



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ANTROPOLÓGICAS / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

La imagen del milagro: itinerarios del transvalor

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:
Adolfo Felipe Mantilla Osornio

TUTOR

DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
IIE-UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ

DR. GABRIEL LUIS BOURDIN RIVERO
IIA-UNAM

DR. HUGO ENRIQUE SÁEZ ARRECEYGOR
UAM

DRA. MARIA ISABEL MARTÍNEZ RAMÍREZ
IIH-UNAM

DRA. REGINA LIRA LARIOS
IIH-UNAM

CIUDAD DE MÉXICO DICIEMBRE 2017



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.

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	3
Primera parte	3
Segunda parte	9
Tercera parte.....	13
Cuarta parte	21
I: HORIZONTES TEXTUAL E IMAGOLÓGICO DE LA IMAGEN DEL MILAGRO	28
El evento milagroso y sus componentes textuales	28
La comunicación y la modelización como valencias para la entropía de la imagen votiva	40
La imagen entre la representación y la presencia	57
Memoria, semiotización y transvaloración	71
II: LA IMAGEN DEL MILAGRO COMO DISPOSITIVO RELIGIOSO: PRIMERA TRANVALORACIÓN ...	82
La ofrenda votiva como dispositivo ritual.....	82
La sacralización como mecanismo de <i>transvalor</i>	88
La economía del milagro en la Nueva España.....	94
Espacios de circulación y consumo del objeto votivo	103
Comunicación y no-comunicación como aspectos de la economía del milagro.....	108
III: PROCESOS DE DIFERENCIACIÓN Y DESDIFERENCIACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA RELIGIÓN:	
SEGUNDA TRANVALORACIÓN	118
La emergencia de la economía artística.....	118
El surgimiento del sistema de valores artístico de la modernidad	127
Una nueva transformación en la economía artística	137
La expansión internacional de la economía artística europea.....	140
Diferenciación y desdiferenciación como agente de transvalor	146
IV: LA ECONOMÍA ARTÍSTICA EN EL CASO MEXICANO: TERCERA TRANVALORACIÓN.....	151
Arte y arte popular: interpenetración.....	151
El trasplante de la economía del arte a la Nueva España	155
La Academia y la economía artística	162
Crisis de la economía artística mexicana en el tránsito al siglo XX	167
La economía del arte y el valor de la imagen del milagro en las décadas recientes	174
V: LA IMAGEN DEL MILAGRO COMO FORMA MERCANTIL: CUARTA TRANVALORACIÓN.....	179

Sistemas de autenticación en la economía global	179
Emergencia de circuitos mercantiles en México.....	185
Esferas de intercambio y transvalor.....	192
Singularización y transvalor	204
CONCLUSIONES	214
BIBLIOGRAFÍA	221

INTRODUCCIÓN

Las imágenes votivas son orgánicas, vulgares y desagradables de contemplar,
pero también abundantes y difusas. Atraviesan el tiempo.
Las comparten civilizaciones muy diferentes entre sí.
Ignoran la ruptura entre el paganismo y el cristianismo.
En realidad, es esta presencia difusa la que constituye su misterio
y su singularidad epistemológica.

Georges Didi-Huberman, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*

Primera parte

En 1922 se publicó en México un pequeño texto en la revista *Azulejos*, donde Diego Rivera, su autor, afirmaba que en los exvotos o pinturas votivas se expresaba de modo profundo la esencia del *espíritu* popular mexicano y al mismo tiempo sus cualidades pictóricas más admirables.¹ El argumento central del artículo fue resultado de la observación y estudio que su autor habría hecho de algunos ejemplos de *imágenes del milagro* que en su momento estuvieron albergadas en la iglesia de la Soledad de la Santa Cruz, en la Ciudad de México. Como derivación de su análisis, Rivera concluyó que los llamados también retablos eran la más pura expresión del arte de México, dado que en ellos se condensaba la naturaleza de la mexicanidad. Tres años después, en otro artículo, publicado en la revista *Mexican Folkways*, el mismo autor amplió su argumento cuando se refirió a la pintura votiva como una expresión de carácter moderno, en este caso, subrayando la relevancia de “lo popular” para la identificación del verdadero arte mexicano.²

Otro artista que, prácticamente en el mismo lapso de tiempo, se ocupó de la revaloración de la pintura votiva, definiéndola como esencia de la cultura mexicana fue Gerardo Murillo (Dr. Atl). En un

¹ Diego Rivera, “Los retablos son hoy por hoy la verdadera pintura mexicana”, *Azulejos*, tomo 1, núm. 5 (enero, 1922), pp. 22-26.

² Diego Rivera, “Los retablos: verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”, *Mexican Folkways*, núm. 3 (octubre-noviembre, 1925), reproducido en Diego Rivera, *Arte y política*, Raquel Tibol (ed.), México, Grijalbo, 1979, pp. 55-58.

texto titulado “La pintura”, y redactado como ampliación de aquel que elaboró en su momento para el catálogo de la Exposición de Arte Mexicano organizada en 1921 en el marco de las celebraciones del centenario de la independencia, hace referencia al exvoto como parte importante del arte religioso de México, atribuyéndole también un valor preponderante como una forma de expresión del sentimiento popular.³ Pocos años más tarde, Anita Brenner habría también de integrar dentro de sus reflexiones sobre el fenómeno artístico y cultural de México a las ofrendas votivas⁴ convirtiéndose, junto con los dos personajes anteriores, en referente de un proceso que, durante las primeras tres décadas del siglo XX, contribuyó de modo importante en la reestimación de estas imágenes, consideradas a partir entonces parte del *background* de la cultura mexicana. Con la publicación de estos escritos es posible identificar la existencia de una “nueva” forma de comprender el fenómeno votivo y sus expresiones y, en consecuencia, reconocer la conformación de un circuito de consumo de estas imágenes diferenciado del ámbito religioso, registrando con ello una *transvaloración* de las *imágenes del milagro* dentro de esferas diversas y, en gran medida, distanciadas.

Hacia principios de la segunda mitad del siglo XX, Roberto Montenegro publicaría uno de los primeros estudios enfocados plenamente en el análisis de este tipo de imágenes. En él se definen a estos artefactos como resultado del sincretismo religioso, asumiéndolos también como factor relevante para la emergencia de un modo particular de expresión pictórica propia de los “ámbitos populares”, donde se revelaría a la vez la existencia de un evento histórico y una *hierofanía*. Este trabajo consideró, en su mayoría, objetos votivos producidos durante el siglo XVIII, y esbozó una primera tipología que sería la base para estudios posteriores.⁵

Fue así como a partir de la primera mitad del siglo XX el estudio en torno al objeto votivo y sus imágenes se perfiló hacia distintas direcciones, en ocasiones apartadas, por un lado el de la historia y teoría del arte y por el otro, el de la historia cultural y de las religiones. Con estos registros es posible identificar que, a partir de una reconfiguración epistemológica durante la primera mitad del siglo pasado, las *imágenes del milagro* trascendieron sus ámbitos de valoración previos y se insertaron en nuevos circuitos de valor, provocando su transformación formal y semiótica. Lo anterior impulsó paulatinamente la emergencia de un objeto múltiple que se ha venido fragmentando en horizontes de comprensión diversos.

³ Gerardo Murillo (*Dr. Atl*), *Las artes populares en México*, México, INI (facsimil de la primera edición de 1922), 1980.

⁴ Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, Harcourt, Brace and Company Inc., Nueva York, 1929, pp. 157-170.

⁵ Roberto Montenegro, *Retablos de México/Mexican Votive Paintings*, trad. Irene Nicholson, Ediciones Mexicanas, México, 1950, pp. 7-10.

Durante las casi tres últimas décadas, los trabajos relacionados directamente con el tema parecen haber logrado cierta profundidad en el estudio del complejo fenómeno, aunque aún prevalece una brecha en lo que respecta a los horizontes de comprensión que los determinan. A comienzos de la década de los noventa, en 1991, fue publicado el libro titulado *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, de Martha Egan. Este documento, auspiciado por el Museum of New Mexico, se propuso una aproximación de matices antropológicos, donde se revisa al fenómeno votivo con un enfoque comparatista que permite identificar esta práctica como una constante cultural, subrayando su impacto en el ámbito latinoamericano.⁶ Un año después, en 1992, se publicó *Mexican Folk Retablos*,⁷ de Gloria Fraser Giffords, estudio que da continuidad a una línea de investigación desarrollada anteriormente por la autora en su texto *Mexican Folk Retablos. Masterpieces on Tin*, que propone un desglose capitular donde se delinea un esquema explicativo del desarrollo de este tipo de objetos en el contexto mexicano.⁸ Cinco años después, en 1997, se publica en México el libro *Los exvotos del occidente de México*, como un documento que intenta hacer una revisión histórico-cultural de este fenómeno. Elaborado con un enfoque regional, este trabajo permite dar seguimiento a la profundización del estudio del tema.⁹ El mismo año aparece el libro *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, que se enfoca en el estudio de los retablos albergados en el Santuario de Soriano, en el mismo estado, con un enfoque marcado por el estudio de la religiosidad popular.¹⁰

Los estudios mencionados se vieron complementados por textos que, en algunos casos, fueron resultado de investigaciones enfocadas a la realización de exposiciones en México. En este sentido, “Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)”, muestra realizada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México en 1994, marcó de algún modo un hito en la investigación de la pintura votiva dentro del horizonte histórico-artístico. En la publicación hecha como memoria de aquella exhibición se concentran aportaciones de distintos enfoques que abren una brecha hacia un conocimiento más profundo de los objetos creados en agradecimiento de un milagro

⁶ Martha Egan, *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, trad. Luis Fernando Mejía y Ana Isabel Stellino Martínez, Museum of New Mexico Press, 1991.

⁷ Gloria Fraser Giffords, *Mexican Folk Retablos*, University of New Mexico, edición revisada, 1992.

⁸ Gloria Fraser Giffords, *Mexican Folk Retablos. Masterpieces on Tin*, University of Arizona Press, 1979.

⁹ Marianne Béland y Philippe Verrier, *Los exvotos del occidente de México*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1997.

¹⁰ Agustín Escobar Ledesma, “Pintores sin maestro. Los pintores populares de los exvotos del Santuario de la Virgen de los Dolores de Soriano”, en *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Agustín Escobar, Carlos García (et al.), Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1997.

ocurrido.¹¹ Seis años después, en el año 2000, apareció un libro coordinado por Thomas Calvo y trabajado en conjunto con un grupo de investigadores, titulado *México en un espejo. Los exvotos de San Juan de los Lagos: 1870-1945*. Este documento, elaborado con un enfoque etnohistórico llevado a cabo entre 1990 y 1991, a partir de un inventario fotográfico y un fichero organizados por Marianne Bélard, permite un seguimiento a la producción y recepción de estos objetos dentro de un ámbito cotidiano, profundizando sobre todo en su función religiosa.¹² En el año 2003 se publicó nuevamente otro texto sobre exvotos, en esta ocasión provenientes del Museo de la Basílica de Guadalupe. La selección de 80 obras creadas durante los siglos XIX y XX mostradas en el libro puede ser considerada una continuación del proyecto expositivo *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, pero en ésta se particulariza en el caso del exvoto dentro del culto guadalupano, su función, los atributos del objeto y los grupos temáticos que lo conforman.¹³ Una de sus autoras, Elin Luque Agraz, ha venido trabajando el tema desde hace años y en 2010 se encargó de la realización del proyecto *Los relatos pintados: La otra historia, exvotos mexicanos*, documento resultado de una investigación amplia que devino en una muestra conmemorativa en el marco del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución;¹⁴ que a su vez fue tema central de su tesis doctoral *Análisis de la evolución de los exvotos pictóricos como documentos visuales para describir "la otra historia" de México*.¹⁵ Apenas un año después, en 2011, el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México presentó una exposición titulada *Pecados y milagros*, conformada por cien ejemplos de objetos votivos realizados a lo largo de tres siglos, integrando piezas elaboradas por artistas activos actualmente.¹⁶ En el mismo año se publicó el libro *Malverde. Exvotos y corridos*, documento que reúne un abundante conjunto de canciones consagradas a Jesús Malverde, personaje sinaloense, transformado en mártir, ladrón de profesión y glorificado por un acuerdo comunitario. En el manuscrito se revela un estudio de corte filológico que busca mostrar la relevancia del culto entre devotos afectados por la dádiva de esta imagen milagrosa. La edición está acompañada de un estudio introductorio, además de conversaciones con corridistas y un anexo con algunas imágenes de los dos

¹¹ Centro Cultural Arte Contemporáneo, *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Fundación Cultural Televisa, México, 1996.

