimonio de la pareja bajo el desgarramiento del himen, con la responsabilidad de transformar a la esposa en mujer, debido al peligro que suponía el contacto con la sangre. Podría decirse que idealmente el rey o el jefe de una sociedad, jugaba un papel de ‚pararrayos‘ ante la calamidad del pueblo.

⁸⁸ Ernst Kantorowicz es un historiador alemán cuyo trabajo principal *The king two bodies* (1957) explora desde la perspectiva mística la conformación política del estado en la figura del rey. Su trabajo, adquirió una importancia mayor al contribuir al esclarecimiento sobre el llamado «mito del estado» político, con que fue comparado el sistema político de ídolos de la época y dogmas teológicos que se esparcieron en tiempos de postguerra.

que en analogía con el cuerpo de Cristo marcaba su vínculo divino, con que la iglesia cristiana se dio a la tarea de preservar el cuerpo moral y político del estado⁸⁹.

Una vez enterrado los restos del soberano, comenzaba el ritual funerario mediante una efigie de cera que representaba al cuerpo del rey, la cual recibía las atenciones que el mandatario tenía en vida hasta llegado el momento en que era cremado. La tesis de Kantorowicz resulta un acercamiento político religioso no conclusivo respecto a la problemática del llamado “Mito del Estado”, pero una referencia importante al cuestionamiento de la perpetuidad del poder.

La dependencia entre el estado y el poder están ligados míticamente al cuerpo del soberano, quien debe transferir su poder a otro cuerpo antes de ser corrompido por la enfermedad y la muerte, como se indicó anteriormente por medio de Roux sobre la utilidad de los sustitutos en evocación de la sangre.

Esta condición sacrificial del soberano es una constante en la creencia de las sociedades estudiadas por Frazer en la *Rama dorada*, en las cuales la práctica ritual de ese asesinato era común el uso de chivos expiatorios que tomaban el lugar del rey. Relación evidente con el cristianismo donde el *Agnus Dei* es el rey sacrificado por el perdón de los pecados que traen consigo la muerte, del

⁸⁹ El estudio resultó en una controversia que el mismo Kantorowicz no previó, debido al cuestionamiento que surgió en torno al simbolismo implícito en la efigie, acerca de la naturaleza de lo soberano que supone la perpetuidad, poniendo en entredicho al “Mito del Estado” por medio de sus dogmas bajo una mirada crítica a sus técnicas de poder.

mismo modo como en los rituales paganos la sangre del rey procuraba el renacimiento de la fertilidad en la tierra.

Abundan patrones similares universalmente que vinculan una representación de algún personaje importante para una comunidad y el sentimiento de religiosidad bajo alguna política de poder, pero valdría la pena mencionar brevemente la similitud entre el trato de la efigie de cera del rey francés Antonio Pío del estudio de Kantorowicz y el esqueleto de madera venerado actualmente en México por la comunidad de indios Zoques de Chiapas conocido como San Pascualito Rey, que es llevado en una carreta cubierto de flores como carroza fúnebre por las calles ya sea para consolar a los enfermos con el sonido de su paso o terminar con su pena, ya que es apreciado como el santo de la «buena muerte».

Considerado un santo milagroso, entre sus seguidores ha sido asociado al culto de la santa muerte, con una gran aceptación por parte de los fieles. El culto a San Pascual Bailón⁹⁰ sobrevive desde el s. XVII; siendo de origen guatemalteco, fue adoptado en México desde finales del siglo XIX. A pesar de su origen legendario es acerca de un monje franciscano con el mismo nombre de Pascual, la iglesia católica no reconoce el culto considerándolo pagano.

El tema de los santos y la sangre son muy cercanos, no sólo por las prohibiciones expresas sobre su conducta, en que la sangre tiene un rol

⁹⁰ Santo patrono de las enfermedades que debe su nombre a la leyenda de bailar en adoración al Señor. Carlos

Navarrete en su obra *San Pascualito Rey y el culto a la Muerte*, da cuenta de su inserción en México en consecuencia del tradicional culto a la muerte de origen prehispánico.

fundamental desde las heridas flagelantes hasta los involuntarios estigmas es que se le encuentra presente. Jan- Paul Roux hace referencia acerca de esta coincidencia a partir del s. XIII, en que el impulso místico lleva a actuar de forma radical ante el sufrimiento en la cruz de Jesús, transformando la beatitud en un macabro ejercicio de flagelación y llanto por compasión. Roux afirma también que San Francisco de Asís en medio del éxtasis místico recibió las heridas de los clavos de la crucifixión, atribuyéndolo de cargar sus estigmas de forma ejemplar, pues, llevaba éstos de forma discreta, fuera de las ya clásicas pretensiones de atención al hacerse heridas concientemente para mostrarlas a todo el mundo.

A propósito de San Francisco de Asís, cabe señalar el poema de Rubén Darío⁹¹ *los motivos del lobo*, en el cual aparece la figura de éste santo como la contraparte civilizada, racional y moral ante el personaje antagónico, que representa la bestialidad, irrazonable de un animal sanguinario:

*El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, lengua celestial,
el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal,*

⁹¹ El poeta nicaragüense, conocido como “el príncipe de las letras castellanas”, precursor del modernismo literario, que gozó del reconocimiento internacional y luchó por la libertad de creación ante las políticas de absolutismo en Hispanoamérica, por medio de las letras y fié en definitiva, el escritor e mayor influencia en el s. XX.

bestia temerosa, de sangre y de robo,

las fauces de furia, los ojos de mal:

¡el lobo de Gubbia, el terrible lobo!

(Fragmento)

La historia cuenta el modo en que el santo apacigua la bestialidad del lobo haciéndole su hermano ante el alivio del pueblo temeroso de su ataque, el lobo por su parte -cual manso can- acepta vivir de la caridad para saciar su hambre, pero al aprender la naturaleza cruel del hombre, abandona el pueblo para continuar siendo salvaje, San Francisco de Asís al no poder evitar este desenlace, eleva finalmente una plegaria a los cielos.

La conformación simbólica que parte del análisis de las características de algunas cualidades del lobo y el santo son una forma retórica de aludir la condición social de poder entre las instituciones y los que están fuera de ellas, el lobo también es un símbolo de la ignorancia que muerde mientras que el santo es el símbolo del conocimiento que redime.

No se puede negar el compromiso real de algunos en busca de la equidad o el origen marginal del que se han resarcido de lobo a santo para después regresar a él, tal es caso de los héroes históricos como Emiliano Zapata o héroes anónimos dentro y fuera de instituciones que buscan el bienestar de otros procurando expandir la cultura desde sus aulas, templos o clínicas.

La producción del cuadro *El beatito arenero*, tiene su origen en los elementos simbólicos alusivos a la sangre, al cuerpo y a los dientes anteriormente presentado. La materialidad con que se componen estas herramientas incisivas, es la pauta para construir a la figura con una masa semejante, pero de naturaleza animada cercana a la gestualidad humana.

Ésta fusión de elementos entre los dientes y el cuerpo de cerámica se mantiene apegada a la disertación sobre el ritual del sacrificio en la comida con la santidad o animalidad que se puede atribuir al cuerpo. Quizá esta figurilla mantiene contenida en su rigidez de bulto la capacidad de transmutación de todo aquello en un solo instante. Aunque tal vez no sea así para siempre.

Agamben conduce por medio de Rodolphe Jhering⁹² al acercamiento del mito del hombre lobo como resultado de la dualidad del *homo sacer*.

‘(...) El análisis del vedo -que esta asimilado al tabú- determina desde sus inicios el génesis de la doctrina de lo sagrado: la ambigüedad del exilio, que excluye al incluir, implica la ambigüedad de lo sagrado. (...)’⁹³

Jhering apunta al origen del mito en el *wargus* -lobo- nombre que recibía el bandido que era proscrito de la ley bajo el derecho Germánico, el lobo como el

⁹² Maestro jurista alemán de gran reconocimiento catedrático a mediados del s. XIX, especialista en derecho romano, su filosofía influye en la revaloración de los principios de jurisprudencia para el avance de los intereses sociales de la humanidad.

⁹³ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, p. 77

homo sacer bajo la antigua ley romana podía ser matado pero no sacrificado, asesinado, sin la carga del homicidio.

Las fuentes germanas y anglosajonas definen al status liminal del bandido como hombre-lobo. Por las leyes del rey Edward the Confessor⁹⁴ es definido al bandido como *wulfsheud* «cabeza de lobo», modo en que se decía de aquél que al ser exiliado llevaba una cabeza de lobo sobre él.

La vida del hombre lobo no se refiere a una parte de ella que es de naturaleza animal; es el umbral entre ambos, la indistinción entre uno y otro que lucha entre sí, pero sin pertenecer a ninguno. Agamben también señala la *lupanización* de todos los hombres y la humanización del lobo, en que es puesta la ciudadanía bajo el estado de excepción del soberano, tal como presupone el poder en la monarquía absoluta.

Burkert complementa el acercamiento al mito del hombre lobo en su obra *homo necans*,⁹⁵ donde el sacrificio violento de la presa es el tema central en que expone las raíces del hombre cazador sobre algunos mitos de la antigua Grecia, en donde son visibles los aspectos sociales de prohibición en la política y religión. El mito en que encuentra las raíces está basado en la creencia

⁹⁴ Considerado el último rey de la Casa de Wessex y santo patrono de la Familia Real, fue canonizado en 1161 por el Papa Alexander III por la iglesia católica romana, la inglesa y anglicana

⁹⁵ El *homo necans* se refiere al hombre acecino, como aspecto violento que adquiere el hombre paleolítico al convertirse en cazador, llegando a compararse incluso con el animal mismo, llevando más tarde a su reconstrucción por medio de rituales sacrificales y el comportamiento religioso en general.

popular en la prohibición de probar carne humana, pues quien lo haga será convertido en lobo.

La transformación del hombre a lobo toma la forma de la iniciación con que Eliade relaciona la mutación ontológica en tránsito de un estatuto social, ejemplo de ello son la muerte, el nacimiento, el conocimiento.

Eliade, señala a la pubertad como la iniciación ritual por excelencia del ser humano, que puede verse de forma clara en la descripción que hace Burkert del ritual realizado por un adolescente elegido por su familia que es conducido hasta la orilla de un lago donde debe dejar su ropa en un roble para poder cruzar nadando y al llegar del otro lado desaparecer para convertirse en un lobo, vivir en jauría durante ocho años sin comer carne humana para poder regresar por el mismo lago, tomar su ropa y retornar a la forma humana. Es evidente la transición del adolescente al hombre, como responsable protector de la vida humana en que trascendió las pruebas del bosque en calidad de un animal, para regresar a la comunidad en reconocimiento cultural y espiritual que lo convierten en un verdadero hombre.

El sentido social que la iniciación representó para el hombre religioso, es ahora para el hombre moderno un obstáculo para alcanzar como apunta Eliade,⁹⁶ la forma ideal como ser puramente histórico, en la negación de la sacralización del cosmos que habita, perdiendo el sentido ritual del cambio existencial por medio del conocimiento de las tradiciones míticas sobre la relación sagrada con

⁹⁶ Cf. Mircea Eliade, *Nacimiento y Renacimiento...*p.04

la creación bajo la concepción de la tribu. Este hecho lleva al cuestionamiento sobre la existencia real del «hombre moderno» cada vez más alejado de la tradición que dio origen a las raíces de su preciada Historia.

2.2

Entre el mito mágico- religioso y la medicina moderna:

Apuntes sobre la función de la sangre.

La sangre ha ocupado un lugar relevante para la medicina ya que su uso ha permanecido durante muchos años apegado a creencias mágicas universales como el beber la sangre de animales considerados agresivos como es el caso del toro por la fuerza que se obtendría. Así como de la vitalidad con que podía influir por medio de su rocío sobre la salud del cuerpo viejo y enfermo, si la sangre provenía de un ser humano joven y fuerte.

‘(...) La sangría es un medio científico o paracientífico de disminuir la tensión, descongestionar desembarazarse de impurezas y es sabido el entusiasmo que despertó en Europa occidental durante siglos en que apareció como remedio soberano contra los males más inverosímiles. No fue menor el éxito obtenido en otros lugares y desde hace mucho: las fuentes chinas la señalan como un remedio típico de los antiguos whu-huan del Asia central (...).’⁹⁷

⁹⁷ Jan- Paul Roux, *La Sangre...*, p. 190.

Estas y otras prácticas⁹⁸ más por el estilo definieron el papel que la sangre mantuvo ante la presencia del creciente interés crecimiento científico que trajo más tarde a la medicina el abandono del mundo espiritual obligando a un desligamiento lento hasta conformarse en como la ciencia de la salud de acuerdo a la visión con que este concepto ha determinado el bienestar del hombre y la relación con su cuerpo. La historia en sí misma de la medicina es muy amplia y abarca desde los inicios de la cultura misma hasta el mundo actual.

La exposición teórica que aborda la simbología mítica de la sangre por medio de la experiencia relativa a su época y profundidad de conocimiento en materia de religión, permite una aproximación sobre el curso que a tenido históricamente el discernimiento sobre el cuerpo y la sangre, en reflejo de la importancia que mantiene el ser humano por responder a los orígenes de su existencia, y mantener la ritualización del microcosmos en tiempo, espacio y materia que Eliade traduce en '(...) la nostalgia de la *perfección de los comienzos* {es} lo que explica en gran parte el retorno periódico «*in illo tempore*» (...)'.⁹⁹

En la historia de la medicina la sangre ha sido comprometida desde tiempos remotos con la función del bienestar en el cuerpo, un ejemplo de ello es la

⁹⁸ Roux hace mención a la gran profusión universal del uso medicinal con que se ha usado la sangre en la historia; esta investigación será desarrollada bajo una descripción occidental a fin de acotar una perspectiva de mayor confluencia cultural sobre la propuesta pictórica resultante.

⁹⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 54

relación que la medicina hipocrática¹⁰⁰ bajo la conjetura de Galeno, médico griego del siglo II d. c. que concibió a la sangre, como uno de los cuatro humores líquidos que regulaban la personalidad y función del cuerpo. Estaban identificados por: bilis, bilis negra, flema, y sangre, que a grandes rasgos eran referentes en la manifestación de una personalidad y características físicas, debido al exceso, la falta, por defecto o separación en el cuerpo de cualquiera de estos humores líquidos.

Su diagnóstico estaba basado en una serie de estudios que implicaban entre otros, la adecuada alimentación y tipos de enfermedades, pues la filosofía de Galeno y la escuela hipocrática fundamenta la verdadera medicina en aquella que no desvincule ninguna de las partes con el todo '(...) para ejercer cumplidamente la medicina un conocimiento de la naturaleza humana, sino también un discernir los elementos o componentes de esa naturaleza y el poder o influencia (*dynamis*) de cada una de las partes (*mére*) (...)'.¹⁰¹

La antigua teoría de la circulación pulmonar planteada por Galeno describía el movimiento de la sangre que atravesaba el corazón de derecha a izquierda a través de poros invisibles, para luego mezclarse con el aire para así crear el espíritu vital que animaba al cuerpo. Añadió también una descripción acertada de los ventrículos del corazón como órgano del calor y pulmones de enfriamiento basándose en las disecciones de animales efectuadas para tal

¹⁰⁰ Referente a los tratados médicos de la escuela que adopta su título en honor a Hipócrates de Cos, conocido como padre de la medicina y fundador de la misma escuela.