¹² Thomas Calvo y Marianne Bélard, *México en un espejo. Los exvotos de San Juan de los Lagos: 1870-1945*, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000.

¹³ Elin Luque Agraz y Mary Michele Beltrán. *El arte de dar gracias: selección de exvotos pictóricos de la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe*, Universidad Iberoamericana, 2003.

¹⁴ Elin Luque Agraz y Carlos Monsiváis, *Los relatos pintados: La otra historia, exvotos mexicanos*, Centro de Cultura Casa Lamm, México, 2010.

¹⁵ Elin Luque Agraz, *Análisis de la evolución de los exvotos pictóricos como documentos visuales para describir "la otra historia" de México* (tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, UNED, 2012).

¹⁶ Museo Nacional de Arte, *Pecados y milagros. Exvotos*, Lila Downs y Almadía, Conaculta-INBA, México, 2012.

principales altares del culto.¹⁷ También en 2012 se inauguró una muestra en el Museo Nacional de Culturas Populares, donde se exhibieron cerca de 180 ejemplos, de entre los cuales fueron expuestos trabajos de pintores como Gonzalo Hernández, Rodrigo Peña, Viridiana Canseco, Rafael Contreras y otros creadores activos en la actualidad. Este proyecto planteó en su momento una perspectiva que implicaba la exposición de obras de artistas contemporáneos afiliados a una tradición popular de calado profundo en México. Además de los documentos mencionados, existen decenas de artículos que a partir de distintos enfoques proponen aproximaciones específicas a ejemplos puntuales de estos objetos, incrementando de modo considerable la información aunque produciendo simultáneamente un distanciamiento en la medida en que sus puntos de vista y premisas fragmentan el fenómeno. Sin embargo, uno de los libros que, a pesar de haberse enfocado en un proceso considerablemente ajeno al mexicano, aporta orientadores conceptuales de gran interés, es *Exvoto: imagen, órgano, tiempo* de Georges Didi-Huberman, publicado originalmente en francés en 1998 y reeditado en 2013 en castellano. Este estudio se enfoca en una revisión de las ofrendas votivas dentro del contexto europeo, sobre todo en aquellas fabricadas con cera, definiéndolas como dispositivos de interés estético a partir de su carácter indefinido y discontinuo, dado su tránsito por distintos sistemas epistemológicos que las han valorado o devaluado con distintos presupuestos.¹⁸

Es posible identificar, pues, que de modo recurrente la ofrenda votiva, como objeto de estudio, ha sido configurada dentro de horizontes epistemológicos diversos, ya sea en el marco de la crítica de arte, la historia del arte, la sociología de la cultura o en el ámbito de los museos. En la gran mayoría de estos estudios se ha subrayado sus dos “principales” cualidades: la religiosa y la artística, ya que además de ser un documento testimonial de un evento milagroso ocurrido en un tiempo y espacio específicos, ha sido de modo frecuente definido como una expresión artística. Por su estructura, estos artefactos registran fundamentalmente el vínculo conjetural entre el mundo divino y el terrenal en un principio de simultaneidad, pero al evocar al evento milagroso se proyectan dentro de un horizonte plástico que los ha convertido en un objeto con presuntas cualidades estéticas. No obstante, en gran parte de la literatura del tema, el retablo hecho en ocasión de un milagro concedido por una divinidad es considerado como una pieza de arte “inexperto”, a causa de la propia naturaleza de la conformación de la idea de arte a través del tiempo y el tránsito de estos objetos por este ámbito. Definidos casi de modo

¹⁷ Enrique Flores y Raúl Eduardo González (eds.), *Malverde. Exvotos y corridos*, Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 2012.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, trad. Amaia Donés Mandia, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013.

general por la frecuente ausencia de un autor, referencia al donante, representación de la divinidad en cuestión y texto que describe el evento, su expresión plástica ha sido estudiada como una forma artística peculiar dada su relación con el sistema de las bellas artes.

En consecuencia, los modelos epistemológicos que, con frecuencia, refieren a tales objetos como producción artística expresan límites que impiden identificar la complejidad del fenómeno, llevando en algunos casos al planteamiento equivocado de sus preguntas. De ahí que en los espacios donde estos objetos culturales son exhibidos como manifestaciones artísticas, con frecuencia les sea atribuida una cualidad que los inserta en lugares determinados de una historia progresiva de estilos artísticos, o medios, reproduciendo un modelo que advierte el carácter del arte en occidente, como fragmento de una historia documentada de la civilización. En otro sentido, para la mayor parte de los espacios de exhibición que presentan dichos objetos como cultura material se elabora un discurso que superpone las funciones técnicas, sociales y religiosas, diluyendo la posibilidad de reconocer cualquier propiedad estética dentro de la pieza, pues mientras que la mitología y el simbolismo religioso no tienen con frecuencia gran importancia para la historia del arte, la antropología las ha planteado frecuentemente como argumento central. Por lo tanto, en caso de suceder una estimación, ésta deviene del hecho de que los artefactos etnográficos se transformen en obras maestras del arte mundial en virtud del desvanecimiento de su contexto y se los considera capaces de valerse simplemente por su propio mérito estético. Con frecuencia, el valor del objeto y la imagen que emerge de él se diluye para la historia del arte cuando se presta atención a la integración del éste en la “vida cotidiana”, donde se restituye su valor cultural a costa de la negación del carácter singular del objeto artístico, y cuando se estima su cualidad artística se diluye su función ritual y comunitaria esencial. Esta aparente oscilación o paradoja entre “lo singular” y “lo común” parece evidenciar una problemática que tiene sus orígenes en el propio proceso de diferenciación de los sistemas por los que estos dispositivos circulan, incluyendo a cada uno de los horizontes de comprensión de las disciplinas que los estudian. De ahí que en el presente trabajo se proponga un análisis de las *imágenes del milagro* a partir de una óptica que registre la conformación de dinámicas de comunicación y valoración múltiples, determinadas por la coexistencia de una pluralidad de circuitos de valor, que están modulados por la *trans-subjetividad*. Lo anterior implica asumir, desde ahora, que para elaborar una aproximación que sea capaz de identificar este objeto múltiple, es fundamental trascender criterios de análisis configurados en la tradición académica que conformó a las disciplinas como espacios epistemológicos infranqueables y herméticos.

Segunda parte

Los dispositivos¹⁹ referidos en este trabajo como ofrendas votivas, son comúnmente llamados milagros o exvotos, genéricamente entendidos como objetos brindados en agradecimiento a una deidad por haber respondido a las peticiones u oraciones de un creyente en ocasión de una situación extraordinaria que conduce a una inevitable crisis existencial, provocada por la irrupción de un acontecimiento de eventuales consecuencias fatales. Estas formas socioculturales refieren, a través de los elementos que las componen, a presuntos eventos milagrosos que han sido operados por alguna divinidad. Este amplio grupo de objetos ha formado parte de las dinámicas humanas en prácticamente todos los contextos temporales y geográficos, y parece un hecho que en una gran porción de sistemas religiosos los han empleado como medios orgánicos para la representación de experiencias de lo sagrado, exhibiendo a través de ellos las concepciones y formas de imaginar lo sobrenatural. Planteamos aquí que un texto votivo consiste en un contenido y una expresión, que se conforma en términos de sucesiones y sistemas donde el contenido y la expresión están entrelazados mediante la conmutación, ya que no hay correspondencia unívoca entre contenido y expresión, pero los signos son descomponibles en componentes menores.

En el caso mexicano, estos dispositivos han sido objeto de una transformación consistente, consecuencia de la propia dinámica sociocultural, permitiendo su multiplicación y diversificación en numerosos modos de expresión. Entendidos como artefactos simbólicos, de filiación cristiana, estos objetos tienen sus orígenes a mediados del siglo XVI, cuando se consolidó el culto a las imágenes del milagro como consecuencia del surgimiento de imagen de la Virgen de Guadalupe.²⁰ A partir de entonces comienza una larga tradición milagrosa que, paulatinamente, habría de proliferar y que encontraría modos de expresión en diversos formatos y medios a lo largo de los siglos siguientes en múltiples espacios del territorio novohispano. De ahí que la edificación del santuario de Guadalupe, actualmente el repositorio más importante de ofrendas votivas, sea indicador de una amplia red de imágenes, fiestas, religiosidades y milagros que saturó gradualmente la geografía de la Nueva España,

¹⁹ En el marco del presente trabajo se usará el término “dispositivo”, empleando su sentido general, como un aparato o mecanismo dispuesto de tal manera que permite llevar a cabo determinadas acciones. De este modo se propone identificar en los ejemplos estudiados, como lo haría la antropología del arte, a expresiones materiales de artefactos que están configurados dentro de las relaciones socio-simbólicas como objetos que suponen cumplir un objetivo particular.

²⁰ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México [1994] 2010, pp. 102-159.

derivando en un sistema complejo de formas de ofrendas votivas que ha trascendido hasta la actualidad. Parece evidente, entonces, que el mundo novohispano al encontrar en sus altares y sus devociones la respuesta a las múltiples preguntas en torno a lo imposible, permitió la multiplicación de exvotos que conmemoran diversas acciones milagrosas y donde múltiples agentes celestiales se convierten en protectores de los individuos terrenales, construyendo con ello un grupo de representaciones que gozaron de la predilección de la población novohispana. Como resultado, este tipo de ofrenda, que en sus orígenes fue parte de las prácticas religiosas y rituales, encontró su concreción en pinturas de contenido religioso, con la finalidad de donarlas a templos o iglesias donde se encontraba el santo de su devoción. Tal fue el impacto del fenómeno, que para el siglo XVIII los exvotos eran ya una práctica popular que había sido asimilada a la dinámica cotidiana, integrando las escenas religiosas tomadas de los programas iconográficos de la Iglesia, que habían sido cánones de representación en los siglos XVI y XVII, para evocar a eventos milagrosos particulares que mostraban las aflicciones más diversas.

De modo paralelo a la emergencia y consolidación de un fenómeno religioso, que permitió una vasta producción de estos dispositivos, fue conformándose un proceso de diferenciación social de gran profundidad que originó el establecimiento simultáneo de un protosistema artístico donde estos objetos encontrarían un nicho diferenciado por demás importante, sobre todo en sectores protoacadémicos ubicados en torno al sistema religioso virreinal. En consecuencia, las *imágenes del milagro*, fueron asimiladas a modelos iconográficos de orden “artístico”, implicando su transformación formal, digamos plástica, y provocando con ello la metamorfosis de sus atributos. De ahí que con la consolidación de los primeros centros de formación académica en la Nueva España la imagen votiva se volviera objeto de una revaloración paralela a su función sagrada. En este contexto, la emergencia de “artistas” legitimados por las instituciones que avalaban la producción de imágenes votivas se convirtió en factor relevante para la certificación de los milagros, convirtiendo su producción en objeto de una administración regulada entre la Iglesia y las instituciones artísticas de la época en su conjunto.

A partir de este proceso la pintura votiva fue apareciendo como una forma que, acorde con los programas iconográficos implementados por la Iglesia, se insertaría dentro de un orden de valor determinado por los preceptos que definían la *creación* artística hegemónica. No obstante, con el desvanecimiento del sistema virreinal, durante el siglo XIX, y la consolidación de las instituciones de carácter académico en el ámbito artístico, la imagen del milagro fue paulatinamente apareciendo en el contexto mexicano meramente como reminiscencia del sistema iconográfico católico popular, mientras

que la producción de pintura votiva en contextos extra-académicos no cesó, más bien se transformó notablemente en sus dimensiones formales pero conservando su función ritual y sagrada. Esta ambivalencia de las imágenes milagrosas generó la percepción, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, de que la pintura votiva había entrado en proceso de desaparición, dada su ausencia dentro de los programas iconográficos de la academia y sus espacios expositivos. No obstante, es evidente que la producción votiva ha continuado prácticamente de modo ininterrumpido, pero fuera de la mayoría de los circuitos de valor artísticos. En consecuencia, es posible identificar con cierta facilidad que la práctica pictórica diseminada de modo desregulado en el interior del territorio mexicano continuó con sus principios estilísticos, manteniendo la producción de encargos solicitados por donantes para la conmemoración de un milagro recibido. Aunque durante la transición del siglo XIX al XX registra una amplia producción de retablos pintados, sobre todo en la región que comprende los estados de Querétaro, Guanajuato, Jalisco, San Luis Potosí y Zacatecas, es necesario subrayar que éstos se mantuvieron al margen del valor que el sistema de las artes de su momento asignaba a los objetos.

La diferenciación de los sistemas de valor, respecto de estas prácticas, impulsó tras la consolidación del Estado durante el siglo XIX, la transformación de las academias de arte en México y suscitó la llegada de modelos de creación plástica acordes con las tendencias dominantes europeas, transformando la cualidad formal y temática de la cultura visual. En consecuencia, la *imagen del milagro* acuñada en el ámbito novohispano fue desapareciendo de la circulación académica. Sin embargo, su función sagrada continuó siendo el factor preponderante dentro de muchos espacios extra-académicos. Esta fase de diversificación del objeto votivo complejizaría la trayectoria de la *imagen del milagro* dentro de las dinámicas socioculturales, fragmentándola en ámbitos distintos que por momentos no permiten una intersección. Con la disolución del sistema del arte virreinal y su aparente desaparición dentro de los ámbitos académicos durante el siglo XIX, la imagen votiva volvió a ser considerada más por su cualidad artística que por su función religiosa, dadas las transformaciones del sistema de las artes en el segundo cuarto del siglo XX. Con el afianzamiento del concepto de “arte popular”, se gestó un interés por parte de artistas e intelectuales por el estudio de estos objetos, que funcionaron como elementos para la legitimación de un programa ideológico que apelaba a la identificación y apropiación de las formas artísticas más puras de la cultura mexicana. En este sentido, el estudio y la valoración de la ofrenda votiva fue preponderante para la Historia del Arte, sobre todo desde que el proceso de diferenciación del sistema artístico incluyó en sus paradigmas la existencia de “el arte popular” como hetero-referencia fundamental para la tradición artística. Para el caso de México, la transformación del

sistema de las artes permitió, tras la lucha armada de 1910, una reestructuración integral dentro de la cual ciertos objetos considerados marginales en el siglo XIX fueron asimilados con el presupuesto de ser expresiones puras de una mexicanidad. Así, la crítica de arte y los propios artistas comenzaron un proceso de revaloración de las *imágenes del milagro*, pero ya no como objetos sagrados, sino como expresiones de una estética puramente mexicana. Como resultado de los procesos sociales mencionados, en la actualidad cuando se hace referencia a un exvoto es posible identificar en el discurso del informante cierta ambivalencia respecto de la definición del objeto, ya que es posible identificar la existencia de una idea asociada al culto y a la correspondencia de un milagro recibido, pero también se identifica su asociación con algún tipo de registro artístico, en la mayoría de los casos referido a “lo popular”. Esta idea, en gran medida generalizada, permite constatar la condición “pendular” de la *imagen del milagro* en el imaginario colectivo y con ello establecer el principio de una reflexión que se propone indagar en profundidad sobre las condiciones que posibilitan dicha *transformación y transvaloración*.

De lo anterior es posible inferir que las ofrendas votivas y las imágenes que producen estos dispositivos, a pesar de ser parte de una manifestación de la religiosidad de una gran parte de los sistemas culturales, en el caso de México se ha conformado como una tradición en cambio constante. Lo anterior conduce a plantear la pregunta sobre las *múltiples* condiciones de producción, circulación y significación de las *imágenes del milagro*, ya que para el caso del exvoto pintado, originalmente creado en grandes formatos, su circulación y consumo tuvo anclajes ideológicos específicos diferenciados de otros circuitos durante y después de su creación. De ahí que actualmente los *milagros* aun constituyan un componente elemental de la religiosidad, en tanto siguen representando la confirmación de la presencia divina y la creencia en la existencia de un ámbito que conecta lo natural y lo sobrenatural. Esta cualidad les permite, aún hoy día, ser en muchos casos expresión de la comunicación entre el devoto y las divinidades, a la que se accede por medio de diversos medios orgánicos, implicando una especie de reciprocidad que se expresa en los rasgos materiales de la ofrenda, indicadores de gratitud. Sin embargo, también es un vehículo de comunicación ajeno a los valores de las economías religiosas, identificado generalmente con cierta cualidad producida dentro de un sistema de valores artístico. Estos dos principales ámbitos de valor se han asimilado a un circuito más amplio, haciendo que las imágenes del milagro se tornen mercancías que circulan en múltiples circuitos de intercambio.

El dispositivo, objeto de estudio de este trabajo, es entonces un artefacto votivo que por sus rasgos formales y semióticos permite la emergencia de una imagen que condensa una multiplicidad de

significados que son configurados por los múltiples agentes o usuarios quienes los integran en diversos sistemas de valor. Lo anterior obliga a identificar en sus componentes intrínsecos elementos que permiten la emergencia de un objeto de estudio complejo que atraviesa las prácticas sociales en las que se inserta. Esta cualidad hace de la *imagen del milagro* una unidad de referencia analítica que permite el registro de contextos de comunicación que operan como circuitos de valor, develando trayectorias que dan pauta para la identificación de discursos socioculturales que atraviesan espacios y tiempos múltiples, configurándose en experiencias que se acoplan a situaciones concretas.

Tercera parte

En este punto es necesario hacer referencia a la distinción que la antropología, en su configuración durante el siglo XX, hacía entre el punto de vista del actor, entendido como la significación de un elemento para un usuario, y por el otro, la significación atribuida al mismo elemento por el investigador (externo). Estos dos presuntos horizontes de comprensión o *circuitos de valor* provocaron en la tradición antropológica moderna un tipo de *transvaloración* de los fenómenos humanos en términos de su sentido. No obstante, al menos en los últimos quince años las reflexiones sobre la antropología y su “objeto” de estudio se han multiplicado en el marco de un amplio debate en torno a su eventual reconfiguración epistemológica. En este contexto revisionista el estudio del “otro” y sus prácticas ha sido objeto de una profunda transformación que, al menos para académicos como Eduardo Restrepo, parte de la revisión y crítica de la relación entre la antropología y el colonialismo, ya que la invención del “otro” implica la naturalización de un presupuesto epistemológico reduccionista, que derivó en un modo de enunciación estructurado alrededor de la idea del orden occidental y su presunto desarrollo, convirtiéndose en una técnica de colonización de la realidad, que funcionó como instrumento para la domesticación de la alteridad, es decir como una tecnología para la administración del mundo. En esta línea de análisis la antropología y sus *epistemes* han configurado modos de producción, circulación y consumo del conocimiento antropológico que han definido un entramado de enunciaciones y autoridades que constituyen una especie de sentido común que deriva en un punto ciego que en pocas ocasiones es objeto de inspección.²¹ Desde otro enfoque crítico, Jean Luc Nancy planteó ya la

²¹ Eduardo Restrepo, “Antropología y colonialidad”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), Biblioteca Universitaria, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Colombia, 2007, pp. 289-302.

necesidad de revisar la noción de “sujeto” en el pensamiento moderno, mostrando la débil capacidad de esta idea como herramienta epistemológica.²²

Esteban Krotz se ha ocupado de estudiar el caso mexicano, no solamente considerando la multiplicación de la oferta académica de la disciplina y sus tendencias en términos de líneas de investigación, sino también su relación con el desarrollo político del país. Como resultado de este análisis se identifica, en el caso mexicano, una práctica académica de carácter heterogéneo que adquiere apenas coherencia mediante la búsqueda constante por entender, explicar y actuar sobre la diversidad sociocultural de su propio país, el cual ha sido su principal “objeto” de estudio.²³ Las reflexiones anteriores dan una muestra de las actuales problemáticas epistemológicas de la antropología en relación con la re-configuración de sus objetos y métodos de estudio, abriendo la posibilidad de crear enfoques que permitan dar cuenta de fenómenos de características complejas, como el caso estudiado en este trabajo. En este sentido Johannes Fabian ha planteado algunas reflexiones que dan pauta para la configuración de un ejercicio antropológico *ad hoc* con las dinámicas humanas en la actualidad. Para Fabian es fundamental plantear la pregunta respecto de ¿quién actúa cuando se practica la antropología? Para él, la antropología moderna habría fundamentado su derecho de validez en la interacción “directa” con aquello que estudiaba, es decir su autoridad reposaba en el hecho de “haber estado en el lugar donde ocurre el fenómeno estudiado”. No obstante, según Fabian, aquellos que en algún momento fueron “objeto” de estudio de la antropología han comenzado a ser reconocidos como sujetos, es decir la configuración *sujeto-objeto* ha entrado en una fase de desdiferenciación. Una segunda cuestión en este mismo sentido es la que plantea la pregunta respecto de ¿cuándo ocurre el ejercicio antropológico? En este sentido el autor plantea un problema de des-sincronización entre el *timing* teórico de la práctica antropológica y el resto de las prácticas humanas. Siguiendo con esta lógica el mismo autor se plantea la pregunta respecto de ¿dónde ocurre la práctica antropológica?, respondiendo que actualmente más allá de pensar en “campos” y “terrenos” la antropología exige pensar en *arenas*, que fusionen espacios, tiempos y agentes, que permitan identificar eventos de mayor profundidad antropológica. Por último el mismo autor hace la pregunta respecto del objeto de estudio de la antropología, y sostiene que más allá de seguir en el ideal que hacía a la antropología el estudio de la diversidad y las similitudes de la vida humana, parece ser

²² Jean-Luc Nancy. *¿Un sujeto?*, trad. L. Felipe Alarcón, Ediciones La cabra, Argentina, 2014.

²³ Esteban Krotz, “La antropología mexicana y su búsqueda permanente de identidad”, en *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar (editores), CIESAS, México, 2008, pp. 111-138.

imperativo hacer de la disciplina el estudio de *prácticas*, es decir a una revaloración de la interacción de prácticas que ocurren en ámbitos espaciales, temporales y simbólicos diversos.²⁴

Partiendo de las reflexiones anteriores es fundamental, en este trabajo, encontrar herramientas explicativas y comprensivas que permitan establecer relaciones entre *sistemas* y *procesos* y con ello dar cuenta de la naturaleza dinámica de la trayectoria de la *imagen del milagro* para, con ello, lograr trascender enfoques estáticos que no permiten reconocer las propiedades de su *transformación* y *transvaloración* en México. En consecuencia, se intentará mostrar aquí algunos coordinadores epistemológicos que se proponen exhibir los principales puntos de reflexión del presente trabajo y con ello perfilar su intención y objetivos principales.

Sustentado por herramientas originadas en el análisis semiótico, la teoría de Iuri Lotman considera la ausencia de sistemas precisos y funcionalmente unívocos que existan por sí solos de forma aislada, subrayando que éstos sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, ocupado de formaciones semióticas de diversos tipos y con distintos niveles de organización. La *semiosfera* un concepto heurístico de carácter abstracto permite entender a toda esfera como una entidad que posee rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo, donde resultan posibles los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Este enfoque define a los universos semióticos como un conjunto de distintos textos que operan a través de lenguajes cerrados unos con respecto de otros, y sostiene también que todo espacio semiótico es considerado como un mecanismo único (sistema), donde los procesos de sentido presuponen la existencia de un espacio extra semiótico o alosemiótico que genera una frontera (entorno), donde se identifica la separación de lo propio respecto de lo ajeno, filtrando los mensajes externos y traduciéndoles al lenguaje propio, así como convirtiendo los no-mensajes en mensajes, es decir, llevando a cabo la semiotización.²⁵ En este sentido, las imágenes votivas, definidas como dispositivos que transitan por diversas esferas cerradas pero que producen distintos significados al pasar de una frontera a otra, nos dan pauta para plantear que su aparente *transformación* y *transvaloración* en objetos suntuarios, artísticos o comerciales obedece a esta cualidad de la semiotización permanente.