¹⁰¹ Huarte, Juan, de San Juan Huarte, Seres, Guillermo, *Examen de ingenios para las ciencias*, p.72

propósito y planteó el modo en que el corazón obtiene los nutrientes por medio de los vasos sanguíneos que lo atraviesan.¹⁰²

El médico árabe Ibn Nafis en el siglo XIII constató más tarde mediante sus disecciones que las observaciones de Galeno eran correctas de acuerdo al funcionamiento cardiopulmonar que había descrito. Observó¹⁰³ que los dos ventrículos eran independientes para permitir a la sangre su ascensión a los pulmones y lograr mezclarse con el aire y formar en la cámara izquierda del corazón el espíritu vital.

El científico español Miguel Servet tiene el mérito de la primera descripción impresa conocida en 1546 sobre la circulación menor de la sangre y la alusión a la circulación mayor, esta importante aportación está relacionada con el contexto en que aparece propio del renacimiento. Su obra de raíz teológica y astronómica llamada *Christianismi Restitutio* pasó a la Historia debido a su descripción cardiopulmonar que esta basada en la aplicación anatómica y fisiológica según la doctrina del *pneuma*¹⁰⁴ o aliento vital que anima desde el exterior por medio del aire al cuerpo del recién nacido. Este elemento aéreo está ligado al corazón y al organismo humano.

¹⁰² Medivisión, *La medicina en Roma*, <http://revistamedica.8m.com/histomed20.htm>.

¹⁰³ En 1924 fue descubierto un escrito de Ibn Nafis en la biblioteca estatal Prusiana de Berlín por el médico egipcio Muhyo Al-Deen Altawi que comprueba el temprano descubrimiento de Nafis con la información recopilada de sus observaciones médicas. *Journal of Applied Physiology, Ibn al-Nafis, the pulmonary circulation, and the Islamic Golden Age*, Jhon B. West, <http://jap.physiology.org>

¹⁰⁴ Pneuma, «aliento» del antiguo griego bajo el concepto de alma o espíritu.

‘(...) El espíritu divino está en la sangre y el espíritu divino es el mismo la sangre o el espíritu sanguíneo: El espíritu vital tiene su origen en el ventrículo izquierdo el corazón y los pulmones contribuyen grandemente a su generación (...)’.¹⁰⁵

Las referencias que Servet emplea en tales creencias deben ser entendidas por medio de la literatura hermética¹⁰⁶ de origen astrológico egipcio aunque la idea que maneja sobre el alma o espíritu contenido en la sangre es fundamentalmente bíblica.

El conocimiento que lo llevó al descubrimiento de la circulación fue la creencia de la renovación sanguínea por medio del aire, donde el espíritu estuviera en

¹⁰⁵ Francisco Tomás, Verdú Vicente, *Astrología y Hermetismo en Miguel Servet*, p. 29

¹⁰⁶ Hermes Trismegisto, «Tres veces grande», los griegos lo reconocían como una sola deidad griega entre Hermes el dios heleno de la comunicación interpretativa y Thus dios egipcio de la sabiduría. Es tomado por un sabio alquimista que desarrolló un sistema bajo creencias metafísicas conocido como hermética. Los escritos herméticos eran un conjunto de papiros que contenían hechizos y recetarios mágicos. Por ejemplo, en el diálogo llamado Asclepio, el dios griego de la medicina, se describe el arte de atrapar las almas de los demonios en estatuas, con la ayuda de hierbas, piedras preciosas y aromas, de tal modo que la estatua pudiera hablar y profetizar.

En otros papiros, existen varias recetas para la construcción de este tipo de imágenes con detalladas explicaciones acerca de cómo animarlas ahuecándolas para poder introducir en ellas un nombre grabado en una hoja de oro, momento esencial del proceso. Es posible identificar el sincretismo entre estas estatuas y el mito del Golem, de origen hebreo que debía su vida animada al nombre escrito que llevaba consigo. La figura de Hermes Trimegisto es asociada también a Abraham, patriarca Hebreo de los orígenes del cristianismo, por que se cree que Hermes Trimegisto profetizó la llegada del cristianismo.

contacto con la sangre. La originalidad con que Servet plasma sus ideas enlazadas entre hermética, teología y medicina, radica en su capacidad de aterrizarlas en un plano real y concreto como lo es la circulación cardiopulmonar.

Cabe mencionar la concepción de símbolo para Servet, que difería de la relación actual con signo o señal concreta, en cambio por medio del símbolo se puede establecer una relación o vínculo de analogía entre Dios y el hombre de la misma forma que es clásica la relación del macrocosmos (universo) y microcosmos (ser humano).

William Harvey como médico inglés realiza una amplia descripción científica de la circulación de la sangre confirmando estudios posteriores en la obra de Descartes además de desechar mitos acerca de la participación del hígado como responsable de la fabricación sanguínea a partir del aliento.

‘(...) En 1628 con su obra {W. Harvey} *De motu cordis*, su metodología y observación hicieron de su descripción cardiopulmonar la más aceptada, bajo una tendencia de comparación física, química y mecánica, iniciando el criterio con que la medicina moderna desarrollaría un criterio sin explicaciones sobrenaturales (...)’.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Medivisión, *Medicina del Renacimiento*, <http://revistamedica.8m.com/histomed20.htm>.

Ya para el siglo XIX, la medicina es influenciada a través de la teorización por medio de la cual todo es comprobable y la contribución de otras disciplinas como la biología dentro de la teoría evolutiva de Darwin y el descubrimiento de la genética por Mendel, cuyos resultados mantienen hasta hoy una creciente importancia para el desarrollo de la ciencia del siglo XX.

La revolución del psicoanálisis complementa en la medicina la perspectiva integral que modifica el concepto sobre la enfermedad, al desarrollar los criterios que establecen el modelo de salud y política sanitaria propuesto por la OMS, ejemplos de esos criterios son: fuerza, resistencia, agilidad, subordinación, coordinación y flexibilidad como pautas determinantes del estado saludable del individuo en la realización de cualquier ejercicio en el que se ven incorporadas las esferas psicológica y social dentro de la biológica como elementos determinantes del correcto equilibrio en el sistema de vida de las personas para que pueda convivir en armonía con el entorno.

Es de llamar la atención que los criterios de salud puedan ser poco aplicables en la cotidianidad del mismo modo como las políticas sanitarias resultan insuficientes en la calidad, cantidad y arreglo en la provisión de cuidados de la salud al alcance de pocos individuos. Por lo cual resulta lógica la gran demanda de sistemas alternativos que ofrecen remedios no siempre efectivos para alcanzar el estado deseable de salud y conservación de la vida.

El caso del actual desarrollo en los estudios de la aplicación de las llamadas células madre asociadas a los glóbulos blancos encargados del sistema inmunológico, con la capacidad de autorrenovación y diferenciación celular de

acuerdo al lugar donde residan (médula ósea, intestino, cerebro, músculo, hígado, dientes, piel, menstruación, etc.) que los científicos y clínicos buscan aprovechar para transformarlas en tejido corporal para la restauración y mantenimiento de células en caso de envejecimiento, pérdidas, daños, enfermedad o malformaciones; esperando realizar en esta tarea ‘(...) el concepto legendario de Prometeo(...)’¹⁰⁸ o la nueva fuente de la juventud como podría imaginársele, es un enlace real entre la Historia relacionada con los atributos mágicos de la sangre y su aplicación médica comprobada como uno de los descubrimientos más importantes del siglo XX.

Los avances de los últimos años han dado una amplia posibilidad de acercar más la funcionalidad terapéutica de éstas células a la humanidad sin confrontaciones de tipo moral ante la iglesia conservadora que rehúsa a nivel jurídico la apertura económica en apoyo a cualquier estudio en que se involucre la manipulación de un embrión por considerarlo un ser humano completo (en términos espirituales portador de un alma); a pesar de que las células madre aún provenientes de un embrión no pueden ser consideradas como tal ya que carecen de la posibilidad de desarrollarse en un ser completo.

A pesar de la disyuntiva moral, el médico y científico Shinya Yamanaka ha logrado crear una tecnología capaz de manipular las células adultas en células de pluripotencial inducido con quizás la misma capacidad de las células madre. Sin embargo, todavía es necesario regular el proceso terapéutico de la

¹⁰⁸ Instituto de España, Real Academia Nacional de Farmacia, Monografía XXVII *Células Madre y*

Terapia Regenerativa, Editoras: Flora de Pablo Ávila, María Cascales Angosto

ingeniería genética aplicada entre las células trasplantadas y el paciente, así como un mayor conocimiento a nivel biológico de la naturaleza de éstas sin probar primero la concreción real del un uso eficiente en el tratamiento de enfermedades hasta ahora incurables, así como su correcta aprehensión sobre el pensamiento religioso del mismo modo como ha sucedido durante la Historia de la ciencia y la política regente cultural.

Ésta parte es revisada con Walter Burkert estudioso de la cultura clásica griega y filósofo de la religión. Empleando conocimientos sobre genética y la capacidad social mítica y religiosa que contrajo el ser humano durante años de evolución, advierte el comportamiento religioso manifiesto en la Historia de la humanidad. La incursión que la biología propone por medio de teorías¹⁰⁹ evolucionistas para descifrar por medio de la genética el funcionamiento de la conducta social resulta de un interés muy particular, en que la naturaleza del individuo es estudiada para cuestionar el modelo de construcción del comportamiento humano referente a las manifestaciones culturales heredadas que han permanecido en él a lo largo de la Historia, permaneciendo insertas en toda sociedad moderna. Sin embargo una conclusión evolucionista prematura podría ser interpretada como una forma de exclusión basada en nombre de la ciencia.

¹⁰⁹ La sociobiología resulta de la explicación sobre el comportamiento evolutivo determinado por la selección natural genética dentro de un sistema social, de acuerdo con algunos estudios científicos que son aunados a características físicas y psicológicas.

Los esfuerzos de Burkert por organizar una teoría evolucionista en relación con el comportamiento social, le ha validado tanto el reconocimiento como la crítica por la comparación que hace del instinto de supervivencia en evolución al sentimiento mítico y religioso. En contraparte a ésta tesis, se encuentra Richard Dawkins,¹¹⁰ quien ha acuñado el neologismo de *memes*, que es una unidad teórica de información transmisible de un individuo a otro por generaciones que es descrita en su obra *El gen egoísta*. El término que él acuña es para subrayar la relación entre memoria y mimética dentro de la función de este „gen’ de transmisión cultural, construido por el individuo y es replicado en sociedades de distinta dimensión cultural para su agrupación.

De modo similar, se considera que las estructuras culturales funcionan de la misma forma que la transmisión genética de información, como es el caso de los mitos, que son transmitidos de forma generacional, sobreviviendo aquellos de mayor fuerza en la simbología sociocultural ya que desempeñan una función determinada. Pero las funciones de un mito pueden ser muy variadas; lo que sobresale es la continuidad de una estructura o forma simbólica y no la permanencia de un mismo conjunto de funciones de una influencia biológica y no cultural.

La sobrevivencia de elementos culturales planteado por Walter Burkert en su exploración de las influencias biológicas en las religiones antiguas, inicia

¹¹⁰ Etólogo, zoólogo y catedrático en la Universidad de Oxford de la Charles Simonyi, para difusión de la ciencia. Miembro del movimiento *Bright*, asume una postura naturalista ante la religión y el misticismo. Es reconocido como un apasionado comentarista de ciencia, política y religión.

planteando la existencia continua de la religión en todas las culturas, definiendo al término cultura como un sistema de significados característicos de formas estandarizadas de comunicación¹¹¹, cuyas expresiones elegidas son tan variadas como lo es en esencia la humanidad.

Es esta esencia la que propone como *universalia*, entendiéndola en fenómenos comunes a todas las civilizaciones humanas de la antropología, donde la religión es parte de ellos y junto al arte permanecen a lo largo de la historia del hombre.

En cambio, el concepto de naturaleza parece cada vez más debilitado en la actualidad debido a la intervención ambiental del ser humano, denominando la naturaleza real de hombre en la exclusión de ésta, en la cual la religión contraria a la naturaleza no puede ser tratada como parte de ella. Situación que según Burkert no permite rastrear la historia en última instancia de los acontecimientos que originaron en la religión un comportamiento significativo sobre el hombre. A este fenómeno Burkert lo llamó *biological landscape*, que funciona a modo de un marco conceptual y no es definitivo sobre lo genético ni lo cultural, pero responde a las selecciones que el individuo realiza sobre su existencia y su posible permanencia.

En referencia al uso de utensilios de comida, La pintura *Comal* que se muestra en la imagen anterior, está implícito el ritual de comunión en la ofrenda de los objetos, ya que su colocación central en la plancha emula la operación de su

¹¹¹ Walter Burkert, *Creation of the Sacred...*, p.16

cocción a modo del alimento necesario que se convida a otras personas en gratificación a la deidad a la que se responsabiliza del suministro con que se presenta el sustento. Del mismo modo como se recibe dicho bien para dotar de vida con el sacrificio de la deidad a la naturaleza, se ofrenda a su vez el fruto de su riqueza para mantener la fuente de su generación y por medio del ritual de la comunión mantener un contacto cercano al espíritu.

Así mismo la presentación de dichos objetos recuerda el antiguo objeto de estudio de los alquimistas en busca de la transmutación de la materia, no sin antes evolucionar su alma en orden de alcanzar la sabiduría para entender los secretos de la naturaleza.

'(...) En el lenguaje alquímico la materia sufre hasta la desaparición de la *nigredo*, cuando la "aurora" es anunciada por la *cauda pavonis* y aparece un día nuevo, la *leukosis, albedo*. Pero en ese estado de "blancura" no se vive en el sentido propio del término. De algún modo, es una especie de estado ideal, abstracto; para vivificarle se necesita "sangre" y hay que obtener lo que los textos alquímicos llaman la *rubedo*, lo rojo de la Vida. Sólo la experiencia total del ser puede transformar ese estado "ideal" de la albedo en una existencia humana integral (...)'¹¹²

La palomilla responde a una interpretación popular acerca de su repentino encuentro en el interior de las casas, que propició la creencia de que son el alma de un difunto que está de visita; es probable que su relación anímica esté

¹¹² Mircea Eliade, *El Vuelo Mágico*, Ed. Siruela, p 99.

asociada con la búsqueda de la luz, que en el mundo espiritual es interpretada como el umbral por el que se llega a la trascendencia de la muerte. Los otros elementos compositivos son un recordatorio simbólico de la relevancia que tiene la sangre en la cultura, en una interpretación dada por la asociación de las piedras con el órgano animal en juego con el concepto de comida y transformación.