Según Lotman todo espacio semiótico, al ensancharse, introduce en su órbita estructuras externas convirtiéndolas en su periferia, estimulando un auge semiótico-cultural y económico de la

²⁴ Johannes Fabian, "Antropologías del mundo: interrogantes", en *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar (editores), CIESAS, México, 2008, pp. 335-354.

²⁵ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra-Universidad de Valencia, Madrid, 1996, pp. 21-24.

periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas. Este aspecto permite la identificación de la irregularidad semiótica, que se deduce de su carácter delimitado, ya que del espacio “no-semiótico” puede emerger otra semiosfera, pues lo que desde el punto de vista de un observador interno puede ser considerado un espacio no-semiótico, desde la posición de un observador externo puede convertirse en periferia de la semiótica de la misma, haciendo al observador la instancia que delimita la frontera de una cultura dada. Este carácter estructural o sistémico del espacio semiótico permite la conformación de reservas de procesos dinámicos y se convierte en uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera.²⁶ En otras palabras, el proceso de *diferenciación* y *desdiferenciación* por el que atraviesan las semiosferas permite comprender el desarrollo de la religión y sus respectivos subsistemas como organismos de comunicación, así como la emergencia del sistema función del arte y sus correlatos, exhibiendo que las *imágenes del milagro* se encuentran en permanente acoplamiento estructural o interpenetración con respecto a los sistemas con los que operan en términos de sentido y por lo tanto de valor.

Partiendo de la noción de *sistemas abiertos* Niklas Luhmann desarrolló, en el marco de la teoría social de tradición sociológica, un esquema que da pauta para la configuración de modelos epistemológicos sustentados en el intercambio, que en el caso de los sistemas sociales se plantea como intercambio de información. En este horizonte de comprensión la entropía obliga a que los sistemas establezcan un proceso de trueque entre sistema y entorno. Aquí el punto de partida comienza con la noción de *diferencia*, ya que un sistema dado resulta de la diferencia que se identifica a partir de la distinción entre *sistema-entorno*. Ésta resulta por el hecho de que la operación principal de todo sistema de sentido se enlaza siempre a operaciones de su propio tipo y deja fuera a las demás, que en el caso de los sistemas sociales se identifica en la comunicación. En consecuencia, todo sistema se distingue de su entorno a través de la comunicación o, en su caso, la no-comunicación. Así, la diferencia *sistema-entorno* se lleva a cabo y se posibilita sólo por el sistema mismo, ya que éste es capaz de producir sus propias operaciones exclusivas.²⁷

Con el modelo propuesto por Luhmann es posible entender que tanto los sistemas psíquicos como los sociales operan en el medio del sentido y que llevan a cabo sus operaciones respectivas en un medio análogo, sin que esto implique un mismo tipo de operación, sino más bien que por sus características ambos se ven forzados a llevar a cabo procesos de selección. Este aspecto es de gran

²⁶ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 24-42.

²⁷ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp. 77-98.

relevancia, pues entre los múltiples sistemas producidos socialmente no es posible hablar de empalmes, en el sentido de que los sistemas de conciencia estuvieran empalmados con los sistemas de comunicación, más bien se apela a la *interpenetración* como la posibilidad de que diversas partes de algunos sistemas pudieran ser explicadas como intersecciones recíprocas, marcando el entrelazamiento de estos distintos sistemas. En este sentido, la *interpenetración* y el *acoplamiento estructural* se corresponden, es decir, los sistemas sólo pueden construir estructuras que son compatibles con el entorno. Aplicado este principio a los sistemas que procesan sentido, el *acoplamiento estructural* implica la selectividad que se lleva a cabo como resultado del acoplamiento. Lo que obliga la noción de acoplamiento estructural es, entonces, a abandonar la metáfora que hace pensar que la comunicación es una especie de transferencia de contenidos semánticos de un sistema psíquico a otro que ya los posee en la interioridad.²⁸

Llevado este presupuesto al ámbito de las *imágenes del milagro*, se puede afirmar que es justamente a partir del proceso de *acoplamiento* como ciertos dispositivos u objetos pueden ser integrados a más de un sistema de sentido; siendo definidos por el sistema religioso como elementos fundamentales para la existencia de un milagro o como expresiones de una cualidad artística para otro sistema. Es decir, las imágenes votivas son elementos sujetos de modo permanente a un proceso de comunicación de distintos niveles y dentro de diversos sistemas de comunicación, y por esta razón desde sus orígenes hasta la actualidad aparecen como insumos relevantes para la supervivencia de diversos sistemas en múltiples espacios y tiempos. En otras palabras, la comunicación que sucede a través de los dispositivos estudiados en este trabajo más que funcionar en términos de *transmisión* opera como *redundancia* y *transvaloración* simultánea, ya que dentro de la lógica de los sistemas cerrados planteada anteriormente no existe propiamente la transmisión, sino más bien la redundancia creada en el sentido de que la comunicación inventa su propia memoria que puede ser evocada por distintas personas de diferentes maneras, ya que cada sistema produce su propia información, es decir sus valores. Es esta cualidad autopoietica la que le permite a cada sistema reproducir todo lo que le sirve de unidad de operación, haciendo de las *imágenes del milagro* elementos que al internarse dentro de un sistema de comunicación específico reaccionan como dispositivos productores de significado y valor relativo. Es precisamente este tránsito y los valores que emergen de él lo que la antropología puede hoy ayudarnos a comprender mejor, con el concurso de propuestas como las de Lotman y Luhmann aquí retomadas.

²⁸ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 277-299.

A partir de lo anterior, podemos partir del hecho de que *las prácticas socio-simbólicas* o *arenas* son comunicativamente no-homogéneas y que el constante intercambio de información dentro de ellas se realiza no sólo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras de naturaleza diversa. En consecuencia, esta dinámica de intercambio puede ser definida como un principio dialógico entre generadores de sentido y valor diversamente organizados, pero en contacto constante, y con ello plantear que la transmisión no es la única función del mecanismo comunicativo ni del mecanismo cultural en su conjunto, ya que éstos al mismo tiempo realizan una producción de nuevos valores a partir de una comunicación intergenérica, como en el caso de la *transvaloración* de los objetos votivos en obras de arte o mercancías. De ahí que para el presente trabajo sea fundamental considerar la noción de *partenaire*, que refiere a la inclusión de éste en “mi” mundo cultural, la codificación de éste con “mi” código y la determinación de su sitio en mi situación como premisa epistemológica para el estudio del fenómeno estudiado en el presente trabajo, ya que lo anterior implica comprender los procesos de alteridad que ocurren desde la propia experiencia del milagro donde se consideran al mundo profano y al sagrado como mundos diferenciados pero en permanente acoplamiento estructural, así como la inserción de las ofrendas votivas en “mundos” relativamente ajenos como son los ámbitos religioso, artístico, político y económico, sin dejar fuera el ámbito del autor de este trabajo y la observación antropológica que lo determina.

Cuando James Clifford, en el marco de la antropología norteamericana de finales del siglo XX, redactó su ensayo “Sobre la recolección de arte y cultura” intentó esbozar un enfoque que permitiera mostrar los modos en que los objetos culturales transitan por ámbitos simbólicos diversos. Con ello se proponía elaborar un marco teórico y conceptual que contribuyera al estudio de la cultura material desde una perspectiva dinámica. En este sentido, el presupuesto de que la autenticidad, que se acuerda tanto para los grupos humanos como para su cultura material, procede de postulados específicos sobre temporalidad, totalidad y continuidad, manifiesta de modo implícito un proceso de transformación constante.²⁹ En el caso de *la imagen del milagro*, ésta parece haber sido objeto de una *transvaloración* determinada por la emergencia de ciertos sistemas de *autentificación* que, al haber asimilado a los referentes objetuales de las ofrendas, les otorgaron significados diferenciados y variables. De ahí que un paso en la reflexión implique, en este trabajo, la identificación de algunos de los agentes que, a partir de su relación con algún dispositivo de este tipo, atribuyen algún valor a estos objetos dentro de la dinámica cultural. Siguiendo este principio, es posible asumir que la apropiación

²⁹ James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura”, en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 257.

semiótica de estos objetos manifiesta un ejercicio constante de aprehensión del mundo, al ordenarlo y clasificarlo. Ejemplo de lo anterior es sin duda el coleccionismo impulsado por los museos, donde se elaboran modelos de clasificación para conservar o exhibir un objeto. Este ejercicio, aplicado al tránsito de los objetos votivos y sus imágenes, permite identificar un ámbito determinado por el valor, que potencializa la circulación de artefactos, provocando que sean clasificados como expresiones culturales, obras de arte o mercancías. Lo anterior exhibe la existencia de diversos y complejos sistemas de clasificación que develan el valor *negativo* de todo artefacto, mismo que se determina al interior del sistema axiológico que lo organiza. Es posible identificar entonces que la *imagen del milagro* aparece como una entidad sometida a su inserción dentro de dispositivos de significación, regulados por diversos agentes e intereses.

En un registro complementario, pero desarrollado en el marco de la teoría y crítica del arte en América Latina, Gerardo Mosquera atribuyó en su momento a la Historia del Arte la responsabilidad de la descontextualización de una gran diversidad de objetos tras su inserción en un discurso occidental en torno a lo estético. Su planteamiento central implicó asumir que la Historia del Arte ha construido su objeto de estudio al aplicar retrospectivamente y prospectivamente la noción de arte a cosas que no lo fueron en su origen. Este aspecto permite identificar el proceso en el que la producción estético-simbólica ha convertido en arte, como por metamorfosis, a múltiples artefactos derivados de ámbitos religiosos. En este sentido, la Historia del Arte es definida por Mosquera como un ejercicio sostenido de descontextualización, especializado en aislar y extraer elementos de sus contextos, descontextualizándolos de sus funciones, ambientes y estructuras de origen, para analizarlos como “arte”. En este afán totalizador, las producciones de todas las culturas habrían sido filtradas por los sistemas de valor preponderantes, provocando su *transvaloración*, en este caso a partir de un esquema “centro-periferia”, que sobre todo opera bajo el presupuesto de que la producción de los grupos hegemónicos es considerada ontológicamente “universal” e “internacional”.³⁰

Con los presupuestos anteriores es posible ya analizar a los objetos votivos desde una perspectiva que muestre la circulación de *objetos* e *imágenes* en la vida social, partiendo de la idea de que es durante el *intercambio* o *acoplamiento* donde nace su valor, es decir, su sentido dinámico. Con este enfoque es posible explorar con mayor profundidad los procesos por los cuales emerge el valor contenido en los dispositivos que se intercambian, enfocándose en las cosas que se comercian, y no

³⁰ Gerardo Mosquera, “Historia del arte y culturas”, en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio internacional de historia del arte, compilación de Juana Gutiérrez Haces*, Georges Roque, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1995, pp. 429-443.

simplemente en las formas o las funciones del intercambio; aspecto subrayado por Arjun Appadurai³¹ e Igor Kopytoff.³²

Para profundizar en lo anterior será necesario identificar el factor que crea la conexión entre intercambio y valor, y que para el caso de la *imagen del milagro* permite construir una aproximación de estos objetos entendidos dentro de un orden dinámico, ya que también tienen una vida social. Con este modelo nos será posible indagar sobre la dinámica del intercambio y abordar los tipos de éste, y con ello asumir que no es un subproducto de la valoración, sino su fuente. Este principio, planteado por Arjun Appadurai, implica seguir a las cosas mismas, pues sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias, es decir, el análisis de estas trayectorias es el que ilumina su contexto social y humano. Entendido de esta manera, el fenómeno de la *imagen del milagro* es un constante proceso de significación y resignificación, que solamente puede ser entendido si comprendemos el carácter “cultural” de las prácticas de consumo, donde no solamente está presente el *qué* se consume, sino *cómo*. Partiendo de esta premisa una misma imagen o sistema de imágenes puede ser consumida de maneras distintas, con sentidos diversos, por actores disímiles, y todas estas variables pueden ser empleadas para sentir-marcar-desafiar representaciones de identidades y diferencias sociales. Así, el ciclo origen-trayectoria-destino y las condiciones y circunstancias sociales que lo enmarcan obliga a identificar sus distintas fases o etapas, origen (creación, producción); trayectoria (distribución, comercialización, exhibición) y demás actividades que acompañan a todo el progreso en su conjunto (formación, conservación e investigación).³³

Con los parámetros anteriores podemos asumir que las *imágenes del milagro* cumplen al menos dos funciones básicas: la transmisión “estática” de significados y la generación de nuevos sentidos, debido a que en su función generadora dejan de ser un eslabón pasivo de la transmisión de alguna información estable. De ahí que las *imágenes del milagro* se tornen símbolos engendrados a lo largo de un proceso amplio, complejo, y permanente de *transformación*, donde sus componentes de sentido adquieren una cualidad flexible. Lo anterior nos lleva a la tesis de que es, justamente, a partir de la coexistencia de sistemas función o semiosferas en permanente relación como los objetos votivos adquieren diversos registros de valor, implicando su *transvaloración* permanente. De ahí que sea

³¹ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política de valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta, Grijalbo, México, 1991.

³² Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Arjun Appadurai, Conaculta, Grijalbo, México, 1991.

³³ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Conaculta, Grijalbo, 1991, pp. 17-87.

necesario revisar a lo largo del trabajo el modo operativo de los procesos de simbolización, sobre todo si consideramos que la idea de *símbolo* está ligada a la de cierto contenido convencional que a su vez sirve de plano de expresión para otro contenido, que surge en la *transvaloración*. Siguiendo este planteamiento, toda *imagen del milagro* entendida como *dispositivo simbólico* implica asumir que en ella siempre hay algo arcaico, ya que tiene la capacidad de condensar diversos textos sedimentados al separarse con facilidad del entorno semiótico y entrar a un nuevo entrono textual, trascendiendo la dimensión sincrónica. En consecuencia, los exvotos transportan *información* de una *arena* a otra, pues atraviesan las prácticas socio-simbólicas. El dispositivo milagroso es, entonces, un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también se encuentra entre la realidad semiótica y la extra-semiótica, convirtiéndose en mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura.³⁴ Partiendo de lo dicho anteriormente, es posible decir ahora que el presente trabajo se ocupará del estudio de aquellos dispositivos, también llamados exvotos, considerando los procesos que involucran su *transformación* y *transvaloración* dentro de múltiples trayectorias. Con ello se propone establecer un enfoque que permita configurar una aproximación antropológica que integre horizontes de comprensión habitualmente delimitados por las implicaciones sagradas, semióticas, económicas, históricas y sociológicas de estos dispositivos y los sistemas que los integran.

Cuarta parte

Hasta este punto se ha logrado mostrar que un aspecto fundamental para el estudio de la *imagen del milagro* se encuentra en el hecho de que la ofrenda votiva no es más que uno de múltiples objetos que transitan por diversos sistemas de sentido y con ello se han sentado los principios generales para su estudio en este trabajo. Sí podemos definir a las *imágenes del milagro* en sus dos dimensiones, la material y la mental, como elementos que circulan dentro de ámbitos diversos de sentido y por lo tanto de valor, podremos establecer las coordenadas para esbozar sus itinerarios y con ello estaremos en condiciones de ofrecer una aportación al estudio del fenómeno.

Partiendo de los presupuestos mencionados, a lo largo de este trabajo intentaré delinear un diagrama de flujo que permita visualizar el tránsito de las ofrendas votivas por cuatro ámbitos de *transvalor*. Con ello pretendo ofrecer un panorama general de la imagen votiva en su trayectoria dentro de las prácticas socio-simbólicas en México, entendiendo al proceso como un fenómeno “vital” de la

³⁴ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, pp. 146-156.

imagen del milagro. Tal proceso será ubicado a lo largo de cinco capítulos que en su conjunto ofrezcan un panorama más detallado de las trayectorias de la imagen votiva por diversas *arenas*. Cada uno, por su parte, se ocupará de la especificidad de un ámbito de análisis, pero manteniendo su interrelación o acoplamiento con el resto.

En el primer capítulo se trata de analizar las imágenes del milagro considerando sus cualidades intrínsecas; ya que se plantea confeccionar una definición del tipo de sistema semiótico que precisa a la ofrenda votiva, para con ello referirlo en su dimensión semiotizada. De esta forma, se intenta integrar el análisis al ámbito de la semiosis que ocurre en el caso más vivo del dispositivo votivo, extrayendo así los distintos niveles de sentido que emergen del objeto y su interacción, subrayando también la mirada o participación del receptor en el acto de la determinación y concretización. Con lo anterior se busca mostrar al dispositivo en su condición icónica y textual, para identificar la significación del artefacto votivo con herramientas apropiadas para la examinación detallada del proceso de emergencia del sentido, ya sea como significación religiosa, artística o formal. Por lo tanto, se planteará un esquema que ofrezca herramientas comprensivas en relación con los procesos de significación del objeto partiendo de la apropiada articulación de la cualidad matérica del exvoto y la percepción del mismo por un agente externo, mostrando así su cualidad polivalente, determinada por el receptor (co-creador) del mismo.

Considerando los aspectos anteriores, se relaciona la dimensión textual con la estructural, identificando distintas dimensiones de éstas. Con ello se reconoce lo prioritario del estudio de las relaciones *superestructura-macroestructura*, *estructuras globales*, *estructura narrativa* y *macroestructura semántica*, en el marco de la conformación de los fenómenos narrativos y sus componentes (complicación, resolución, suceso, marco, episodio, tema). A partir de lo anterior, se puede identificar la importancia de las estructuras institucionales que perfila la apariencia del texto, de los soportes en la conformación de los tipos de potenciales mensajes y de las funciones del texto lingüístico en relación con el texto icónico. De estas aproximaciones se deduce lo esencial de los sistemas semióticos a partir de los modos de operación y dominios de validez, considerando el principio de no redundancia y las relaciones entre sistemas de sentido, registrando la entropía y *transvalor* del texto a partir de consideraciones semióticas.

Lo anterior permitirá hacer una ampliación en la construcción semiótica de la *imagen del milagro*, integrando un enfoque que parta de un proceso diacrónico que identifique el tránsito de la imagen a través de espacios de significación diversos y con ello mostrar la emergencia de éste como

elemento simbólico que instituye una imagen dinámica que trasciende la experiencia sincrónica. Para ello se propone establecer una reflexión sobre los distintos tratamientos de la imagen en el ámbito epistemológico, considerando la relevancia de una definición que evoca a la dimensión mental o intangible de la imagen para, hacer en los capítulos siguientes una revisión de su flujo dentro de la cultura visual contemporánea, y su consumo. Para ello se estudia el proceso dentro del cual habita la imagen, subrayando la relación imagen-medio-espectador, para después registrar el surgimiento de la imagen votiva como parte de la cultura como memoria, enfatizando la temporalidad y los múltiples procesos de transmutación dentro de la dinámica cultural.

Como resultado de las reflexiones anteriores será posible introducir en el análisis el debate en torno a la imagen, considerando su valencia en la tradición occidental y su relación con las ideas de *ídolo* e *icono* dentro de la tradición visual medieval y su transformación en retratos. Partiendo de dichos presupuestos será posible regresar a la relación espectador-objeto, fundamentada en las categorías *representante*, *objeto*, *interpretante*, y con ello definir al fenómeno de la imagen del milagro como un aspecto fundamental para la cultura visual y la identidad cultural, subrayando la relación entre imagen y procedimientos para producir imágenes.

El segundo capítulo se propone mostrar la función que han tenido estos dispositivos dentro de sistemas de orden religioso, distinguiendo en principio las particularidades de su labor como medio de comunicación entre el mundo terrenal y el celestial. En este sentido, los objetos votivos se definen como dispositivos simbólicos para la identificación de “lo sagrado” que en una de sus expresiones manifiesta la experiencia del milagro. Con ello es posible esbozar la particularidad de estos artefactos dentro de procesos ritualizados enfocados a la conservación de la estabilidad dentro de la dinámica sociocultural humana, y sus cualidades específicas en el marco de la función de la ofrenda como expresión de experiencias de lo sagrado. De ahí que su sacralización les permita adquirir un valor diferenciado dentro de la práctica religiosa, específicamente en lo que se refiere a las formas de culto implementadas en la Nueva España como mecanismo para la conformación de una creencia determinada por la presencia de figuras de origen cristiano, pero adecuadas a las circunstancias americanas. Con ello será posible identificar el trasplante de estas formas votivas al territorio novohispano y a su vez registrar su origen y desdoblamiento en aquel contexto. En este sentido, se intenta hacer una articulación sociofenomenológica del proceso con la finalidad de identificar tanto sus cualidades simbólicas individuales como comunitarias, en el marco de las instituciones que conformaron la consolidación de la religión católica en México. Con ello se plantea delinear un aparato teórico conceptual que permita

distinguir el proceso de diferenciación social de la religión, con respecto a otros sistemas función dentro de la sociedad novohispana, para con ello poder identificar la “desviación” de los objetos en tanto artefactos religiosos, productos artísticos o mercancías.

Partiendo de las coordenadas mencionadas anteriormente, el segundo capítulo comienza con la descripción de los orígenes del fenómeno votivo, sobre todo considerándolo como símbolo del milagro. De ahí que la primera referencia al respecto será registrar la presencia de imágenes del milagro como medios religiosos insertos dentro procesos rituales, tanto periódicos como no periódicos. Lo anterior posibilitará establecer la relación entre el ritual y la imaginación, ubicando al artefacto votivo como vínculo. Con ello será posible analizar el fenómeno de la sacralización como una dimensión preponderante del valor dentro de los sistemas religiosos y, al mismo tiempo, perfilar la conformación del lenguaje de lo sagrado y las experiencias que se propone comunicar. Esta primera aproximación llevará a identificar en la emergencia de la imagen Guadalupana y la política de la imagen procesos que delinearon la proliferación del culto milagroso y sus aparatos de legitimación en la Nueva España. Este proceso será articulado con la emergencia de la imagen sincrética del milagro, y a su vez identificará la proliferación del patronazgo como mecanismo preponderante hacia la transición de esta práctica hacia el siglo XIX. Los aspectos anteriores serán estudiados desde una aproximación que articula a la religión y sus sistemas, considerando los aspectos que definen el carácter de las religiones de tipo olímpico en la tradición cristiana, llegando hasta su institucionalización en el marco de la multiplicación de los santuarios y el aprendizaje de la iconografía cristiana. Finalmente, se revisará el proceso de diferenciación social de los sistemas religiosos considerando las relaciones sistema(s)-entorno(s), sagrado-profano, sistemas de conciencia-sistemas de comunicación y el fenómeno de acoplamiento estructural como fundamento de la acción comunicativa dentro del binomio comunicación-transmisión.

El tercer capítulo se propone, partiendo de la segmentación elaborada en el anterior, plantear un análisis de los procesos de diferenciación y desdiferenciación permanentes ocurridos en el sistema religioso y el artístico, con la intención de marcar sus cualidades específicas y acoplamientos y con ello subrayar su vínculo dentro de la dinámica sociocultural. Con este presupuesto se busca identificar, desde los orígenes del sistema artístico medieval, el problema relativo a la diferenciación de los productores de objetos votivos y su eventual adscripción a la noción de “artista”, considerándolos como agentes sociales preponderantes para la revaloración de la ofrenda votiva dentro de un orden ajeno al puramente religioso. Para lo anterior se hará una revisión de las imágenes milagrosas subrayando los principales agentes históricos que influyeron en la conformación de un problema en torno a las

cualidades distintivas del “creador” como figura protagónica de la producción artística. Así se podrá identificar con mayor claridad la relevancia de este factor en la conformación del sistema moderno de las artes consolidado en el siglo XVIII y, a su vez, su repercusión en los diversos mecanismos de ajuste del sistema en los siglos siguientes y hasta la actualidad. Con ello se intenta perfilar el impacto que la diferenciación del sistema artístico tuvo en la *transvaloración* de la *imagen del milagro* y con ello establecer un precedente que facilite ubicar la problemática en el contexto particular mexicano en la actualidad.

A partir de lo anterior será posible establecer la función de la imagen religiosa, considerando la diferenciación entre “lo real terrenal-lo real celestial” como fundamento de la duplicación de la realidad sagrada. Esta primera distinción permitirá reconocer las particularidades del “arte religioso” y la función creadora de este tipo de sistema artístico. Partiendo de las observaciones anteriores se ubicará en el sistema artístico medieval la distinción entre la utilidad y el placer, como factores para la diferenciación del *ars liberalis*. Así mismo, se identificará en la relación *techné*-naturaleza y arte-regla un elemento diferenciador de las *ars* mecánicas como actividades culturales sujetas al pago y el trabajo físico y en consecuencia, se podrá distinguir en la producción votiva mexicana componentes del sistema medieval que influyen en que la imagen del milagro permanezca en la diferenciación y desdiferenciación permanente. Partiendo de las consideraciones previas, se develará durante los siglos XV y XVI el proceso que permitió en una parte de Europa la diferenciación de las artes ingeniosas, nobles, memoriales, pictóricas, para llegar a la categoría de Bellas Artes. Siguiendo el proceso, se propone identificar el factor imaginación-invenición-creación como valor diferenciado para establecer la distinción entre la función y la apreciación, y con ello la polivalencia de la *imagen del milagro* considerando el desarrollo de las instituciones artísticas que posibilitaron la construcción social del arte en el marco del surgimiento de los museos y colecciones. Considerando los aspectos anteriores, se elaborará un panorama para el análisis del desarrollo de sistemas diversos de valoración artística. Con ello se busca establecer que la distinción entre arte y no-arte permite la emergencia de formas indeterminadas, resultado de la reconfiguración permanente de los sistemas de valor, destacando la recontextualización ocurrida en el marco del sistema global del arte en la actualidad y su lógica de apropiación.

El cuarto capítulo establece una articulación con el anterior, en el sentido de elaborar una revisión del proceso de conformación de los sistemas de corte artístico en México, con la finalidad de identificar los momentos en que la “imagen votiva” se inserta dentro de las distintas estructuras que modularon la creación artística. Con ello se propone dar cuenta de la *transformación* y *transvaloración*

del objeto votivo en objeto artístico dentro de otra *arena* mercantil, considerando sus distintas formas de expresión, tanto en los sistemas existentes durante la Nueva España, como sus correlatos en los siglos siguientes hasta su reinsertión en el sistema artístico engendrado durante el primer cuarto del siglo XX y sus posteriores reconfiguraciones hasta la actualidad. En este sentido, la proyección de la *imagen del milagro* dentro de un proceso permanente de *diferenciación y desdiferenciación* favorecerá encontrar la relación causal del valor del objeto y la imagen, deduciendo la presencia de las políticas del valor que lo determinan. Con ello se hará posible una revisión del binomio *arte culto-arte popular* subrayando la cualidad liminal del objeto, con la finalidad de distinguir la frontera entre estas dos esferas o sistemas, siempre considerando su relación asimétrica de poder.

Partiendo de lo anterior, se intenta definir el fenómeno de *acoplamiento estructural* entre el arte popular y su *hetero-referente*, para con ello registrar su *transvaloración*. Lo anterior será explicado a partir del proceso de diferenciación social en la Nueva España, donde la articulación *tradición-modernidad* moduló la coexistencia del sistema tradicional con la llegada de artistas modernos a la Nueva España. Dicha relación será definida como una modalidad de acoplamiento del sistema artístico europeo con el americano, provocando una primera *transvaloración* del objeto votivo. Este proceso será registrado a través de la identificación de un sistema de corte manierista en Nueva España y su relación con el mercado, que generó en gran medida la fundación de la primera institución de proyección académica en el ámbito artístico y su relación con los talleres, sistemas políticos, políticas de la imagen, promoción artística y demás instancias reguladoras y desreguladoras. Luego de este preámbulo se llegará hasta la reestructuración de la Academia en el siglo XX, identificando la injerencia de agentes como Gerardo Murillo, Ángel Zárraga, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Roberto Montenegro, el indigenismo, el populismo y el concepto de “arte popular” como factores para la *transvaloración* de la *imagen del milagro* durante el siglo XX y su mercantilización internacional.

El capítulo quinto y último intenta ampliar la problemática, enfatizando la circulación de la imagen, específicamente desde una perspectiva que comprende la circulación de los objetos dentro de *arenas* diversas, y que identifica las políticas que determinaron y determinan la valoración de estos artefactos en las dinámicas socioculturales hasta la actualidad. Con ello busca identificar circuitos preponderantes de valoración y sus relaciones o acoplamientos, para así comprender la *transformación* y *transvaloración* de los objetos votivos en piezas de colecciones, así como su comercialización y consumo, no solamente desde un orden artístico o religioso sino en su proceso de mercantilización. Con esta aproximación, que subraya la transformación de los objetos en mercancías, se intenta poner

énfasis en los procesos de construcción de valor de los objetos mismos y así establecer un marco conceptual de referencia que justifique la presencia de *imágenes del milagro* en ámbitos “fuera” de las acciones propiamente religiosas o artísticas.

Partiendo de la presunta globalización del sistema arte-cultura se establecerán las coordenadas que permitan distinguir las relaciones asimétricas de poder en el marco del binomio sistema global-sistemas regionales, con la finalidad de identificar la entropía entre éstos y su impacto en el coleccionismo y la asimilación de los dispositivos votivos dentro de los sistemas de autenticación, recolección y salvamento transnacionales. De lo anterior se deducirá la relevancia de la política del valor y el desarrollo de *arenas* diferenciadas en el proceso de *transvaloración*. De ahí que se proponga establecer el seguimiento del ciclo producción-circulación-consumo así como la permanente intersección de circuitos en el marco de una relación intersistémica, donde el intercambio se propone como generador de valor del exvoto en su entrada y salida al estado mercantil. Para profundizar en lo anterior se registrará la importancia del fenómeno de *singularización* y de la estética de la descontextualización como elementos relevantes para la consolidación de los museos y demás espacios de exposición y *transvalor*. Con ello se podrá tejer un principio que, partiendo de trayectorias, perfile la relación entre “lo común” y “lo singular”, así como los distintos modos de singularización y las instituciones que la realizan.

Los cinco capítulos, en su conjunto, se muestran como esferas particulares que establecen una relación de *acoplamiento estructural*. Con ello se pretende sentar las bases para una comprensión integral de la *imagen del milagro* al margen de una óptica “estática” que le conmine a permanecer dentro de un solo orden de operación. En otras palabras, se intenta lograr una aproximación que dé cuenta de modo antropológico de la cualidad de los objetos votivos dentro de un proceso dinámico que logre una dialéctica entre el análisis de los sistemas y el de los procesos, con la finalidad de estudiar los fenómenos de cambio y transformación semiótica y orgánica de las imágenes del milagro, superando así brechas epistemológicas que obstruyen su sentido primordial como fenómeno cultural.

I: HORIZONTES TEXTUAL E IMAGOLÓGICO DE LA IMAGEN DEL MILAGRO

El evento milagroso y sus componentes textuales

Partiendo del presupuesto de que la *transvaloración* se hace evidente en el marco de la producción-circulación-consumo de la imagen del milagro, es fundamental construir una óptica que muestre la relevancia de la semiosis en el proceso de *transvaloración*. Por lo tanto, en el presente capítulo se intenta elaborar un análisis de las imágenes del milagro partiendo de su cualidad textual e imagológica, para con ello confeccionar un horizonte de comprensión que permita comprender el proceso en el que brota la valoración individual de estos dispositivos textuales. Con lo anterior se persigue mostrar al artefacto en su condición “síglica”, e identificar el proceso de significación con herramientas apropiadas para la examinación detallada de la emergencia del sentido.

Considerando los aspectos anteriores, se propone registrar la relevancia del estudio de las diferentes estructuras textuales que conforman al dispositivo en el marco de la configuración de los fenómenos narrativos y sus componentes, para con ello identificar los potenciales mensajes, así como las funciones de la narrativa del milagro, y en consecuencia su carácter polivalente. Así será posible establecer que el proceso de *transvaloración* de las imágenes votivas está condicionado, en gran medida, por el factor semiótico, pues cada uno de los valores atribuidos a las ofrendas votivas es resultado de un proceso de inserción y reinsertión permanente de éstas dentro de diversos sistemas de comunicación culturalmente determinados.

En el capítulo segundo de este trabajo se estudiará a profundidad la cualidad distintiva de los sistemas sociales y de comunicación, considerando también los procesos de diferenciación y desdiferenciación, entendidos como fenómenos fundamentales para la emergencia de la *transvaloración* religiosa del objeto. En este sentido, en este capítulo es necesario considerar el valor epistemológico de la idea de “sistema”, tal como Benveniste la plantea. Cada sistema organizado por elementos que se determinan entre sí se diferencia, según este autor, de otros por, la organización interna de los componentes que perfilan su estructura. Esta noción se fundamentó en el principio básico

de que todo sistema de comunicación se sostiene por un principio de reciprocidad, solidaridad y dependencia, donde los elementos se distinguen y definen entre sí, subrayando la preponderancia del sistema por encima de sus componentes y la cualidad armónica de las permutaciones a los cuales está subordinado.³⁵ Siguiendo al mismo autor, la estructura de las relaciones de un sistema acontece entre los límites de dos tipos de unidades, las que actúan como *constituyentes* y las que operan como *integrantes*, dejando entre ellas el de los componentes independientes que, simultáneamente, contienen *constituyentes* y actúan como *integrantes*. Por lo tanto, la cualidad de todo dispositivo comunicativo se reduce a su capacidad de segmentarse en constituyentes de nivel menor, mientras que el sentido de cada elemento se define por su capacidad de constituir un dispositivo de nivel mayor.³⁶

Es necesario mencionar aquí que los argumentos anteriores funcionaron como nociones programáticas para el estudio de diversos fenómenos de comunicación, no solamente aquellos determinados por el lenguaje verbal. Sin embargo, con mucha frecuencia, estos conceptos fueron sometidos a un cierto reduccionismo que llevó a la noción de estructura a ser entendida comúnmente como una entidad unidimensional y estática, despojándole de atributos heurísticos importantes.

En consecuencia, en este apartado intentaremos identificar en la idea de “estructura” una capacidad explicativa eficiente para la comprensión de las imágenes del milagro, entendidas como fenómenos textuales. Entenderemos entonces a la ofrenda votiva como una entidad que implica un complejo textual estructuralmente determinado, ya que su identidad morfológica, semántica y pragmática aporta referencias importantes al sentido último del objeto. Por lo tanto, en este caso es necesario identificar la estructura que rige para los textos votivos, con la intención de establecer las coordenadas mínimas para su definición y ulterior comprensión.

Como planteó, en su momento, Teun A. van Dijk es posible referir a las llamadas *superestructuras* o *hiperestructuras*, como un tipo de estructura que se delimita en oposición a las *macroestructuras semánticas*, que por su parte evocan al sentido integral de un texto. Por lo tanto, llamaremos *superestructuras* a aquellas de carácter *global* que definen el *tipo* de un texto, y que para el caso de la imagen del milagro es posible plantear como un tipo de estructura general de corte narrativo. La *superestructura* es, entonces, un género de estructura emancipado de su correlato semántico, ya que es un tipo de *forma del texto* cuyo objeto —el *tema*, es decir, la *macroestructura*— es el contenido

³⁵ Émile Benveniste, “‘Estructura’ en lingüística”, en *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI Editores, México [1971], 2004, pp. 91-96.