El cambio que sugiere este objeto plantea la interrogante acerca del resultado que se produciría bajo circunstancias místicas. El fuego ausente en esta operación, supone una intervención en la cocina tradicional y su fuerte carga simbólica no está lejos de su asociación a la sangre. '(...) el fuego considerado, con singular, inestabilidad (...) interviene en el ciclo eterno del nacimiento, la muerte y la resurrección (...)'.¹¹³ Es este mismo fuego contenido en la sangre, el encargado de realizar el cambio en los objetos que toca, pero resulta que ese cambio es mucho mayor en ocasiones de lo que se esperaba por lo tanto, al fuego como a la sangre hay que mantener en la distancia adecuada durante el tiempo necesario de calor.

'(...) Sólo la sangre puede reanimar una consciencia gloriosa en la que se ha disuelto el último rastro de la "negrura" en la que el Diablo ya no tiene una existencia autónoma sino que se incorpora a la unidad profunda de la psique.

¹¹³ Jan-Paul Roux, *La Sangre...* p. 39

Entonces la "obra", el *opus magnum* de los alquimistas, ha sido realizada: el alma humana está perfectamente integrada (...).¹¹⁴

2.3

El cuerpo como símbolo de la sangre en la pintura.

En extensión simbólica de la sangre en un elemento biológico y alegórico, puede bien considerarse al cuerpo en su totalidad siendo su contenedor. El organismo humano primordialmente es reinterpretado por medio de diversas asimilaciones culturales tanto de orden religioso como artístico, científico y cotidiano. Si la sangre del hombre por sí misma siendo objeto de adoración ancestral forma parte de una relevancia ritual dentro del sentido religioso, el cuerpo no será la excepción debido a la comprensión del mismo que durante su Historia se ha mantenido reinventándose en la conciencia colectiva de la sociedad contemporánea. '(...) Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. (...)'¹¹⁵.

La sociedad moderna nunca dejó de lado las diversas asociaciones manifiestas en la conducta cotidiana y sus expresiones que como en el caso del cuerpo

¹¹⁴ Eliade, *op. cit.*, p. 99

¹¹⁵ Eliade, Mircea, *Lo Sagrado y lo Profano*, p. 16

remiten de forma inmediata a la naturaleza emocional que anima al objeto simbólico de la sangre.

Cuando un ser humano es representado bajo el plano pictórico se encarna de manera abstracta la materia que constituye la idea de ese mismo cuerpo: su capacidad de movimiento y pesadez, fuerza y gestualidad con que se reconoce su naturaleza. Todo ello partiendo de la concepción en torno a la humanización de esa figura contenedora de una historia que permite la revelación o no de una identidad ante los ojos del espectador. '(...) Pero el cuerpo, en tanto que humano, es una *construcción simbólica* cargada de un sentido posible pendiente siempre de una nueva elaboración. Por eso el cuerpo permite *hacer* experiencia, nos transforma en seres humanos auténticamente creadores. (...)'.¹¹⁶ A partir de la conciencia sobre la conformación del propio cuerpo durante el transcurso de la vida y el sentido con que se reconoce a la experiencia transformadora, es posible el reconocimiento de la particularidad en otros, por lo tanto también de la recreación de su propia simbolización en una imagen dotada de un sentido capaz de transmitir su experiencia.

El cuerpo humano es por construcción simbólica un modelo ideal para tal finalidad y como extensión simbólica en relación directa con la sangre que es en términos de Servet portadora del aliento vital que anima al cuerpo, también manifestante de las dualidades propias de lo sagrado quedando de este modo sujeto a las mismas proscipciones con que se observa el tabú en relación a

¹¹⁶ Revista Complutense de Educación 2000, Bárcena Fernando y Mèlich Joan-Caries, *El aprendizaje simbólico del cuerpo*, vol. II , p. 2

sus funciones biológicas y psicológicas. De este modo se construye desde esa experiencia conjunta la percepción que el cuerpo encarna simbólicamente por influjo del sentido con que es observada su sangre.

Desde la antigüedad el cuerpo y su sangre fueron sometidos a una gran cantidad de rituales y prohibiciones conductuales de orden político y religioso principalmente, que dieron forma en las imágenes de cada época al concepto que se tenía sobre el cuerpo. '(...) una reflexión sobre el cuerpo en la ciudad moderna debería poder incluir una seria meditación sobre los problemas cívicos que presentan las ciudades multiculturales y cómo éstos se remedian en parte gracias a una relación distinta con el cuerpo. (...)'.¹¹⁷ Siendo éste medio el vínculo principal con que se encuentran relacionados a sus limitaciones, los principales problemas a resolver. La concepción simbólica del cuerpo humano, es la medida del conocimiento con que se relaciona al entorno cotidianamente por medio de su capacidad para interactuar con libertad en él.

Así como en cualquier otra actividad relacionada con el proceso cultural en constante cuestionamiento sobre la libertad, la pintura por medio del ejercicio de la reproducción de modelos así sean terrenales o ideales, resulta de gran importancia para la exploración del sentido en que está inserto el devenir cotidiano en una simbología de tipo sagrada que determina de acuerdo con Mircea Eliade la concepción del hacer religioso en el *imitato dei*,¹¹⁸ además de

¹¹⁷ Revista Complutense de Educación 2000, Bárcena Fernando y Mèlich Joan-Caries, *El aprendizaje simbólico del cuerpo*, vol. II, p. 3

la construcción profana, referente al modo de concebir la naturaleza fuera de toda influencia divina.

También se plantea la concepción del hacer simbólico en otro aspecto filosófico referente a la esencia artística del pintor, que imita el mundo de las Ideas sobre el universo, creación del gran artista divino según Platón, logrando que el artista o *Demiurgo* {mago} configure el mundo real de los objetos paralelo al de las ideas y la percepción, configurando en ellas su propia finalidad.¹¹⁹

Con la inclusión de una pequeña antología cronológica referente al cuerpo en la pintura con diversas designaciones simbólicas, se pretende dar un enfoque sobre el curso que ha llevado su colocación como símbolo testimonial en concordancia con el sentido original con que se ve asociada a la sangre.

La selección obedece a una lógica particular de figuración en que las formas mantienen un apego a la realidad objetiva sin perder la esencia de cada autor, por lo tanto el recuento inicia en el renacimiento fecha en que la libertad ganada por medio de la educación en las ciencias comenzó a reflejarse con mayor expresión en la plástica.

¹¹⁸ De la obligación moral de imitar mediante el ritual a la creación divina, quizás esa necesidad de reproducir el universo para sacralizar el espacio y mantener el orden cósmico, es el origen que existe en la pintura por interpretar de manera fidedigna una imagen que forme parte del mundo reconocible.

¹¹⁹ Barasch, Moshe, *Teorías del Arte de Platón a Winckelmann*, p. 20

Carlo Crivelli con su *Virgen y el Niño en el Trono* confirió a la maternidad divina con un aspecto dramático y soberbio inusual en la historia del arte sacro del catolicismo. La composición cerrada sobre las figuras genera una sensación de pesadez que afirma la importancia que enviste a los personajes, colocando el principal foco de atención sobre el gesto estilizado de María de mirada inquisidora ante el espectador, que en sus manos enmarca el cuerpo de su hijo en una tensión protectora que recuerda la forma ovoide de su vientre, dando al cuerpo del Niño la dimensión de un juguete, resaltando las dimensiones peculiares que caracterizan las representaciones de éste en la obra de Crivelli.

Los elementos simbólicos complementan el sentido moralizante de la temática; las peras al pie de María recuerdan a su vientre revelando fertilidad que es aguardada por una mosca, símbolo de la corrupción en la muerte viéndose alejada por una grieta levantada sobre el mármol, un material frecuente en la construcción de tumbas, manifestándose el poder de la resurrección.

El tratamiento tridimensional de la carne en contraposición con el diseño plano de la ropa forma una síntesis entre el sentido sacro de la iconicidad lineal bizantina y un asomo manierista del renacimiento, anunciando el cambio en el pensamiento de la época.

El siguiente ejemplo es el retrato doble del enano Morgante bufón en la corte de Cossimo I de Medici. El Bronzio diseñó la obra para ser recorrida al frente y detrás a modo de una escultura.

En ésta pieza el Bronzino coloca al cuerpo desnudo de un enano bajo el concepto mitológico del dios Baco en acción de caza, para responder al cuestionamiento sobre la superioridad entre pintura y escultura, al sintetizar el tiempo ocurrido del movimiento que el personaje lleva a cabo en la cacería comenzando de frente sosteniendo un búho acechante junto al revoloteo de las posibles presas: un par de mariposas, una de ellas que cubre sus genitales y un ave que vuela sobre su cabeza, al reverso del retrato esta el Baco enano de espaldas recargando el arma sobre un árbol, alzando su presa en la mano con una lechuza posada en su hombro mientras devuelve una mirada de soslayo sobre el espectador.

La simbología de estas dos aves en particular había sido confundida de una a otra en el sentido filosófico de la sabiduría con el que está asociado a la Diosa Minerva acompañada por una lechuza en su representación gráfica por los romanos, que fue más tarde confundida por un búho en las interpretaciones modernas de textos latinos y las imágenes que los acompañaban.¹²⁰

Es posible que la referencia hecha por Bronzino de ambas aves refiriese a la creencia de la relación del búho con la sabiduría, el cual extiende sus alas en gesto amenazante de vuelo sobre el dedo del enano Dionisio, quien con la otra mano sostiene suavemente una correa poco perceptible con la que está amarrada su garra.

¹²⁰ Revisar el artículo “la “lechuza de Minerva” frente al “búho de Minerva” contenida en el sitio

<http://www.lechuza.org/zoo/buhono.htm> para una descripción precisa del cambio en la interpretación de un ave por otra.

En cambio el reverso de la escena aparece la pequeña lechuza libre que humilde se posa en el hombro del dios enano quien con esfuerzo mira al espectador por encima del hombro.

El Bronzino responde así al debate entre pintura y escultura, en una obra que rompe con la perspectiva secuencial del tiempo interpretando una acción de principio a fin en dos imágenes para declarar que la monumentalidad del arte está en el ingenio y no sólo en la materialidad concreta de la obra o el estilo que marca la época así como la rebeldía con que puede alejarse de ésta.

El dios Baco enano se inscribe al tema de la sangre simbólicamente en la relación sagrada del vino con el sacrificio, bebida que acompañada de la euforia que despierta su influjo, da rienda suelta a los deseos que son sublimados por la inspiración –motor ideal de creación- en el arte.

El cuerpo enano es la manifestación de la deformidad que encarna un dios imperfecto en la imagen infantilizada de un adulto sin la gracia de la despreocupación juvenil, el encanto de un cuerpo bello en su embriaguez que invita a ensoñaciones placenteras; es en cambio transformado en un monstruo que engaña como una pesadilla guiada hacia la perdición y la muerte.

Caravaggio representa fielmente esta condición opresiva en su Judith, quien después de seducir a Holofernes, lo decapita finalmente con su espada. No es desconocido el uso que tuvo el pintor de la cámara oscura para captar las figuras de sus modelos, motivo que explica en buena medida su capacidad de

observación profunda, pero en éste caso la rigidez de los cuerpos recuerda a las estatuas humanas de entretenimiento callejero, por lo que podría acercarse más la sensación del cuadro a la dramaturgia del teatro.

La escenificación solemne marca un contraste entre realidad y ficción ante la destreza técnica detallada que caracteriza la producción del pintor en cuestión. La ambientación sobria con que enmarca sus escenificaciones enciende los gestos forzados y la delicadeza anatómica de los personajes principales.

Llama la atención el efecto de la sangre que salta de la cabeza de Holofernes representada como una serie de hilos que son tirados por el mismo personaje para indicar una dirección del estallido sangriento, mostrando un gesto casi rendido ante la imagen de una Judith de ceño infantil en cuya rigidez se adivina una pose de miedo en lugar de una acción que requiere el peso de toda su fuerza, siendo acompañada por la anciana que con expresión de emoción parece animarla a terminar su tarea.

Es casi obscena la carga erótica con que retrata la circunstancia de los amantes: él indomable pero cansado y desnudo con la guardia baja, ella de expresión inocente casi indefensa en discordancia con la sensualidad de su pecho blanco abombado como el lecho que abraza Holofernes.

En el sentido Bataileano del erotismo ligado a la muerte mediante el asesinato ejemplar, acerca a la experiencia de la piedad en el sacrificio con el arrebató de

la sensualidad; Caravaggio ofrece a la mirada ser partícipe de una escena pasional develada por un pesado telón rojo.

Dentro de la línea narrativa dramática puede inscribirse el autorretrato del Bambochio quien aterrado huye casi cómicamente de las garras del diablo que parecen perseguirle quizá con el fin de hacerle cumplir el pacto tradicionalmente firmado con la sangre contenedora de su alma.¹²¹

Roux acusa el origen del pacto con el diablo a la moda de adoptar los maleficios como tema de inspiración desde el siglo XV con la popularidad que alcanzó este personaje en novelas de aventuras ilusorias junto a su protagonista el doctor Fausto.¹²²

Rodeado de un ambiente misterioso que alude al uso de la magia en los objetos dispuestos como un bodegón de vanitas, está escrito en una hoja musical la advertencia: «el diablo no bromea, el diablo no hace travesuras»¹²³, La escena parece producto de una pesadilla inducida por algún soporífero común en los rituales de magia, o bien la elaboración por terceros de alguna broma de

¹²¹ En el pensamiento religioso ancestral, relata J.P. Roux en su obra *La sangre...* p. 41, con la presencia de esta creencia que aloja la vitalidad del cuerpo en la sangre, motor de la existencia de los seres que promueve la permanencia y su voluntad.

¹²² El primer escrito en siglo XV en Alemania con *Widman*, para luego ser traducido al francés por *Klinger* en 1603, después al inglés británico con *Marlow*, para ser finalmente sublimado con *Goethe* quien hizo su primera versión en 1773 y la segunda en 1831.

¹²³ “The devil doesn't jest, no the devil [does not play games].” Es la descripción que ofrece el Museo Metropolitano en su exhibición. La traducción es personal.

iniciación; en cualquier caso, la acción es retratada como una fábula que hace de sí mismo el pintor parodiando la actitud de bravura y poder con que se aborda a lo desconocido en las sociedades secretas, actitud bastante similar a cualquier tipo de élite que promete el reconocimiento o la gloria de los elegidos.

Situación común incluso en la esfera del arte mismo, que aún en su expresión secular no escapa de la persecución doctrinaria hasta en su más contemporánea expresión. El diablo en su forma animalesca es un recordatorio de la irracionalidad con que el hombre puede ser confrontado ante el caos de la ignorancia y su imprudente actitud de omnipotencia.

El cuerpo ligado a su historia donde se ve moldeado social y culturalmente, es codificado por medio de los sistemas simbólicos que exploran las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza. J. S. Chardan parodia esa condición sujetando la cualidad del cuerpo humano en la del mono, que estilizado con un ropaje elaborado a la moda intelectual del despotismo ilustrado y el refinamiento de su actividad artística enaltecida, lleva a cabo sobre su lienzo el esbozo burdo de una figura que parece ser un ave pero cuyo modelo está guiado por una escultura con forma humana de estilo clásico.

La parte animal asociada al hombre es un símbolo de lo incomprensible que es aún la naturaleza del cuerpo a pesar de los alcances más refinados en una cultura; razón por la cual su cercanía espiritual responde a los misterios que el hombre no ha logrado develar. El papel de la sangre en las creencias animistas

retribuye al hombre con la fuerza espiritual del animal totémico por medio de un enlace fraternal, unión en la que se busca la supervivencia del ecosistema.

Es posible que Chardan no esté realizando distinción alguna entre las especies y su inteligencia, o simplemente considere tan interesante pintar animales y objetos como figuras humanas, dando relevancia a la capacidad de observar la relación y belleza en cada textura que la mirada puede alcanzar, otorgando de personalidad todo objeto mediante su propio diálogo con el tiempo.

Los objetos pueden vestir al cuerpo proveyéndolo de un disfraz, pero la modificación del propio cuerpo también da cuenta de un particular sistema de creencias que da identidad al individuo. Liotard hace una referencia especial en este autorretrato a su barba quizá como símbolo del interés que atrajo sobre él el misticismo de oriente. La barba en extensión del cuerpo era susceptible de formar parte de las ofrendas de los ritos funerarios, considerando su mutilación tan importante como las heridas provocadas voluntariamente sobre la piel. La biblia prohibió su práctica acusando de la contaminación provocada por el contacto con el cadáver ofrendado.¹²⁴ La barba de Liotard pretende ser un testimonio de la pureza con que asocia su vida y su trabajo.

Su ropa está provista de una textura aterciopelada que revela un estilo imperial europeo clásico del que asoma por debajo la falda de una túnica oriental en una excéntrica mezcla propia de su sensibilidad. Liotard deja manifiesta en la

¹²⁴ J.P. Roux, *La Sangre...*p. 156

imagen de su cuerpo rasgos de su personalidad así como de la historia que vivió como pintor en la corte de los Habsburgo.

El autorretrato es en la historia de la pintura por un lado un manifiesto claro que cada artista imprime sobre sus pretensiones plásticas e ideológicas, así mismo una prueba de su capacidad visual analítica pero también biográfica. Puede compararse al enfrentamiento reflexivo del espejo, como ritual adivinatorio que busca en su propia mirada la mirada de los otros, el reconocimiento de los otros a partir del autorreconocimiento.

El símbolo del espejo puede encontrarse también en esa mirada específica de amor que devuelve al cuerpo esa capacidad asimilatoria del amor por uno mismo. Ejemplo de ello es la simbología idealista que emana del estilo romántico de Millais en el que está especialmente concretada sobre la imagen de la Dama de honor, la cual remite en su forma a los íconos virginales cristianos creando un aura mística en el rostro envuelto por su larga cabellera simulando un velo que es símbolo de ofrenda ritual en promesa de guardar su cuerpo. Su mirada fija sobre el espectador parece vigilante cual gárgola pétreo sobre su templo, en actitud de una hechicera con el poder de adivinar el devenir de la suerte.

Siguiendo a Tim Barringer estudioso de los prerrafaelistas, indica que la pintura hace referencia a una creencia tradicional entre las jóvenes de la época victoriana, en la que se decía que al pasar alrededor de un anillo nueve veces

un pedazo de pastel de bodas, se tendría una visión sobre quién sería en un futuro su verdadero amor.

Resulta significativo entonces imaginar que el pastel a modo de pan en comunión ritual recordando la última cena, sea el medio adivinatorio del destino amoroso, en un juego tan serio como el sentido de la supervivencia en términos de Schopenhauer. El instinto al servicio de la naturaleza está expresado en la simbología de la mandarina sobre su plato, fruto de la fertilidad de la tierra que recuerda al vientre fecundado, así como el ramo de su pecho de perfume sutil invita a la conjugación de la unión consagrada.

La sangre como elemento simbólico presente en la actividad sexual se concentra en el cuerpo femenino con una carga negativa desde la menstruación hasta el parto, de ahí la necesidad de purificación o neutralización como señala Roux, por medio de la sangre blanca¹²⁵ que es el esperma como lo acotó Frazer en *La rama dorada*. La necesaria fecundación del cuerpo femenino como principio de equilibrio del bienestar social y espiritual recae en la importancia del matrimonio, responsabilidad mayor comparable a la batalla en guerra por la conservación de la vida, donde el cuerpo femenino es la residencia de un peligro latente para la comunidad.

Es prácticamente natural ver desde esa perspectiva de peligrosidad al cuerpo femenino como resultado de una fuerza maligna empoderada por medio de la tentación, tal como lo ilustra Felicien Rops, quien juega con la idea del martirio

¹²⁵ Jan-Paul Roux, *La Sangre...*, p.38

de un santo ante la presencia femenina de poder sobrenatural que demanda ser adorada bajo la simbología cristiana del sacrificio y la resurrección. Amenaza doblemente terrible para un mundo patriarcal que pugna por la castidad como bastión de fortaleza por medio de la fe, cuya doctrina supone basar en el amor la alianza de eternidad.

¡Qué golpe asesta el demonio mordaz sobre la conciencia del santo al afrontar la belleza de la deidad terrenal en el cuerpo de la mujer que se proclama como el amor mismo bajo el título de Eros!, ¡Qué confusión la suya al descubrir la superioridad de la vida en el cuerpo floreciente que antes concibió como la muerte, suplantando al cuerpo de Cristo marchito en la cruz! Rops declaró sobre esta obra:

*'(...) Esto es más o menos lo que quería que Satán dijese al buen Antonio (...)
¡Quería mostrarte que eres malo Antonio, por adorar tus abstracciones!
¡Que tus ojos tal vez no busquen más en las profundidades azules por el rostro de Cristo, ni por Vírgenes incorpóreas! Tus dioses han seguido a aquellos del Olimpo (...)
¡Pero Júpiter y Jesús no portan Sabiduría eterna, Ni Venus ni María Belleza eterna! Aún si los Dioses han partido, la Mujer permanece. El amor de la mujer persiste y con él el abundante amor de la Vida (...)'*¹²⁶

¹²⁶ Texto de B. Bonnier, N. Malinconi, V. Carpiaux. Tr. inglesa por Carolin McLoughlin de la cual interpreté al español para este efecto. <http://www.museerops.be>

¿Sería posible percibir a cualquier mujer joven o vieja en el lugar del salvador Jesucristo bajo el tormento de la cruz derramando su sangre por el perdón de los pecados como Dios todopoderoso encarnado en su hija? Entonces podría ser posible que la percepción de peligro con que ha sido reconocido su cuerpo fuese transmutada en un símbolo de protección así como todo contacto con él.

Tal como Roux anota sobre la práctica sagrada del comercio sexual¹²⁷ al que se debía toda mujer frente al templo de Afrodita por una vez en su vida a comerciar su sexualidad a un desconocido sin poderse negar a cualesquiera que este fuera y así obtener el dinero que sería consagrado a la divinidad, para después no volver a ser comprado su cuerpo jamás por ninguna otra cantidad.

La prostitución ligada al culto cristiano en la figura de Magdalena alcanza proporciones sagradas al ser el mismo Jesús quien protege a la mujer pecadora de la reprobación social que exigía a la mujer pagase con su vida. Luis Corintio da fe de esta circunstancia con la imagen de Magdalena avejentada pero llena de vigor y con un gesto soberbio es retratada con su cabello estilizado a modo de la nobleza, en cuya cabeza inclinada se encuentra coronada con una cadena de perlas en reminiscencia marina de Venus, e imitando incluso la postura de aquella con que Botticelli la imaginó pero en lugar de la mano posada delicadamente sobre su pecho, la coloca tensa a modo de escudo.

¹²⁷ Jan-Paul Roux, *La Sangre...*, p.101

De su muñeca pende una pulsera de oro que recuerda al decorado propio de una reina, quizás del tipo que contiene grabado o pintado el retrato del mismo rey en cuya dirección se contrapone con el cráneo que asoma debajo del seno aún turgente de Magdalena, en advertencia del peligro que corre el alma volcada sobre el placer erótico del cuerpo.

La imagen cortada del cráneo sólo permite adivinar su integridad como objeto ritual o simbólico, enfatizando las cuencas vacías en la incapacidad de ver la denuncia de la corrupción en el rostro ensombrecido y acabado de quien fuera una representante fiel de la humildad con que sirviese a Jesús como alegoría de la voracidad con que la institución eclesiástica devino para abusar de su influencia sobre los fieles al adoptar tan sólo los privilegios que la nobleza impone sobre su pueblo arguyendo a la unión consagrada con Dios, presentando las múltiples coincidencias que tiene el cristianismo con cultos paganos a los que a suplantado durante la historia. María Magdalena es divinizada en su condición de prostituta en la encarnación de Venus que ligada a la figura de Cristo es observada con la santidad que se le otorga.

Jenny Saville cuenta con una expresión plástica característica de la denuncia muda, sus formas desbordantes recuerdan la conglomeración impersonal de cuerpos que son desechados, desarticulados de forma contraria al sacrificio ritual, condenados a la marginación. Tal es caso de los campos de concentración con que Agamben¹²⁸ ejemplifica la condición impuesta sobre la

¹²⁸ G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Ed. Pretextos, Valencia, 2000

vida por medio de una biopolítica de economización a través del exterminio. Saville puede ser un ejemplo de esto al ir reduciendo el cuerpo a la calidad animal moderna del sistema de rastro que alimenta a gran parte de la población mundial.

Bataille observa el sacrificio de estos animales mediante el aspecto ritual desplazado por la facultad pietista que abarca únicamente el bienestar de las conciencias excluidas de su proceso, del mismo modo como el genocidio está oculto por medio de un aspecto protector sobre la construcción de un Estado de poder sobre el consumo y su producción.

La exclusión en términos generales, no siempre está velada por la privatización del derecho a la información, si no que está expuesta su condición de forma cotidiana haciendo de esta situación su mejor sistema control como lo ha sido la esclavitud, ejercida en distintas modalidades en el transcurso de la Historia; esta condición exclusiva es filtrada por los medios de comunicación hasta establecerla como una forma de identificación.

Saville advierte en el cuerpo esa presencia como una pérdida de identidad que empuja a cambiarlo hasta alcanzar la estilización idealizada. La imagen en *Punto de Apoyo* confina a los cuerpos que no han alcanzado ese ideal y los apila como objetos sueltos de una maquinaria obsoleta, dando la impresión de tratarse de cadáveres que se resisten a perecer recluyéndose a sí mismos.

El simbolismo comprendido por la dualidad sacra y profana de la sangre en el cuerpo, encuentra de manera especial su sitio en la figura femenina de la madurez sexual; la interpretación plástica de este arquetipo efectuada para esta investigación está en el díptico *Redención*. La colocación vertical de la composición del paisaje sobre la figura de la mujer busca la sensación de vacío en contra peso direccional.

El agua es un elemento simbólico de relevancia tomando en cuenta la relación benéfica que este compuesto guardó con la sangre en la antigüedad como señala Roux¹²⁹ sobre la purificación del cuerpo manchado por la influencia terrible de la sangre proveniente del cuerpo como ya se ha mencionado antes, de la menstruante, la parturienta o del asesinato del prójimo, siendo el agua el símbolo de toda pureza, el lavado mediante ésta puede limpiar las manchas físicas y morales, de ahí que el ritual del bautismo involucre su contacto así como la acción literal o figurada de lavarse las manos exima la responsabilidad del autor.

Ya que el agua¹³⁰ de forma paralela a la sangre es considerada un símbolo de principio de vida y de fuerza, cada una puede tener los mismos efectos positivos o nefastos sobre la tierra y los seres terrenales. El mundo prehispánico no está exento de esta correlación entre ambos elementos

¹²⁹ Jan -Paul Roux, *La Sangre...* p. 75

¹³⁰ Roux hace referencia sobre la transformación de la sangre en agua con la intervención de un árbol, cuya savia es considerada su propia sangre, con la misma capacidad de arder de la sangre pasional animal y transformarse en humo, que a su vez puede transformarse en agua, la cual hace crecer de nuevo al árbol. La acción purificadora del agua apaga el fuego de la sangre y limpia su mácula. p. 39-40.

simbólicos como indica José N. Iturriaga¹³¹ respecto a los sacrificios de esclavos que da noticia fray Jerónimo de Alcalá (1508?-1545?) en su *Relación de Michoacán*, donde apunta la acción de verter el corazón y la sangre del sacrificio en las aguas termales de Zinapécuaro que eran tenidas por responsables de las nubes requeridas para llover.

A su vez el corazón en la cosmogonía náhuatl, era el centro de todo, pues cada dios, montaña y lago poseía un corazón, por lo tanto todo lo fabricado por la mano del hombre también poseía su propio corazón como residencia de la vitalidad y el pensamiento en producción constante de movimiento generador de vida, haciendo de la sangre el corazón líquido, ofrenda preciosa al Sol, centro y corazón del cielo.¹³²

La comparación entre ambos símbolos vitales siendo muy amplia merece finalmente resaltar el estrecho vínculo que guardan en relación al sentido emocional con el corazón cuando su manifestación más sublime puede ser expuesta en la forma de lágrimas, que bien, de agua salada o de sangre son la forma concreta de la pena en proceso redentor.

La intención del título *Redención*, en la obra alude a la necesidad de salvación sobre la condición simbólica femenina ante su aspecto sexual aún tabú en la actualidad y la negación de poder sobre su cuerpo, que aunque pudiera

¹³¹ José N. Iturriaga, *Ritos de Sangre y Sexo, Erotismo y brutalidad en el México preindependiente*, Ed. Grijalbo, 2007, p. 28.

¹³² González, Rodríguez, Sergio, *De sangre y de sol*, Editorial Sexto Piso, 2008, p.95.

parecer ampliamente abordado durante la segunda mitad del siglo XX, continúa siendo un aspecto en constante violación, situación constante para el resto de especies en el mundo. Calidad humana poco asumida por una conciencia de corresponsabilidad social.

2.4

Símbolos de sangre en la pintura de Arturo Rivera.

La preocupación por entender el impulso que activa en el ser humano la acción que se concibe dentro del fenómeno artístico lleva a la comparación teórica de las artes con la comunicación en el siglo XX, de la cual son tomados los términos entorno al lenguaje y sus componentes discursivos de los cuales se parte hacia la investigación por medio de disciplinas tan diversas como la semiótica, la poesía o la iconografía.

El reconocimiento dentro de cualquier expresión artística también genera un sentido personal de interpretación que puede ser nutrido dentro de una o más disciplinas para su desarrollo sin que esto pretenda ser una transcripción de la otra; en todo caso será su motor.

Rivera en su manifiesto¹³³ de pintura condena toda forma especulativa fuera de la visual respecto al arte, pero considerando el lenguaje como punto de

¹³³, (...) La pintura es un lenguaje visual, así como la música es un lenguaje auditivo, por lo tanto no hay posibilidad de traducción. El lenguaje oral no puede explicar el misterio de ninguna de las artes, pues el arte se SIENTE no se ENTIENDE; se puede explicar su historia, su técnica, todas aquellas características formales que se encuentran alrededor de cualquier expresión artística, pero repito, es imposible tratar de

conexión entre el objeto creado, el mismo creador y su expectación por parte de otros no tendrá la humanidad más remedio que continuar recurriendo a la lengua como principal medio de reflexión.