³⁶ Émile Benveniste, “Los niveles del análisis lingüístico”, en *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI Editores, México [1971], 2004, pp. 124-125.

mismo.³⁷ En otras palabras, todo objeto votivo está determinado en conjunto por una *macroestructura* semántica que globalmente refiere a un milagro ocurrido, pero simultáneamente ésta se encuentra albergada en una *superestructura* narrativa. En su conjunto, las dos permiten la conformación de un texto con características particulares.

Siguiendo el principio que rige la propuesta de Van Dijk, es necesario señalar que las *superestructuras* y las *macroestructuras semánticas* no se delimitan en correspondencia con las oraciones o secuencias aisladas de un texto, sino por el texto en su conjunto o por fragmentos delimitados de éste. Así, las superestructuras no sólo permiten distinguir la estructura global, sino que simultáneamente prescriben el *orden* de los fragmentos del texto. Por lo tanto, la propia superestructura debe organizarse a partir de unidades de una categoría definida que están supeditadas a ciertas partes del texto ordenadas anticipadamente, es decir, una superestructura se materializa en la estructura del texto, ya que es un tipo de *esquema* al que el texto se adecua.³⁸

A lo largo del presente trabajo se intentará demostrar que la *imagen del milagro* es una entidad que emerge de un dispositivo orgánico, y que ésta tiene como finalidad principal referir a un acontecimiento milagroso ejecutado por una divinidad en respuesta a la solicitud de un creyente. Esta cualidad “identitaria” del dispositivo votivo es la que permite, en este contexto, postular la existencia de un texto, ya que independientemente de los materiales empleados, toda ofrenda se perfila hacia un entramado de sentido organizado narrativamente. Por esta razón, parece necesario indagar sobre las características textuales de la ofrenda votiva, para con ello identificar sus cualidades intrínsecas y con ello sus rasgos principales. Ya Claude Lévi-Strauss estableció en su momento la necesidad de analizar estructuras “narrativas” contenidas en las máscaras de un complejo cultural más amplio al de un grupo humano específico, con la finalidad de evidenciar patrones compartidos por dispositivos aparentemente diferentes.³⁹ No obstante esta aproximación no distinguió en profundidad los componentes de las estructuras narrativas en todos sus niveles.

Partiendo del presupuesto planteado por van Dijk, es posible suponer entonces que, como mínimo, una serie de tipos de superestructuras ostenta una propiedad convencional, es decir, que la mayoría de usuarios las advierte o distingue. No obstante, aunque las superestructuras pueden poseer también un carácter convencional y revelarse en textos de la lengua natural, resultará útil estimarlas y plantearlas, en este caso, como fenómenos emancipados de las estructuras textuales “lingüísticas”. Por

³⁷ Teun A. van Dijk, “Superestructuras”, en *La ciencia del texto*, Paidós, Buenos Aires [1978] 1992, pp. 141-142.

³⁸ Teun A. van Dijk, “Superestructuras”, p. 143.

³⁹ Claude Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras*, Siglo XXI editores, México, 1981.

lo tanto, las mismas superestructuras, o sea, los mismos patrones, pueden presentarse en varios sistemas *semióticos*, por ejemplo, una estructura de relato se puede exteriorizar tanto a través de un lenguaje verbal como a través de pinturas, dibujos o películas. En otras palabras, en todos estos casos se conserva la propia estructura de relato, que a partir de este momento nombraremos *estructura narrativa*. Una superestructura es, entonces, un tipo de patrón abstracto que decreta el orden global de un texto y que se integra por una serie de categorías, cuyas probabilidades de conjunción se basan en criterios convencionales.⁴⁰

Dado el carácter abstracto de las *superestructuras*, van Dijk subraya que es preciso presentar el modo como éstas se revelan, pues esta manifestación sólo puede ocurrir veladamente, dado que las superestructuras forman parte de sistemas secundarios de todo texto.⁴¹ Dicho de otro modo, cualquier modelo narrativo sin *macroestructura semántica* nunca puede poseer una función por sí mismo, o por lo menos no como esquema *narrativo*.⁴² De ahí que, a pesar de la gran variedad de objetos votivos producidos dentro de múltiples contextos geográficos y temporales, sea posible asumir que todos comparten entre sí el ser un texto de tipo narrativo y que aunque el milagro referido en cada caso sea diferente, es imprescindible proyectarlo a través del mismo esquema estructural, al menos en lo referido a los dispositivos estudiados en este trabajo. Esta cualidad textual y narrativa del dispositivo estudiado en el presente trabajo permite entonces, a través del mismo esquema estructural, dar cuenta de múltiples eventos ocurridos en diversos contextos.

Van Dijk ha sido muy enfático en subrayar que las superestructuras no son arbitrarias sino que reflejan determinadas funciones cognitivas, pragmáticas o sociales en la comunicación. Por lo tanto podemos ratificar que los textos narrativos son, entonces, modelos fundamentales de la comunicación textual, que brotan también en chistes, mitos, cuentos populares, sagas, leyendas y, naturalmente, narraciones frecuentemente mucho más complejas que habitualmente restringimos al ámbito de la "literatura".⁴³ De lo anterior podemos deducir entonces que la particularidad del texto narrativo reside en que éste refiere, ante todo, a acciones llevadas a cabo por sujetos, de tal forma que las reseñas de situaciones, objetos u otros eventos quedan directamente subordinadas. Esta característica, esencialmente de orden semántico, es fundamental para la caracterización de toda narración y se relaciona con otra de orden pragmático, pues por lo general un hablante sólo explicará hechos o

⁴⁰ Teun A. van Dijk, "Superestructuras", pp. 143-145.

⁴¹ Teun A. van Dijk, "Superestructuras", p. 146.

⁴² Teun A. van Dijk, "Superestructuras", p. 149.

⁴³ Teun A. van Dijk, "Superestructuras", pp. 152-154.

acciones que, en cierta manera, sean relevantes. Por lo tanto, a través de las estructuras narrativas se manifiestan hechos o acciones que parcialmente se separan de lo habitual, es decir, que irrumpen con el acontecer cotidiano, justo como ocurre en la imagen que conmemora un milagro o favor divino. Si se generaliza este precepto, se adquiere una primera categoría para los textos narrativos, la *complicación*. Dicho de otro modo, repetidamente una parte del texto o de la macroestructura tiene como papel específico manifestar una complicación en una sucesión de acciones.⁴⁴ De ahí que toda imagen votiva esté determinada por la presencia de una *complicación*, manifestada en la presencia de un acontecimiento milagroso que pragmáticamente atiende a un desvío y ruptura de la vida cotidiana. En este sentido, podemos partir del hecho de que la imagen votiva, para poder ser tal, debe estar determinada por una estructura narrativa.

Mientras que la *complicación*, en algunos casos, puede ser un acontecimiento en el que no participan directamente sujetos, como en el caso de un temblor, una tempestad o cualquier acontecimiento natural, es necesario, según el principio anterior, que a lo largo del texto se vean involucradas algunas personas o agentes narradores. En términos generales, esta reacción frecuentemente podría exhibir el carácter de una *resolución*, asumiendo que puede ser tanto positiva como negativa. Con las categorías de *complicación* y *resolución*, van Dijk plantea que es posible ofrecer un primer esquema que permita reconocer el núcleo de un texto narrativo, al que llamaremos *suceso*.⁴⁵ En consecuencia, el *suceso milagroso* narrado en la imagen votiva condensa tanto la presencia de una *complicación* como de una *resolución*. De ahí que uno de los componentes primarios de los exvotos sea la estructura narrativa, al margen de los elementos con los que ésta es expresada. Aquí hay que mencionar también que la existencia de la *superestructura narrativa* solamente perfila la narración de un suceso específico y que debe ser entendida como un marco para la documentación del milagro. En el caso de la imagen (No. 1) elaborada por un artista contemporáneo, es posible incluso establecer una relación explícita entre cada uno de los elementos verbales y los pictóricos, que en su conjunto narran el mismo acontecimiento o *suceso*. Enumerados del uno al ocho los constituyentes del texto narrativo organizan la estructura del mismo, logrando una imagen con características gráficas peculiares. En el número dos, diferenciado gráficamente por el creador, aparece el vocablo **ASALTADOS**, mismo que se asocia con el texto pictórico a través del vocablo **HELP**. En ambos casos es posible identificar la presencia de la *complicación*, que posteriormente será gestionada a través de una *resolución* específica. Ésta, probablemente, podría ser identificada en el número siete de ambos textos, ya que ahí

⁴⁴ Teun A, van Dijk, "Superestructuras", pp. 154-155.

⁴⁵ Teun A, van Dijk, "Superestructuras", p. 155.

es donde se refiere a la conclusión del asalto, que dicho sea de paso en este caso es, sin duda, una resolución positiva. Es posible identificar con cierta claridad que el texto lingüístico y el “pictográfico”, mantienen en este caso una relación de intertextualidad, ya que ambos están refiriendo al mismo milagro, con elementos de sistemas diferenciados.

En el párrafo anterior se ha podido mostrar que cada *suceso* acontece en una situación definida, en un lugar concreto, a una hora particular y en situaciones delimitadas. A la parte de la estructura narrativa que especifica estas condiciones, van Dijk la denomina *marco*, aspecto que en conjunto con el *suceso* forma algo que podemos designar *episodio*; aunque dentro del mismo marco pueden producirse diferentes sucesos. Esta serie de episodios se llama *trama*, y junto con otros elementos que aparecen regularmente en las narraciones cotidianas, llamadas habitualmente *evaluación*, forman la verdadera *historia*; término que usamos aquí como expresión técnica y no filosófica.

Cabe señalar también que si el contexto pragmático donde se introduce el texto no detalla quién es el hablante, ni cuándo ni dónde se ha originado el texto, tales parámetros pragmáticos frecuentemente se incorporan al mismo texto o próximamente. En estos casos se antepone al texto el nombre del hablante o la instancia respectiva, justo como ocurre en la imagen votiva, donde se hace referencia a estos elementos para que el suceso milagroso pueda ser evidenciado. Dado que la veracidad o la autenticidad de los enunciados de un texto vienen determinadas también por el lugar y el tiempo de la producción textual, con frecuencia estos aspectos se revelan en alguna parte de la estructura. Para garantizar una recepción favorable del significado integral de un texto, éste puede también enunciar directamente una parte de la *macroestructura*, ya sea a través de títulos, subtítulos o títulos intermedios. Por lo tanto, un texto puede presentar inscripciones específicas para que su identificación sea más clara y, con ello, inducir sus funciones concretas y su importancia para el lector. En conclusión, algunas características especiales de los niveles pragmático, semántico y superestructura a veces pueden reunirse en lo que se denomina “textos acompañantes.”

Siguiendo a Voloshinov, es posible deducir que el *tema*, percibido como el significado de un enunciado consumado, y la manifestación de un signo producido en una situación precisa que adquiere sentido sólo en relación con todo el campo de producción,⁴⁶ puede extenderse al texto íntegro, y con ello determinar diversas capas a nivel semántico al interior del discurso que dan pauta para la comprensión del texto en su totalidad. No obstante, es importante señalar que existen distintos

⁴⁶ Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, p. 125.

componentes de significado, y es necesario eslabonar cada uno de ellos para llegar al sentido último del texto.⁴⁷ Podemos plantear, entonces, que los exvotos, desde los más apuntalados a un orden de producción gremial novohispano, hasta los más aproximados a una forma de comunicación gráfica contemporánea como en el caso del ejemplo anterior, dependen de la estructura narrativa descrita en los párrafos anteriores. Incluso habría que señalar que esta peculiaridad es la que define en principio el objeto mismo en su composición.