El aspecto formal y simbólico en la obra pictórica de Rivera es parte de la motivación que interesa abordar en esta investigación donde se aprovecharán algunos de sus cuadros para ejemplificar el uso de elementos simbólicos dentro de una disertación plástica con una cualidad realista en la figuración que le han brindado reconocimiento por pintar de manera convincente sobre la naturaleza sombría del ser. El simbolismo con que Arturo Rivera aborda su percepción en las imágenes, ha estimulado el reconocimiento en algunos de los elementos que conforman el aspecto constructivo de interpretación que se propone en esta investigación, un ejemplo de ello son los mosquitos, que han sido una imagen frecuente en su obra, y para el hombre en la Historia, un símbolo en contacto con la sangre.

El caso del cuadro *El Botellín* es muy particular, debido a que resaltan formas más sintéticas de las que han dado la representativa rigurosidad dibujística que caracteriza su trabajo. La técnica determinada en mixta, parece un grabado con pinceladas de guache blanco y negro de una cualidad lineal mediante un dibujo despreocupado con pluma. ¿Qué relación encuentra Arturo Rivera con la sangre en su obra?, ¿Será sangre el líquido que contiene el tintero? Quizá el mosquito que suministra la tinta- sangre sea la plumilla ideal del artista que

explicar por medio del lenguaje oral lo que es el arte; es un error tratar de traducir el misterio en unas cuantas líneas escritas (...). <http://www.arturorivera.net>

busca extender por medio de esa herramienta la capacidad expresiva de su mente, impulsando sus manos con la capacidad del vuelo¹³⁴ en la transformación de una imagen transferida aparentemente de una vitalidad propia.

En el cuadro *Mar* de singular modelado, aparecen estos mosquitos junto a un rostro extenuado envuelto por el movimiento logrado con el empaste del óleo, que imita el oleaje típico de un espejismo producido por el calor de la flama que es dirigida por un soplete con aspecto similar al insecto, que recuerda la asociación entre el fuego y la sangre ya mencionado, al que apunta Jan Paul-Roux como la transición o transformación.

En el rostro inclinado se imprime un gesto de una sensación entre doliente y calida a la vez, como la exhalación del último aliento o el sueño profundo enfrentándonos a la concepción de la disolución en el olvido del sufrimiento en la rendición del éxtasis místico que permite la expresión del espíritu manifiesto en la carne martirizada. El título *Mar* puede ser comparado al torrente sanguíneo que con la fuerza y calidez del fuego contiene la historia de la memoria que alimenta el inconciente colectivo que Jung estudiaba en los sueños¹³⁵.

¹³⁴ Mircea Eliade describe al vuelo como la capacidad sobre humana aprendida propia de los sabios, místicos y chamanes que mediante el vuelo se comparaban con los dioses, los muertos y los espíritus sin ser considerados como parte de los mismos ,(...) Es pues en la experiencia extática de la ascensión donde debe buscarse la situación existencial original, responsable de los símbolos y de las imágenes relativas <al vuelo mágico>(…), p. 115

¹³⁵ Mircea Eliade, *El Vuelo mágico*, p. 103

Los mosquitos son insectos que han sido concedidos con el simbolismo referido a su asociación con la sangre debido a que son parásitos hematófagos en el caso de las hembras, ya que los machos se alimentan de la savia de fruta, diferencia que respalda en el mosquito el símbolo de la individualidad y la indomabilidad. Su desempeño durante el ataque en busca del suministro vital parece implacable aunado al molesto zumbido de sus alas en pleno vuelo en dirección a su víctima. Su delgado y minúsculo cuerpo hace su tarea más sencilla a la hora de escapar de los aplausos que intentan aplastarlo.

Los mosquitos son tenidos por enemigos del hombre en ritos de agricultura debido a su capacidad de transmisión de enfermedades peligrosas como el dengue, también han sido considerados de diversa naturaleza en la mitología de algunos países como apunta Fabio Cupul,¹³⁶ que en el mundo prehispánico los tenían por aliados, ya que los Mayas los tomaron por espías, pues al chupar la sangre de varios señores podían memorizar sus nombres y descifrar cuales eran de verdad hombres o simples maniqués. Otro ejemplo es el de los nativos Tahltan que cuentan sobre cómo el mosquito engaña al gusano de madera sobre el origen de la sangre con que se alimenta, por lo que el resto generacional del gusano se alimenta de savia creyendo que se trata de sangre. Además está la creencia en los nativos americanos del Pacífico Noroeste que explican sobre los mosquitos que son el producto de las cenizas de un caníbal incinerado en venganza por el asesinato de una familia.

¹³⁶ Prof. Fabio Cupul Contribuidor de *Ámbito* periódico semanal, Puerto Vallarta No. 221, *Nature, Insects in Mythology* oct. 2009.

En los cuadros alusivos a la muerte del conejo de Durero está implícita la simbología religiosa en los títulos de *Los sagrados alimentos* y *Sacrificio I*, donde son mostrados el desollamiento y el decapitamiento del animal con que se alude por un lado, a la perspectiva simbólica religiosa y a una propuesta artística por el otro.

La consagración de los alimentos que proporcionan la prolongación de la vida y la salud, en honor al dios responsable del suministro de los bienes, está realizada por medio del ritual que involucra el desmembramiento, que en términos religiosos es el símbolo de la separación entre lo sagrado y lo profano que delimita la porción que pertenece a la divinidad y la que toca al hombre. En éste sentido el sacrificio está asociado con la entrega no sólo de los bienes, sino de uno mismo '(...) el único verdadero sacrificio es la autoinmolación (...)'.¹³⁷

Frazer explica el tabú de comer ante la mirada de cualquier ser, que condiciona a esconder la apertura de la boca para evitar la fuga del alma o la introducción de una influencia negativa, a reserva de acecinar a la persona o creatura que pose su mirada sobre la acción del comensal.

La imagen de la cabeza del conejo servida en el plato al estilo del bodegón, aparenta mantener vida quizá por la tensión de las orejas y la mirada escondida, que de forma lúdica recuerda al conejo de Lewis Carroll con *Alicia*

¹³⁷ Jan-Paul Roux, *La Sangre...*, p. 215

en el país de las maravillas donde el ritual del sacrificio, la comida y el tiempo adquieren una dimensión fantástica.

‘(...) el juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa de algún modo su inversión. La potencia del acto sagrado- escribe {Emil} Benveniste- reside en la conjunción del mito que cuenta la historia y del rito que la reproduce y la pone en escena. El juego rompe esta unidad: como *ludus*, o juego de acción, deja caer el mito y conserva el ritual; como *jocus*, o juego de palabras, elimina el rito y deja sobrevivir el rito (...)’.¹³⁸

Del mismo modo que Xipe Totec al desprenderse de su piel en ofrenda de alimentación para la humanidad, Arturo Rivera ofrece con el conejo desollado un estudio diseccionado del legado histórico de Durero, que en su memoria, es sacrificado a fin de permitir la continuación de la creación. La mirada inerte clavada sobre el espectador aunado a la mueca contorsionada que recuerda a la risa, retrata el impacto del sufrimiento ante la muerte en advertencia sobre el propio final inevitable.

Con otro matiz Jan-Paul Roux hace referencia a la relación fatídica que existió entre la sangre y la liebre¹³⁹ para algunos pueblos remotos, siendo incluso bíblicamente prohibido por los hebreos su consumo debido a sus anatómicos cascos bifurcados.

¹³⁸ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, p. 100.

¹³⁹ Jan-Paul Roux, *La Sangre...*, p. 65

Ese rechazo se explica por la suposición de tratarse de un animal sin carne, si no de sangre, circunstancia que remite a la prohibición del consumo¹⁴⁰ de la sangre contenedora del ánima de todo ser vivo o por haber nacido de la sangre de un asesino, pero sobre todo por creérsele un animal menstruante sin distinción de género debido a su naturaleza esquiva, tomada contraria al carácter de cualquier guerrero, cuya actividad dadora de muerte es observada como masculina primordialmente, ya que en su forma femenina no se encuentra con facilidad a la cazadora o la sacrificadora¹⁴¹ pues su figura se ha visto conformada bajo términos andróginos como el caso de Juana de Arco o las amazonas que mutilaban su pecho en señal del sentido radical de emancipación parcial o total del aspecto femenino establecido de su cuerpo.

La necesidad de fundar el equilibrio entre lo femenino y lo masculino viene del sentido de conservación de la vida acaecida en la muerte, siendo la sangre del cuerpo el medio entre ambas pulsaciones complementarias dentro de la naturaleza.

Sin embargo cabe agregar que la división dual de esa naturaleza puede ser un principio de abstracción simbólica sobre la multiplicidad que interactúa dentro de cualquier ejemplo dentro de ésta, -incluyendo la percepción sagrada de la sangre- para comprender al cuerpo humano en su figuración como una expresión auténtica de las posibilidades que ambos géneros son aptos de

¹⁴⁰ *Ibidem* , p. 48

¹⁴¹ *Ibid*, p.114

constituir en tanto que su capacidad creadora no se limita a la reproducción de la vida como la gestación de otro ser, si no en la reproducción de su sentido por medio de la experiencia ideal o sus sentidos.

Una vez expuesta una pequeña parte del importante vínculo entorno a la sangre y su inmediata relación con el cuerpo, es apreciado el simbolismo en el modo en que es afectado por esa carga conferida tan antigua. El marco conceptual se presenta al cuestionamiento sobre el modo en que la sangre ha obsesionado al hombre de tal modo que hace de ella su compañera en los aspectos simbólicos más importantes de su existencia.

Para ello la obra de Arturo Rivera es un modelo idóneo de referencia explícito en el manejo de la simbología que se pretende definir; además de complementar el estudio por medio del cuestionamiento implícito en la pintura realizada, en respuesta al interés plástico sobre la afección comprendida en el simbolismo condicionado a la sangre, que de modo personal, conforma la coherencia de producción con el aspecto formal de elucidación por el hecho de acercarse al desarrollo del imaginario personal, al cual no habría forma de acceder de manera formal sin atenderlo por medio de una preparación adecuada a los intereses sensibles de interpretación. De otro modo no tendrá final la satisfacción de materializar imágenes de esta naturaleza bajo el proceso de aprendizaje transformado por los sentidos e investido de vitalidad en manos del propio hombre.

CAPÍTULO 3

“La sangre evocada”: *Propuesta de simbología pictórica*

3.1

La sangre alegórica,¹⁴² un componente polivalente y ritual

El propósito de la investigación presente ha sido el de abordar desde una perspectiva plástica personal en pintura la conformación de una simbología sobre la sangre concebida como símbolo dentro de un marco conceptual principalmente occidental. Esta preocupación surge a raíz de un cuestionamiento acerca de la multiplicidad simbólica y la relevancia emocional generalizada de este elemento corporal, que es descubierta sobre la expresión plástica de imágenes realizadas personalmente bajo una aparente discontinuidad temática, dejando abierta la posibilidad del compuesto en formas alegóricas sobre una base técnica experimental.

Para cimentar y construir este objeto, es necesaria la revisión sobre los aspectos culturales influyentes, para alcanzar la comprensión sobre la percepción de los símbolos insertados sobre el imaginario de una comunidad que revelen su consecuente afirmación individual que finalmente devuelve sobre la obra plástica resultante el sentido de su naturaleza interpretativa de identificación.

¹⁴² „(...) El Símbolo se diferencia de la Alegoría, ya que ésta, como dice Jung es: "un símbolo reducido, constreñido al papel de signo, a la designación de una sola de sus posibilidades seriales y dinámicas, o "una imagen inerte, un concepto bien racionalizado", al decir de Bachelard. La alegoría resulta mecanización del símbolo, por lo cual su cualidad dominante se petrifica y la convierte en signo, aún aparentemente animado por el ropaje simbólico tradicional (...)’ Martínez Ferretti y G. Viscotti, *Reflexiones sobre el símbolo*.

Al elaborar de forma general una aclaración entorno al tema es importante recordar que debido al tradicional vínculo de la sangre con el sentido religioso de lo sagrado, su visión conceptual es recreada en un aspecto liminal tanto vital como mortal que obedece a valores que corresponden a diversos mecanismos de control¹⁴³ pertenecientes a un orden social establecido o reforzado a través del tiempo, donde se establecen los patrones con que se construye en cada cultura las grandes similitudes con que es observada la sangre haciendo posible su revisión histórica y su continua influencia cultural hasta nuestros días.

Es posible revisar esta transformación por medio de otros elementos igualmente multiformes como podría ser el concepto de alma¹⁴⁴, que a su vez

¹⁴³ Los diversos aspectos tradicionales de convivencia organizada dentro de una sociedad (como pueden ser el matriarcado o el judaísmo etc.) constituyen el punto de referencia acerca de los sistemas de control como organismos estructurados para dar legitimidad al uso de instrumentos de la toma de decisiones y poder, haciendo evidentes algunas herramientas para una efectiva sujeción a las normas establecidas o por establecer, a fin de servir intereses ajenos al individuo que abarcan los aspectos más básicos de la supervivencia como lo es el uso del lenguaje hasta cualquier sistema de comunicación tecnológica eficiente.

¹⁴⁴ La vasta Historia sobre la concepción del alma abarca la diversidad de su entendimiento desde la antigüedad hasta nuestros días, pasando antes por discusiones en que se ve reformulado el orden tanto religioso como filosófico, poniendo en relieve la preocupación incidente de la humanidad por aprehender la naturaleza del concepto mismo en el que es contemplada su relación con el cuerpo y por lo tanto con la sangre cuyo principio vital radica en esa fuerza original vinculada con el aliento primordial o la sombra en el doble incorpóreo de la imagen en un „simulacro’ o „fantasma’ que imita la vida desde la posesión de una divinidad hasta los principios básicos de la ciencia moderna que concibe el término como un principio biológico de naturaleza emocional o cultural. Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*.

está íntimamente ligada a las diversas concepciones sobre la sangre dentro del plano religioso afectando al resto de los aspectos sociales¹⁴⁵ en que también es comprendida de forma cotidiana para poder designar de modo material en la concreción de una imagen, aspectos emotivos con que se ha valido el hombre para expresarse metafóricamente sobre su tendencia pasional, por lo cual vale la pena subrayar el consecuente valor representativo con que se ha podido dignificar a la sangre en la Historia de la humanidad y el arte mismo.

Al dar un énfasis en el sentido práctico sobre la producción experimental de imágenes cuya temática aborda la alegoría presente en la concepción de la sangre, es pertinente revisar algunos aspectos de la construcción plástica sobre el tópico en cuestión que es abordado con distintos aspectos simbólicos de interpretación (no sólo por quien construye la alegoría pictórica, si no también por quien la observa) ya que obedecen a modelos de definición cultural con el que es recreada su concepción.

Tomo I pág. 101-109. „(...) La palabra alma es una palabra inmortal. En ciertos poemas es imborrable. Es una palabra de aliento(...)’ También cabe destacar la definición que acuña Bachelard sobre el alma como nuestra casa o nuestra morada, en relación a la comparación que Jung hace sobre la construcción histórica que la conforma comparándola simbólicamente con un edificio cuyos pisos son los periodos mas relevantes en la civilización del hombre. Cfr. *La poética del espacio*, pág. 29.

¹⁴⁵ Dentro de la conformación de una comunidad las relaciones con sus miembros están influenciadas por órdenes jerárquicos de administración que son reforzados por instituciones religiosas influenciando en la vida cotidiana la visión sobre su propia naturaleza.

A través del conocimiento en su antigua relación con la noción mágico-religiosa, el símbolo de su representación es usado como dispositivo de memoria acerca de un tipo de colocación sobre la colectividad y la ordenanza de sus estatutos.

‘(...) la actitud social contemporánea ante las imágenes implica una relación singular, a veces paradójica y ecléctica en términos éticos e ideológicos. Recuperación devota de ciertos aspectos de la mitología y las tradiciones espirituales que en ellas se cristalizan, y uso de dichos sentidos en una apropiación pragmática y hedónica (Lipovetsky, 1990). Este complejo e interesante panorama exige el reconocimiento de algunas de las visiones que más significativamente han abordado la naturaleza simbólica de las imágenes sagradas (...)’.¹⁴⁶

Dicha naturaleza refiere a la correlación dual sobre la situación liminal que la representación infinita contiene sobre un espacio finito ‘(...) Sistema finito, {El ícono} combinatoria coercitiva, regidos por cánones disciplinarios; es el universo de la regla del juego lo que instaura el mundo infinito de los bordes siempre desbordados (...)’¹⁴⁷ sublimado por medio de su referente cultural y traducción icónica, es producto de una identificación polivalente que esta determinado por la influencia de su tradición cultural en expansión e invariable asimilación.

¹⁴⁶ Lizarazo, A. Diego, *La hermenéutica de la imagen sagrada en el círculo de Eranos*, p 1-2.

¹⁴⁷ Michael, Feher, *Fragments para la historia de un cuerpo humano: Baudinet, Marie-José: Rostro de Cristo, forma de la Iglesia*, p. 156.

'(...) << el pensamiento del corazón>> que hubicó Henri Corbin al estudiar el sufismo de Ibn Arabi: la fuerza vital, la intención, el alma, el deseo, la imaginación, la potencia de meditar y proyectar. <<Hemos olvidado>>, apunta {James} Hillman, <<que la propia filosofía –la demostración más profunda y compleja el pensar – no es sabiduría ni verdad en el sentido abstracto de sófico. Antes bien, la filosofía comienza en un *philos* que surge del corazón de nuestra sangre, junto con el león, la herida y la rosa. Si queremos recuperar lo imaginal, primero debemos recuperar su órgano, el corazón y su tipo de filosofía>> (...)' ¹⁴⁸.

Su grado de significación fluctúa de forma general para el individuo y su comunidad llegando a abarcar representaciones de universalidad que no permanecen estáticas en el tiempo, se construyen junto al individuo en cuya experiencia ve modificado el sentido simbólico de representación con que se a visto modificado su término significante tanto de la sangre misma, como de lo sagrado '(...) La imagen no es un ser, sino un relativo (...)'.¹⁴⁹. Siendo este principio una condición innegable de la naturaleza gráfica de la plástica, servirá de bastión a la elaboración pictórica de esta empresa y su correspondiente elucidación procesual.

¹⁴⁸ González, Rodríguez, Sergio, *De sangre y de sol*, p. 96.

¹⁴⁹ Michael, Feher, *Fragmentos para la historia de un cuerpo humano: Baudinet, Marie-José: Rostro de Cristo, forma de la Iglesia*, p. 153.

3.2

Argumento de la producción plástica en conjunto sobre el simbolismo de Vida y Muerte¹⁵⁰ conferido a la sangre

La producción plástica en efecto de esta investigación, aborda una construcción simbólica condicionando tanto al cuestionamiento temático con que se reconoce a la sangre como a la motivación expresiva definida por un sistema gráfico de representación que es ordenado a su vez por un reforzamiento teórico a modo de estructura.

En esta búsqueda por fundamentar la temática de investigación hacia una simbología de la sangre mediante la construcción de imágenes, se codifica el término¹⁵¹ expresivo que se encuentra sujeto a los ejes de elucidación práctico y conceptual direccionado la intención de la imagen al campo simbólico.

¹⁵⁰ La concepción de vida y muerte están determinadas por la escala de la experiencia humana, siendo esta la base de representación universal por la que son o no entendidas las aplicaciones de ambos términos sobre otros organismos, de ahí la afirmación que hace Bataille para explicar la muerte: „(...) lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella (...)”, Bataille, G. *El erotismo*, p. 48

¹⁵¹ Sager J.C. define el concepto *término* para una traducción más amplia como la designación de una unidad cognitiva, inserto en la estructura de un conocimiento propuesto para denotar una expresión que puede alcanzar su normalización de uso dentro de un grupo que determina actividades o cualidades en un lenguaje artificial incluyendo su forma extralingüística en símbolos. Por lo tanto su aplicación aquí es propuesta para designar al objeto pictórico significativo más allá del término *lenguaje* con que es comúnmente asociado, ya que de acuerdo con su naturaleza matérica es el registro expresivo del comunicante responsable de su dilucidación.

‘(...) la imagen es un signo denotativo, entonces puede ser explicada por una suerte de lingüística icónica. Esta es la fuente de la incompreensión de la imagen, porque precisamente la contempla como lo que no es: un signo lingüístico (Lizarazo, 2004), y silencia sus aspectos más propios: su plasticidad y su simbolismo específico (...)’.¹⁵²

El dibujo es la herramienta trascendental por medio de la cual es posible consolidar la intensión que concilia a la forma por medio de la voluntad creadora. El principio de construcción formal del dibujo en este estudio esta basado en un sentido objetivo que permita al desarrollo de la pintura expandirse siguiendo una perspectiva que al estar determinada por el sentido figurativo, consiga interpretarse por medio de lo simbólico, la particularidad de encontrarse entretejido con aspectos cotidianos.

Por lo tanto el uso de una herramienta de referencia se hace indispensable en esta búsqueda interpretativa de esa objetividad, para así establecer un vínculo fidedigno con el objeto temático de expresión.

Los modelos de estudio necesarios para la aplicación de una ciencia, son un ejemplo a groso modo de la forma en que el uso de estas referencias para el desarrollo de una investigación consistente en la producción plástica, se hace

¹⁵² Lizarazo, A. Diego, *La hermenéutica de la imagen sagrada en el círculo de Eranos*, p15

indispensable.¹⁵³ Del mismo modo son necesarias estas herramientas, en la medida que se busque realizar el prototipo específico de una imagen. Estos recursos visuales son recurrentes en el uso de modelos naturales¹⁵⁴ así como el uso de referentes sobre el objeto en cuestión o su interpretación por medio de otras imágenes como dibujos, bocetos, pinturas o fotografías¹⁵⁵ objetos de apoyo en el análisis visual en el caso de ser necesaria mayor información para el estudio¹⁵⁶ de las formas a construir por medio de la interpretación que de estos medios se obtenga.

¹⁵³ La rigidez del término obedece a una necesidad más emocional que profesional, ya que las limitaciones técnicas o conceptuales involucradas en el proceso creativo no necesariamente están relacionadas con un estilo particular, si no en la forma en que son creadas dependencias y prejuicios del hacer o el juzgar al arte que son difíciles de romper. El reconocimiento de la necesidad del cambio en un proceso creativo o en su culminación, no es tarea de quien administra el hacer artístico, si no de quien imprime en su ejercicio la forma de entender y experimentar la vida en su propio devenir.

¹⁵⁴ Dicho común sobre la presencia física del objeto y no su referente gráfico a estudiar para la recolección de una información directa sobre las sensaciones visuales a representar.

¹⁵⁵ Es de gran importancia reconocer en estos modelos solamente a las herramientas elementales de referencia para no entrar en conflicto con cuestionamientos técnicos o conceptuales sobre la relevancia del uso mecánico de la cámara o la impresión matérica de la pintura cuando la anulación de las tareas sociales son meramente una ilusión de modernidad, ya que en todos los ámbitos profesionales no queda por completo suspendido el uso y reconocimiento del necesario contacto directo del hombre.

¹⁵⁶ Los bocetos pueden tener un papel relevante en este proceso de estudio, ya que son el verdadero soporte a recrear en el caso incluso de carecer de un referente próximo a trabajar posteriormente. La buena costumbre de realizar este ensayo no siempre asegura un mejor resultado, pero si contribuye a la

En el caso de recurrir comúnmente al estudio formal para la producción plástica, es útil la recolección de distintas imágenes sobre el mismo objeto, que permitan la visibilidad de las formas bajo las posibilidades compositivas convenientes en relación a los cambios de luz en definición del carácter lineal, tonal o pictórico¹⁵⁷ que se requiera concretar a modo de bocetos o prefiguraciones que apoyen la resolución de la imagen. La nitidez de la referencia fotográfica dependerá del tamaño y relevancia conceptual con que se requiera la definición de la imagen en construcción.

La técnica empleada en la construcción del modelado sobre la imagen esta concentrada en el uso del óleo que es un medio graso para la aplicación del color por medio de capas finas en superposiciones transparentes sobre una base cubriente ordenada en la forma planeada, su cualidad plástica diluyente y posibilidad de control sobre su brillo graso, hacen del óleo el material ideal para la construcción de formas bien definidas, acabadas en aspecto formal.

De manera similar actúa la encáustica, empleada en la construcción de algunas de estas obras, cuya diferencia a emplear está en la posibilidad a realizar

mejor planeación de la obra que requiere de una mayor dimensión, tal es el caso de la pintura mural, incluyendo expresiones subversivas de intención espontánea a modo del llamado arte callejero y graffiti.

¹⁵⁷ El resumen del análisis visual en estos tres elementos están influenciados por el carácter práctico sobre el desempeño personal aplicado en la construcción de imágenes. La planeación sobre la distribución en planos geométricos es útil cuando el espacio a intervenir es mayor como en el caso de la pintura mural, sin embargo, es posible hacer un esbozo al inicio de una obra para delimitar el espacio de las formas que habrán de ser definidas por el dibujo.

empastes de mayor expansión, densidad y maleabilidad para la obtención de texturas tanto accidentales como controladas.

Su textura puede alcanzar un amplio rango de acabados como una rugosidad estriada o un alisado terso de acuerdo a la construcción necesaria para la definición de las formas. Es posible obtener la misma capacidad colorística de transparencia u opacidad que en el óleo, pero con la ventaja de una mayor densidad, por lo cual es común el encapsulado de otros materiales de carga minerales para la saturación y texturado de la cera.

Dependiendo de la paleta que se emplee en cada obra y su composición de distribución será elegido el material de mayor extensión sobre la superficie siguiendo la misma lógica de prioridad sobre la naturaleza visual de los elementos y el orden de importancia de las figuras, relación que se ejemplifica por medio de los detalles de la obra realizada así como una breve y práctica definición anotada de manera siguiente: Las tonalidades frías y de menor luminosidad están basadas comúnmente sobre la encáustica a fin de aprovechar la densidad y maleabilidad (*Redención, 2009*), con excepción de aquellas formas en que sea prioritario destacar su acabado pulido y brillante (*Beatito arenero, 2010*).

De mayor calidez en óleo debido a la sobriedad y fuerza con que se buscó abordar la feminidad (*Sacrificio, 2008*). Las de temperatura media tienden a ser de técnica mixta en su mayoría donde el color está agregado entre tonalidades cálidas a frías (*Armando barroco, 2009*) o viceversa (*Hilo rojo, 2008*), en una

transición cromática de los colores que permita su convivencia armónica, algunos de mayor tendencia fría (*Berenice, 2009*), (*Comal, 2010*) y (*Vanitas 2010*) otros cálida (*La visita I y II, 2009-10*) ambos con el mismo fin de aparentar los reflejos de luz que afectan entre unos y otros a las formas con mayor y menor intensidad.

El pastel que es un medio seco de dibujo, es empleado en algunos casos sólo en zonas localizadas a fin de realzar el contraste visual del material en conjunto con la aplicación del óleo en un fondo de color imprimado sobre el soporte. En otras este efecto de paño enharinado y etéreo es el principal actor de construcción, aplicando el óleo en elementos de una mayor trascendencia conceptual, debido a la impresión sobre una mayor densidad y brillo que produce sobre la sensación de materialidad a modo que la intención de aprovechar sus cualidades opuestas sea evidente en la creación de una textura relacionada con las características que son aptas de proyectar visualmente cada material en función de su peso y brillantez en la construcción de las formas asociadas dentro de la composición visual.

Es importante señalar la ausencia de algún tipo de fijado en spray al término de la obra, pues fuera de proteger el depósito del pigmento sobre la superficie, altera la saturación del pigmento al volatilizarlo con el empuje de aire y condensando la humedad sobre sus partículas que al absorberla afectan su continuidad de color (el riesgo sobre la precipitación accidental de gotas más densas).

Un ejemplo de esta intencionalidad puede observarse en el cuadro *La visita II* compuesto por la imagen de un niño modelado al óleo que porta en su cabeza una aureola¹⁵⁸ lineal trazado al pastel. Los elementos en su entorno se relacionan con la temática acerca de la leyenda contada a los niños sobre el ratón¹⁵⁹ que intercambia una moneda por un diente¹⁶⁰, éste mismo es señalado en detalle por un círculo a modo de lente para hacer un acercamiento e indicar que los destellos blanquecinos en la línea dorada también pueden ser pequeños dientes que orbitan entorno al nimbo sobre la cabeza del niño.

Los elementos de la moneda y la canica parte del discurso sobre el intercambio entre el niño y el ratón, cuyos papeles son intercambiados ya que es el niño

¹⁵⁸ La relación de la aureola con la simbología es de origen oriental respecto a la energía espiritual que trasciende al cuerpo en forma de un aura luminosa. Esta representación es adoptada por la iconología cristiana en forma del metal dorado por su capacidad reflexiva de luz bajo sus diversas representaciones formales de acuerdo a las categorías asignadas a los personajes presentados. La iconografía de las aureolas y los nimbos es muy variada por lo que no cabe hacer mayor referencia a su naturaleza y las diversas teorías sobre su uso.

¹⁵⁹ El jesuita español Luis Coloma es considerado literariamente como el primero en escribir un cuento sobre este personaje conocido como el Ratón Pérez que junto con el príncipe Bubi I emprende la aventura de visitar durante la noche a los niños ricos y pobres que han puesto su diente bajo la almohada. La historia pretende enseñar a los niños una lección sobre la hermandad que hace iguales a todos los hombres. Centro Virtual Cervantes. Ratón Pérez. <http://cvc.cervantes.es/actcult/raton/protagonistas02.htm>

¹⁶⁰ Cirlot refiere a los dientes como armas primigenias y expresión de la actividad, por lo que su pérdida simboliza el miedo a la castración o la derrota en la vida, inhibición o la parte sexual de la energía. Los gnósticos definen los dientes como las almenas y muros que protegen al hombre energético material interior, por lo cual es su sentido negativo ante su pérdida o fractura. p.174.

quien presta dicha visita al ratón y es él quien posee la recolección de los dientes que porta en su aureola.

La tradicional costumbre de entregar un diente al Ratón desde tiempos remotos '(...) cuando las madres ofrecían los dientes de leche de sus hijos a los roedores, para que los niños crecieran fuertes y sanos (...) ' ¹⁶¹ en concesión de un bien como la moneda, que es representante de la economía (del griego *oikos*: casa, patrimonio) como una herramienta que busca potencializar el desarrollo del individuo hacia el bienestar deseado. La motivación del Ratón de poseer el diente queda implícita en el juego contenido en la imagen de la canica brillante, en la incógnita del uso de los dientes y el origen de la tradición misma.

Retomando el valor que tiene el dibujo de inclinación objetiva como recurso expresivo bajo el término configurado, en el empleo de su apreciación esta el aspecto discursivo cuya necesidad creativa encuentra un mejor equivalente de interpretación en las formas reconocibles, en cuya gestualidad estable y reminiscencia recurrente se encuentran aunados aspectos compositivos irreales casi imperceptibles.

La esencia del dibujo puede equipararse a una estructura interna de un organismo que ordena en un campo visual la forma a percibir, pero no hay que olvidar que el resultado del examen de un entorno está supeditado a factores culturales que conforman al *Imago mundi* o cosmovisión.

¹⁶¹ *Ibíd.*

Ejemplo de ello en el arte es la comparación con un espejo¹⁶² objeto cultural de reconocimiento sobre uno mismo¹⁶³ es aprehendido de acuerdo con las condiciones de motivación perceptiva con la mejor posibilidad de proyección temática bajo la franqueza de expresión inferida. Impresión misma que demarca el sentido en que es comprendida una obra en que se encuentran potencialmente aspectos de afirmación personal con que se ven afectadas la aceptación y satisfacción manifiesta de una proposición artística.

La cuestión temática sobre la sangre esta enlazada con la búsqueda de ese reconocimiento que redime el principio generador del discernimiento '(...) hay cierto pensamiento pre-lingüístico precipitado en el proceso de contacto sensorio-visual con el mundo (...)'¹⁶⁴ por el cual es posible devolver al individuo al origen en que

¹⁶² Resulta muy amplia la relación simbólica del espejo ,(...) la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas (...) símbolo de la imaginación –o de la conciencia- (...) visto con sentimiento ambivalente...reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. Aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos dotado de carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental (...) Aparece a veces en los mitos, como puerta por la cual el alma puede dissociarse y –pasar- del otro lado {*Alicia através del espejo* de L. Carroll} Esto solo puede explicarla costumbre de cubrir los espejos {ante recién nacidos y moribundos}(...)Un sentido particularizado poseen los espejos de mano, emblemas de verdad {*Vanitas veras* de G. Klimt} (...)' Cirlot, J. Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 201

¹⁶³ Arturo Rivera plantea en la identidad del pintor una identificación inmersa con otras expresiones literarias o pictóricas con las que sí es posible surgir una motivación que esta regida por su propio temperamento. YouTube, Broadcast yourself, Canal 22, *Los Artistas por sí Mismos: Arturo Rivera II*

¹⁶⁴ Lizarazo, Arias, Diego, *La hermeneutica de la imagen sagrada...*, p.03.

se conforma por medio de varias vertientes que son determinantes para comprender su funcionamiento social.

El arte es una de esas vertientes que permite bajo la modalidad de estudio teórico (formato en que se ha presentado tradicionalmente la interpretación de la Historia del arte) definir los mecanismos de la creación justificada por medio de condicionamientos idealistas propios del proceso temporal de cada cultura, para entender aquello que hace posible la diversidad de la expresión contenida en el pensamiento simbólico que renueva el sentido del entendimiento sobre el mundo del hombre.

‘(...) Los pueblos no sólo se reconocen en sus historias y relatos, sino que encuentran una forma de sí en sus imágenes. El universo iconográfico de una cultura es un terreno fértil para comprender las inclinaciones, los intereses y las motivaciones de un pueblo (...).’¹⁶⁵

Es en la conceptualización de la sangre que esta investigación encuentra el punto de origen a partir del cual confluyen diversas asociaciones a la naturaleza sensible del hacer artístico y simbólico en conciliación para la exploración de las pulsaciones básicas de vida contenidas en la comprensión multiforme de un mismo elemento que al estar cargado del sentido religiosamente profundo que consagra a la transmutación de su naturaleza y la diferenciación por medio de ésta en la contención liminal que se impone entre unos y otros.

¹⁶⁵ Íbidem p. 03-04.

La categorización del otro a modo ejemplar es una base fundamental de todas las estructuras sociales que a nivel espiritual establecen la división inamovible entre la conexión divina y la perdición '(...) La derelicción crística presenta este infierno con una elaboración imaginaria. Se hace eco para el sujeto de sus instantes insoportables de pérdida de sentido, de pérdida de sentido de la vida (...)'.¹⁶⁶

Retomando el estado de excepción que es referido por Agamben en el *homosacer* (hombre sacro), es el cuestionamiento sociológico del orden establecido desde la relación política-religión sobre la soberanía; así como Burkert en el *homonecans* (hombre asesino) y en *Creation of the Sacred*, esta planteada en una perspectiva biológica sobre la existencia de organismos que predeterminan el comportamiento religioso en busca de la supervivencia más que espiritual, terrenal.

Ambas posturas apuntan a la relación acerca de la voluntad sobre la propia vida en un cuestionamiento axiológico que delimita los derechos y obligaciones insertos en la cultura occidental (siendo ésta el ejemplo más examinado). Estas leyes categorizadas por el estado de poder son implementadas por medio de una doctrina que inflige el castigo y administra los bienes en orden de contener el deseo, siendo éste un importante vínculo con el significante que concierne a esta investigación y es un ejemplo claro del modo de transformación a que esta sujeto el estatuto que rige sobre la memoria en asimilación del régimen social.

¹⁶⁶ Kristeva, Julia, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano: El Cristo...*, p. 270

El tratamiento pictórico y teórico que se deriva de esta investigación está trazado en línea paralela para lograr la identificación tradicional de la asimilación cultural sobre la condición sacra de la sangre que permita una interpretación consecuente a la preocupación plástica que comprende la multiplicidad en que es concebida su naturaleza en el pensamiento simbólico, la realización conceptual llevada al plano formal por medio de elementos de materialidad opuesta, como es el caso de los dientes y otros objetos que se distinguen por su tonalidad blanquecina, como han sido la perla, ajo, porcelana, polilla etc., son el resultado de una concepción que busca la integración de varios de los componentes (la transmisión de vida, el límite con la muerte, el sacrificio, el espíritu, la identidad, la transmutación, etc.) que han formado parte del uso característico que ha tenido en algún momento este elemento corporal.

Otro ejemplo del planteamiento dado está en la pintura *Vanitas*, bodegón de composición, en el que están presentes las asociaciones que comparte con la sangre el reconocimiento simbólico bajo un aspecto vital.

El título está comprometido con el sentido propio de los cuadros de ese género moralizante del barroco y su acusación sobre la vanidad con que se aferra el hombre a la vida cuando la única certeza ante ella es la propia muerte en la corrupción de todas las cosas.

Guarda relación con el *Retablo Montefeltro*, de Piero Della Francesca por la alusión simbólica con la semicúpula en forma de concha¹⁶⁷ desde donde pende de un hilo dorado un óvulo '(...) El huevo de avestruz que cuelga del techo del ábside constituye un símbolo de la Inmaculada Concepción, (...)'.¹⁶⁸

Laskowski refiere al sincretismo entre el huevo suspendido sobre María (en actitud pietista sobre el Niño dormido) y el huevo colgante de Leda en un antiguo templo de Esparta, quien concibió a sus hijos por medio de Zeus en forma de cisne, y María por su parte recibe en la Anunciación al Espíritu Santo representado por una paloma. El historiador J. Alberto Manrique apunta sobre la paloma en la mitología griega su asociación con Venus en el amor erótico y Cupido.

'(...) En Grecia era el ave sagrada de Afrodita, y era un regalo que se hacían los amantes; en relación con la muerte, la paloma simbolizaba el alma que bebía de la copa de la memoria. El cristianismo reprueba la corrupción y profanación que

¹⁶⁷ El misterio de la vida formadora, es el misterio de la formación lenta y continua (el molusco genera la protección a su medida) El álbum de Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, (...) los animales más inesperados: una liebre, un pájaro, un ciervo, un perro, surgen de una concha (...). Bachelar, *La poética*...p. 141, 143. Es un elemento importante en la arquitectura barroca del s.XVII y XVIII en el mundo católico. Con una concha venera se bautizó a Cristo, y su entierro fue en un templo de Venus símbolo de fecundidad, con una concha de ornato en el frontón. J. A. Manrique, *Venus y Baco en el Barroco mexicano*, p.2.

¹⁶⁸ Laskowski, B., *Grandes Maestros del Arte Italiano: Piero della Francesca*, p. 60.

implica todo lo sexual y carnal, de modo que la paloma, aunque sigue siendo el símbolo del amor se refiere sólo al plano espiritual (...).¹⁶⁹

En *Vanitas* el huevo suspendido es sustituido por un testículo ovino que invierte la fórmula sobre la concepción ligada al deseo, impulso voraz en Simona en la *Historia del ojo*, donde el huevo es a la vez el ojo del ansia, del hambre que desborda los límites de la vida en constante sacrificio (el gasto de la naturaleza) que hace el ejercicio de una renovación anunciada en la fertilidad, la cual invariablemente esta sujeta a la muerte y la vida al hombre que representa su destino por medio de la ritualización de los aspectos de supervivencia en comunidad tal como lo es compartir los alimentos en un altar o la mesa del hogar.

Es en esta lógica que la sangre representa en su composición formal una especie de abstracción donde es posible contener a todas las demás figuraciones que están ligadas al mismo sentido de origen emocional. Si la sangre es en su mácula el anuncio de la vida, es también en su ausencia signo de muerte.

Por último, la realización de los sellos en forma de árbol que aparecen en la encuadernación y encabezan la señalización de la obra pictórica realizada para esta investigación, resultó de la síntesis conceptual sobre la simbología referente a la sangre como resultado de un proceso ideológico incubado culturalmente al individuo y su comunidad. Las ramas del árbol se diferencian

¹⁶⁹ J. A. Manrique, *Venus y Baco...*p. 05.

de sus raíces tan sólo en saturación para crear un juego de reflejo proporcional. El color rojo resalta en sus líneas serpenteantes la cualidad vital sanguínea con que se asemeja a las venas.

‘(...) la idea del árbol de la vida está vinculada con las otras dos concepciones metafísicas fundamentales del México antiguo, la del sacrificio – la conservación e incesante renovación del cosmos mediante el sacrificio del hombre – y la resurrección, la idea de la inmortalidad y de la indestructibilidad de la energía vital (...)’.¹⁷⁰

La energía vital que anima a la voluntad creadora o de forma más radical a la existencia misma del ser podrá variar o extinguirse, pero el ideal de transformación es la semilla que germina sobre su misma concepción. El árbol de sangre tenido por alimento sagrado del alma que mantiene latente a la existencia y su posibilidad de cambio.

3.3

Conclusión

El resultado de la realización pictórica respecto al sentido comprendido sobre algunos aspectos cotidianos de identidad buscó su significante por medio de una interpretación particular acerca del mecanismo simbólico conferido en la

¹⁷⁰ Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, p. 39.

sangre consagrada que comparte junto con la imagen una carga emocional referente a la filosofía religiosa en la creación icónica del poder espiritual divino sobre la materia a la cual dota de vida o concede la muerte.

En la misma dimensión es significativa la relación con la letra, expresión del griego *graphos* o la escritura que junto al soplo de vida o *pneuma* del latín, dan forma y sonido a la palabra que invoca, de igual modo que la imagen icónica graba sobre sus líneas la invocación que se hace audible por medio de su enunciación.

La negación de la influencia religiosa como parte del entendimiento moderno y su modelo de exclusión por medio de la fe cuyo contacto con el imaginario trascendental al juego, es imperante para el reconocimiento manifiesto en toda ocupación del ser humano diluido en el acceso del conocimiento para la salvación en contra postura al desarrollo de los sujetos y su necesaria disidencia ante las formas políticas de poder.

Quien ha logrado el reconocimiento de su capacidad asimilatoria, ha permitido la inscripción de fundamentos doctrinarios en estatutos de una nueva lectura, así mismo nacen las evocaciones¹⁷¹, que al comprender un mecanismo de entrecruzamiento sobre un espacio temporal creó otra vía que se hace

¹⁷¹ La acción que solicita el término empleado está contenida en la capacidad de traer a la memoria el objeto producido por contagio del referente asociado del cual es influenciado pero a su vez modificado en función de la imaginación en configuración con uno o más recuerdos. La evocación también trabaja como un mecanismo de afirmación, en el que se ordena al objeto su presencia por medio de la conjunción de sus significantes.

transitable cuando ha logrado su ordenación en un cuerpo que lo concentra. De ese modo la evocación pictórica refleja la reminiscencia de la construcción simbólica dada sobre el objeto original que comparte la sangre con lo sagrado.

Al ser planteado el uso interpretativo de la simbología de la sangre por medio de la pintura, ésta propuesta formal específica obedece a un orden personal de estructuración para demarcar el reconocimiento de la formación conceptual en elementos simbólicos que forman parte del desarrollo cultural contribuyente a la construcción de una identidad en constante movimiento, todo ello por medio de un conocimiento original que potencializa al nuevo entendimiento.

El ícono funciona de modo similar sobre la contemplación de una ausencia como origen conceptual del conocimiento potencial que es hecho presente, esto puede ser comprendido por la necesidad de crear imágenes en busca de retener por un tiempo el consuelo sobre su propia finitud.

La desacralización de una imagen anula la posibilidad de la esperanza sobre otra vida, pero también reclama sobre su pasado¹⁷² la justicia sobre el bienestar terrenal. De ahí el peligro de su libre ejercicio en reproducción de conceptos que generen conflictos sobre el orden de administración y valor respectivo del trabajo. Si bien al negar la influencia religiosa, se procura encaminar hacia la libertad de pensamiento y modernizar por medio de la

¹⁷² Walter Benjamin refiere en su tesis sobre la Historia la necesidad del hombre por citar adecuadamente su pasado, siendo esta forma la capacidad de apropiarse del mismo para conciliarlo haciendo a este su presente.

ciencia el discurso sobre la naturaleza, no es logrado por completo si no se reconoce el orden oculto sobre el pensamiento tradicional que regula las relaciones y establece el sistema de trabajo con que se desenvuelve toda actividad productiva.

‘(...) Una forma de plantear este problema sería reconociendo su eficacia simbólica: la condición coextensiva de la representación icónica a la vida humana y social. Su presencia sustancial en todas las experiencias y ciclos fundamentales de la vida.

Su creación y su consumo entrañan cuestiones centrales tanto para la experiencia subjetiva como para la convivencia colectiva, y su presencia en la vida cultural e individual es definitiva. Las imágenes cargan buena parte de los significados con los que articulamos nuestra experiencia del mundo y son capaces de movilizar sentidos que no advertimos pero que ejercen su poderosa acción en nuestra vida (...).¹⁷³

Por medio de su visualización plástica y simbólica este significativo líquido corpóreo es el producto del imaginario colectivo que es llevado a su traducción por la intención artística para redescubrirlo con el sentido original en que se inscribe en la perspectiva sobre la identidad de una sociedad dentro de un espacio cultural.

¹⁷³ Lizarazo, A. Diego, *La hermenéutica de la imagen sagrada en el círculo de Eranos*, p. 6

El objetivo del reconocimiento por medio de la apropiación de los elementos clave en liberación del pensamiento está implícito en los aparatos de expresión que son producto del cuestionamiento particular sobre los aspectos de mayor aprehensión. La sangre y su multiplicidad simbólica son un ejercicio de reflexión sobre la necesidad de introspección por medio del reconocimiento objetual que persigue una identificación en constante retorno al sentido emocional con que se contempla su sentido alegórico en búsqueda del aprendizaje primordial de nosotros mismos.

Es la búsqueda del entendimiento por medio de las imágenes que observamos durante el desarrollo de la propia identidad lo que anima el seguimiento de esta investigación, la consumación por medio de una obra solo puede crear la necesidad de cuestionar a través de la construcción de otra.

Su constante inversión será la respuesta sobre la naturaleza de la manifestación que empuja a la necesidad creativa en reflexión de un objeto a un sujeto y viceversa (a modo de ejemplo) sobre la elaboración de un sistema contenedor de los objetos de identificación original en que está supeditado el individuo y su sociedad. Ese sistema o política responsable de organizar las estructuras científicas, teóricas que manifiestan por medio de la creación artística la concreción simbólica que ha logrado desarrollarse en la sociedad bajo el sentido sobre la conformación humana a que son sujetos de manera consiente o no de ello y el consecuente empoderamiento facultativo de conocimiento inserto en la acción creadora.

Fuentes de información:

AGAMBEN, GIORGIO. *Homo Sacer*, trad. Daniel Heller-Roazen, Standford University Press, Stanford California 1998, 110 pp. <http://totuusradio.kapsi.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Agamben-Homo-Sacer.pdf> (Última visita: 03/17/2011)

AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2005, 124 pp. <http://www.scribd.com> (Última visita: 03/17/2011)

BACHELARD, GASTÓN, *La poética del espacio*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Trad. Ernestina de Champourcin, 2º ed. 2001, 281 pp.

BARASCH, MOSHE, *Teorías del Arte de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial S.A., Col. El libro Universitario, Madrid 1992, 312 pp.

BÁRCENA, FERNANDO/ MÈLICH, JOAN-CARÍES, *El aprendizaje simbólico del cuerpo*, Revista Complutense de Educación 2000, vol. II, 23 pp. <http://revistas.ucm.es/edu/11302496/articulos/RCED0000220059A>.(Última visita: 03/11/2009)

BATAILLE, GEORGES, *Historia del ojo*, Traducción. Margo Glantz, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2º ed. 1995, 83 pp.

http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/bataille-georges-historia-del-o.pdf (Última visita: 06/12/2010)

BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Ed. Tusquets 3ª ed., Barcelona 2002, 289 pp.

BENJAMÍN, WALTER, *El narrador*. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Traducción de Roberto Blatt, Ed. Taurus. Madrid 1998, 111-134 pp.

BURKERT, WALTER, *Homo Necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, The Regents of the University of California Press, 1983. <http://books.google.com.mx> (Última visita: 12/11/2010)

BURKERT, WALTER, *Creation of the Sacred: Tracks in Biology in Early Religions*, Gifford Lectures/ Books, 1998-1989, 250 pp. <http://www.giffordlectures.org> (Última visita: 12/11/2010)

CAMPBELL, JOSEPH, *Los mitos*, Editorial Kairós, Barcelona 1994, 313 pp.
<http://books.google.com.mx> (Última visita: 12/11/2010)

CHINCHILLA, M. OSWALDO, *La vagina dentada: una interpretación de la estela 25 de izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán.*, Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín <http://132.248.101.214/html-docs/cult-maya/36/vaginadentada.pdf>
(Última visita: 28/03/2011)

CIRLOT, JUAN, EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, 10º ed. Madrid 2006, 516 pp.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. *Ratón Pérez*. © Instituto Cervantes (España), 2004-2010. <http://cvc.cervantes.es/actcult/raton/protagonistas02.htm> (Última visita: 06/12/2010)

COOPER, JEAN, C., *Cuentos de Hadas, Alegorías de los Mundos Internos*, Trad. Xóchitl Huasi, Editorial Sirio S.A., 3º ed., España 2004, 192 pp.
<http://books.google.com.mx/books> (Última visita: 26/03/2011)

DERRIDA, JACQUES, *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires 2005, 396 pp.

ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadarrama/Punto Omega, 1967, 131 pp. <http://www.scribd.com/doc/7354201/Lo-Sagrado-y-Lo-Profano> (Última visita: 04/12/2010)

ELIADE, MIRCEA, *La prueba del Laberinto*, Claude- Henri Rocquet, Traducción J. Valiente Maya, Ed. Cristiandad S. L., Madrid 1980, 147 pp.
<http://www.scribd.com/doc/414212/Eliade-Mircea-La-Prueba-del-Laberinto> (Última visita: 04/12/2010)

ELIADE, MIRCEA, *Nacimiento y Renacimiento, El significado de la Iniciación e la cultura humana*, Traducción Miguel Portillo, Ed. Kairos, Barcelona 2001, 99 pp.
[http://www.inabima.org/BibliotecaINABIMA---/A-L/E/Eliade,%20Mircea%20\(1907-1986\)/Eliade,%20Mircea%20-%20Nacimiento%20y%20renacimiento.pdf](http://www.inabima.org/BibliotecaINABIMA---/A-L/E/Eliade,%20Mircea%20(1907-1986)/Eliade,%20Mircea%20-%20Nacimiento%20y%20renacimiento.pdf) (Última visita: 25/03/2011)

ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición*, Traducción Ricardo Anaya, Ed. Emecé, 1º ed., Buenos Aires 2001, 112 pp.
<http://www.biblioargentina.org.ar/archivos/adcurso/mer>. (Última visita: 11/12/2009)

ELIADE, MIRCEA, *El vuelo mágico*, Ed. Siruela, Traducción Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid 2005, 249 pp., pdf. <http://books.google.com.mx/> (Última visita: 01/12/2010)

ESTUDIOS DE CULTURA NÁHAUTL, Vol. 37, Publicación anual del Instituto de Investigaciones Históricas de Universidad Autónoma de México, Editor: Miguel León-Portilla, México 2006, 396 pp., pdf. <http://es.scribd.com/doc/35816195/Estudios-de-cultura-nahuatl-No-37> (Última visita: 18/03/2011)

FERRATER, MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Alianza Editorial, Madrid 1979, pp. 101-109.
<http://www.filosofia.org/enc/fer/alma.htm> (Última visita: 06/12/2010)

FOUCAULT, MICHAEL, *La voluntad de saber Historia de la sexualidad*1. Siglo XXI. Madrid 1998, 95 pp., pdf. <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/681>. (Última visita: 25/11/2010)

FRAZER, SIR JAMES GEORGE, *La Rama Dorada, magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México 1944, 842 pp. pdf. <http://rociodeluz.com/la-rama-dorada>. (Última visita: 15/12/2010)

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México 1989.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *La producción simbólica*, Siglo XXI editores, 7º ed. México 2001, 88 pp. <http://es.scribd.com/doc/29921418/produccion-simbolica-garcia-canclini> (Última visita: 03/17/2011)

GIBSON, MICHAEL, *El Simbolismo*, tr. Carlos Caramés Ortigueira, Ed. Taschen, Madrid 2006, 255 pp.

GRANDES MAESTROS DEL ARTE ITALIANO, *Birgit, Laskowski: Piero Della Francesca*, Trad. Marta Castañé, S.L., Ediciones Kôneman, Barcelona, 2000, 120 pp.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, SERGIO, *De sangre y de sol*, Editorial Sexto Piso, México, 2008, 156 pp.

HARD, ROBIN, *The Routledge handbook of Greek mythology: base on H.J. Rose's "Handbook of Greek Mythology"*, Ed. Routledge, New York, 2004, 753 pp.

<http://books.google.com.mx/books> (Última visita: 03/17/2011)

HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA EN MÉXICO, *Tomo I "Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España"*, Colegio de México / Fondo de cultura Económica, 2004-2005, 456 pp.

HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA EN MÉXICO, *Tomo II "La Ciudad Barroca"*, Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2004-2005, 586 pp.

HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA EN MÉXICO, *Tomo IV, "Bienes y vivencias del siglo XIX"*, Colegio de México / Fondo de cultura Económica, 2004-2005, 456 pp.

HUARTE, SAN JUAN DE, HUARTE, SERES, GUILLERMO, *Examen de ingenios para las ciencias*, Edición de Guillermo Sosa, Ediciones Cátedra letras hispánicas, Madrid, 1989, 723 pp. <http://books.google.com.mx> (Última visita: 05/11/2009).

INSTITUTO DE ESPAÑA, REAL ACADEMIA NACIONAL DE FARMACIA, MONOGRAFÍA XVII, *Células Madre y Terapia Regenerativa*, Editoras Flora de Pablo Dávila & Maria Cascales de Angosto, Madrid, 2009, 298 pp.

http://www.imediapr.es/ranf-documentos_files/monografia-celulas-madre.pdf (Última visita: 01/04/2011).

ITURRIAGA, JOSÉ, N., *Ritos de Sangre y Sexo, Erotismo y brutalidad en el México preindependiente*, Ediciones Grijalbo, México, 2007, 256 pp.

JOURNAL OF APPLIED PHYSIOLOGY, *Ibn al-Nafis, the pulmonary circulation, and the Islamic Golden Age*, Jhon B. West, Department of Medicine, University of California, San Diego, La Jolla, October 2008.

<http://jap.physiology.org/cgi/content/short/105/6/1877> (Última visita: 06/12/2010).

LAIN ENTRALGO PEDRO, *La medicina hipocrática*, Alianza Editorial, Madrid 1987, 456 pp.

LIZARAZO ARIAS DIEGO, *La hermenéutica de la imagen sagrada en el Círculo de Eranos*, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, 19 pp. pdf.

http://www.diegolizarazo.com/recientes/la_hermeneutica_de_la%20imagen_sagrada. (Última visita: 05/11/2009).

LUMBRERA, ERNESTO, *El ojo del Fulgor, "La pintura de Arturo Rivera"*, Ediciones Corunda, México 2000, 63 pp.

MANRIQUE, J. A., *Venus y Baco en el Barroco mexicano*, UNAM, México. 05 pp.
<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/026f.pdf> (Última visita: 06/12/2010).

DR. MARTÍNEZ, FERRETTI, JOSÉ MARÍA, Y LIC. G. VISCOTTI, MÓNICA, *Reflexiones sobre el Símbolo*, <http://www.psicoterapiasimbolica.com/1-reflrsim.htm> (Última visita: 06/12/2010).

NADAFF, RAMONA; MICHAEL, FEHER, et al., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano: Kristeva, Julia: El Cristo muerto de Holbein*, Vol. I, Taurus Ediciones, España 1992, 498 pp.

POE, EDGAR ALLAN, *El gato negro y otros cuentos*, selección y traducción Elvio E. Gandolfo, Colección Losada, Ed. Océano, México 1999, 118 pp.

ROUX, JEAN-PAUL, *La Sangre, Mitos Símbolos y Realidades*, tr. Marco-Aurelio Galmarini, Ediciones Península, Barcelona 1990, 352 pp.

SAGER, J.C. *En prensa. Terminología para traductores, un enfoque distinto y nuevo*, IV Congreso Internacional sobre Traducción. Universidad autónoma de Barcelona, Barcelona 6-8 mayo de 1998.

SAVILLE, *Jenny Saville*, Ed. Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York 2008, 173 pp.

SECHI MESTICA, GIUSEPPINA, *Diccionario de Mitología Universal*, Ediciones AKAL, 1998, Madrid pp. 616 <http://books.google.com.mx> (Última visita: 03/17/2011).

TOMÁS VERDÚ VICNETE FRANCISCO, Tesis: *Astrología y Hermetismo en Miguel Servet*, Ed. Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, España 2003.

www.tdx.cesca.es/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-0514104-125612/verdu.pdf (Última visita: 06/12/2010).

TORRERO, ALINA, *Las expresiones artísticas desde una mirada antropológica*, Panamá, Octubre 2008, 09 pp. pdf. <http://www.webmii.es/Result.aspx/Alina/Torrero> (Última visita: 30/11/2010).

WESTHEIM, PAUL, *Arte, religión y sociedad*, Biblioteca Universitaria de Bolsillo, Fondo de Cultura Económica, 2º edición 2006, México, D.F. pp. 123.

-----ARQUEOLOGÍA MEXICANA, Vol. III-Núm.16, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Ed. Raíces, 1995, pp. 48-55.

-----ARQUEOLOGÍA MEXICANA, Vol. XII-Núm. 71, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Ed. Raíces, 2005, pp. 24-28, 48-51.

-----ARTES E HISTORIA MÉXICO, Antropología e Historia, Publicación cultural independiente, © Derechos Reservados 1996-2011, Manuel Zavala Alonso, OJEDA, DÍAZ, MARIA DE LOS ÁNGELES, *Las Diosas en los Códices del Grupo Borgia: Arquetipos de las Mujeres del Postclásico*.
http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=5354 (Última visita: 26/04/2011).

-----Revista de Antropología Experimental nº 10, Texto 2: 25- 33. Universidad de Jaén, España 2010., FÉLIX, BÁEZ, JORGE, *La vagina dentada en la mitología de Mesoamérica: Itinerario analítico de orientación lévi-staussiana*, Universidad Veracruzana, México. <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2010/02baez10.pdf> (Última visita: 23/03/2011).

MEDIVISIÓN, *Historia de la medicina, Medicina antigua, Medicina Hipocrática*
<http://revistamedica.8m.com/histomed20.htm> (Última visita: 06/12/2010).

© 2010 YouTube, Broadcast yourself, Canal 22, Conaculta, *Los Artistas por sí Mismos: Arturo Rivera II*. 5:38 min. 08/12/07
http://www.youtube.com/watch?v=QkOg0NFObS4&feature=Playlist&p=45F57D7B259BE8CB&playnext_from=PL&index=1 (Última visita: 06/12/2010).

<http://www.arturorivera.net/sitioB/espanol/introduccion.htm>

(Última visita: 13/ 03/ 2010).

<http://www.lechuza.org/zoo/buhono.htm>

(Última visita: 06/ 02/ 2011).