En este punto es necesario subrayar que un gran número de estructuras textuales globales no son únicamente convencionales, sino sobre todo institucionales, ya que éstas se basan en pautas o criterios de una institución social. En estos casos, las estructuras pueden estar casi plenamente establecidas e incluso explícitamente referidas en un esquema. De ahí que las ofrendas votivas hayan adquirido a lo largo del tiempo un esquema que, en algunos contextos, podría ser asociado a una estructura canónica, sobre todo dentro del horizonte de comprensión del arte. Dicha estructura tendría, en este contexto, una articulación directa con las reglas de composición, las técnicas utilizadas y con la conformación de esquemas de representación que permitieran a ciertas figuras ser decodificadas. De ahí que en general la historia del arte conozca sobradamente los manuales de iconografía cristiana, como el de Cesare Ripa, por ejemplo,⁴⁸ que sirvieron a generaciones de comitentes religiosos y artistas comisionados para elaborar obras que un público devoto pudiese descifrar. Este componente estructurado deviene en un esquema mental estático, que permite incluso que ciertos exvotos contemporáneos estén conformados por esquemas de composición acuñados al menos cuatro siglos atrás. Además de las características sistemáticas que hemos discutido hasta ahora, los diferentes tipos de texto tienen una serie de rasgos menos estandarizados, que a menudo dependen menos del texto propiamente dicho que de la presentación del texto; entre éstas se cuentan, según van Dijk, sobre todo las características que forman parte de la apariencia externa del texto.⁴⁹ Es decir, el texto, en su forma narrativa puede ser expresado a partir de diversos elementos orgánicos, perfilando cierta variabilidad superficial, pero conservando su estructura. De ahí que los exvotos hayan podido ser objeto de transformaciones diversas.

Van Dijk hace una distinción entre los textos, por un lado, y los diferentes soportes de textos, canales y medios, ya que las pinturas, grabados y hojas volantes no son tipos de textos sino soportes,

⁴⁷ Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, p. 128.

⁴⁸ Cesare Ripa, *Iconología*, (tomos I y II), Ediciones Akal, Madrid, 2007.

⁴⁹ Teun A. van Dijk, "Superestructuras", p. 167-168.

aunque en muchos casos la diferencia entre texto, soporte y contexto no es tan clara.⁵⁰ Siguiendo el principio analizado en el presente apartado, todo objeto dirigido hacia la comunicación debe estar sostenido de un principio estructural que le permita operar en términos de sistema, incluyendo a las distintas ofrendas votivas creadas con diversos medios orgánicos. En consecuencia, la diversidad de imágenes del milagro debe estar condicionada por ciertos principios estructurados que le permitan operar como mensajes creados dentro de códigos específicos de comunicación, como en el caso de las ofrendas votivas producidas a partir de la iconografía cristiana.

En los párrafos anteriores se ha podido mostrar que la ofenda votiva es, sin duda, un aspecto del fenómeno del *texto*, ya sea entendido en su dimensión material o inmaterial, como fenómeno individual o colectivo, o como lenguaje verbal o pictórico. Con ello se ha evidenciado, también, que los dispositivos estudiados en este trabajo tuvieron que hacer uso de pautas narrativas dentro de la composición pictográfica para conformar su estructura. Roland Barthes identificó en su momento que desde la llegada de la imprenta la asociación del texto e imagen se ha incrementado, reconociendo las funciones del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico, determinando a su vez mecanismos de *anclaje* y/o de *relevo*.⁵¹ Estas propiedades nos permiten plantear un análisis de la relación preponderante entre el texto verbal y el pictórico en las imágenes votivas, para con ello ampliar su estudio como forma textual.

En este sentido, las imágenes de carácter narrativo plantean sus propios problemas, ya que el autor necesita condensar en ellas acciones encadenadas en una sola impresión, habitualmente en el instante del clímax, evitando el efecto de simultaneidad. Peter Burke hizo ya notar que, con frecuencia, en las convenciones narrativas se pueden encontrar componentes estereotipados que podrían ser designados también *fórmulas* y *temas*; las primeras, colocadas en referencia a los elementos de las composiciones de dimensiones menores que son empleadas como catálogos para la elaboración de imágenes, y las segundas, en relación a las construcciones de grandes dimensiones que se vuelven escenas de catálogo.⁵² En la imagen (No. 2) se plasma la inserción de elementos verbales dentro de una composición de carácter pictográfico y también apela a una convención narrativa que da cuenta de la presencia de *fórmulas* y *temas* construidos históricamente. La imagen, compuesta por dos escenas, articula un mismo evento a partir de la representación del agradecimiento. Por un lado el devoto,

⁵⁰ Teun A, van Dijk, "Superestructuras", p. 171.

⁵¹ Roland Barthes, "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Ibérica, Barcelona, 1986, p. 35.

⁵² Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pp.181-182.

representado de rodillas y con una vela en mano, funciona como un símbolo del milagro ocurrido al expresar su agradecimiento por dejar de ser alcohólico. Esta imagen se articula con la que refiere al acontecimiento donde el devoto, borracho, tirado en el suelo está representado. Estos elementos, que proyectan la superestructura del texto y modulan la *macroestructura semántica*, pueden ser definidos como componentes inherentes de la imagen del milagro, que en este caso fue uno de tantos dispositivos que han sido depositados en templos como agradecimiento a la conmemoración de un milagro.

Sin embargo, para poder dar un paso en profundidad con el análisis de las estructuras textuales y su relación con el mensaje, es fundamental recuperar algunos aspectos esenciales de la *superestructura orgánica* del texto votivo, es decir, la conformación del medio en el que se proyecta la *macroestructura* semántica. Si tomamos como punto de partida el ejemplo de la imagen de prensa para plantear que en este modo de creación visual se proyecta la concomitancia de un mensaje, una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor, y que estos componentes instauran en conjunto el sentido, podemos partir del estudio de este tipo de estructura para mostrar la manifestación de un patrón que expresa, al menos, comunicación con otra estructura, que es el texto verbal, en tanto que le acompaña y, con ello, sostener que estas dos estructuras sustentan la totalidad de la información, ya que confluyen, pero al estar formadas por unidades múltiples no pueden mezclarse pues las dos estructuras del mensaje ocupan espacios separados.

Siguiendo a Roland Barthes podemos plantear que en este tipo de *superestructura* el acontecimiento en sí mismo, lo real literal, es objeto de una sustracción al pasar del objeto a su imagen, postulándose como el *analogon* de aquella realidad, que la delimita en el proceso de significación como *un mensaje sin código*. Justamente esta cualidad es la que permite a todas las multiplicaciones analógicas de la realidad —ya sean obtenidas a través del dibujo, la pintura, la fotografía, el cine y el teatro—, el despliegue de mensajes de manera positiva e inmediata. Sin embargo, además del propio contenido analógico expuesto en el acontecimiento, es posible reconocer un mensaje suplementario al que, por lo general, se designa *estilo de producción*, entendido como un sentido subsidiario cuyo significante reside en un tratamiento concreto de la imagen a cargo del creador y cuyo significado, estético o ideológico, alude a determinada parte de la sociedad que obtiene el mensaje. En consecuencia, todas estas formas imitativas implican un mensaje denotado, que es el propio análogo, y un mensaje connotado. Es decir, en todas las artes “imitativas” el código del sistema connotado está constituido claramente por una retórica de una época, o sea, un depósito de estereotipos que se

deducen de patrones.⁵³ Este aspecto se expresa de modo preciso en la conformación de imágenes del milagro, aspecto que será tratado en profundidad en los capítulos dos y tres, donde se intentará mostrar que éstas fueron resultado del uso de modelos en los ámbitos de producción temprana de las ofrendas votivas novohispanas. En este sentido, es posible plantear que uno de los factores para la *transvaloración* de las ofrendas votivas obedece a la significación atribuida al sentido *connotado*, es decir, a la manera en que el medio productor del objeto da tratamiento a la imagen.

Partiendo de estos supuestos podemos asumir que las imágenes votivas comparten lo que Barthes llamó la *paradoja fotográfica*, que radica en que en ésta cohabitan dos mensajes, uno de ellos sin código, llamado aquí análogo, y otro con código, el cual refiere al tratamiento o escritura de la imagen, o sea, su estética. Esta paradoja no reside evidentemente en la convivencia de un mensaje denotado y un mensaje connotado o codificado, sino en que este último se despliega a partir de un mensaje *sin código*. Aquí es fundamental aclarar que la emergencia de un “segundo” sentido al mensaje de la imagen, se fabrica a lo largo de los distintos niveles de elaboración de la misma, ya que está establecida por la elección, tratamiento técnico y demás particularidades (proporción, entonación, textura etc.) que participan en la codificación del análogo “primario”. Incluso en estos casos, la propia pose del personaje es la que da pauta a la codificación de los significados de connotación, pues la imagen no significa nada en la medida en que no haya una relación con una acumulación de actitudes estereotipadas que establecen elementos de significación ya instituidos. Es decir, el texto se proyecta hacia una “gramática histórica” de la connotación iconográfica que tendría que buscar sus materiales en la memoria.⁵⁴ Así, el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento ⁵⁵ y su aprehensión. Podemos plantear, entonces, que en este tipo de textos, como es el caso de la gran mayoría de los dispositivos que refieren a un evento milagroso, el componente verbal forma un mensaje secundario, predestinado a glosar la imagen, es decir, a integrar en ella uno o varios significados subsidiarios. Aquí la imagen ya no ilustra al vocablo, es éste el que se convierte, estructuralmente, en huésped de ella.

En el segundo capítulo de esta investigación se destacará el hecho de que la imagen ha sido parte de una política enfocada a la evangelización, dada la imposibilidad de transmitir los valores católicos vía textos verbales. En este caso, sería loable pensar que la imagen funcionaba como anclaje

⁵³ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1986, pp. 13-14.

⁵⁴ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, pp. 15-18.

⁵⁵ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, p. 21.

del texto, ya que la narrativa religiosa se encontraba dispuesta en documentos escritos, sin embargo, paulatinamente, al insertarse dentro del paradigma de las artes visuales, la preponderancia del texto fue decreciendo para darle protagonismo a la estructura pictográfica y sus valores estéticos. No obstante, podemos insistir en este punto en que el efecto de *connotación*, definido por Barthes, es un aspecto determinado por la mirada, entendida como producto histórico, cultural, social, político, económico, entre muchos otros, pues depende del entendimiento del lector. Así la identificación del código de connotación implica la fragmentación, inventario y estructuración de todos los elementos culturalmente determinados de la imagen.⁵⁶

En el sentido en el que lo plantea Barthes, la imagen votiva, de manera semejante a la imagen publicitaria, proyectaría un mensaje lingüístico, un mensaje icónico codificado y uno icónico no codificado. No obstante, hay que subrayar que la diferencia entre los dos mensajes icónicos no emerge de modo automático en la lectura ordinaria, ya que el destinatario de la imagen recibe, simultáneamente, el mensaje perceptivo y el mensaje cultural.⁵⁷ Por lo tanto la distinción tiene más bien aquí una eficacia heurística u operativa. De ahí que, del exvoto atribuido a José Guadalupe Posada proyectado en una hoja volante de una publicación periódica del siglo XIX, analizada en el capítulo quinto permita identificar el modo en que es posible crear una imagen análoga de un exvoto pintado en otros contextos de producción, independientemente de su distanciamiento con respecto del ámbito primario de producción dentro del contexto religioso y liberado del compromiso con el sistema artístico de su momento.

En consecuencia, la imagen votiva implica de modo subyacente una cadena virtual de significados de la cual el lector se permite distinguir unos y desconocer todos los demás. Por ello, conforme al planteamiento de Barthes, en todos los sistemas de comunicación se desarrollan diversas técnicas reservadas a *fijar* la potencial cadena de significados con el fin de acometer la polisemia, y una de esas técnicas consiste, precisamente, en el mensaje lingüístico. En un sentido, el texto lingüístico se torna guía de la interpretación, actuando como una especie de mecanismo que impide que los sentidos connotados se propaguen bien hacia lugares excesivamente particulares, en otras palabras, limitando la capacidad proyectiva de la imagen. Es decir, el texto lingüístico conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen y le obliga a evadir unos y a absorber otros.⁵⁸

⁵⁶ Roland Barthes, "El mensaje fotográfico", pp. 22-24.

⁵⁷ Roland Barthes, "Retórica de la imagen", pp. 33-34.

⁵⁸ Roland Barthes, "Retórica de la imagen", pp. 35-36.

Partiendo de la imagen (No. 3), podemos complementar la dinámica referida en los párrafos anteriores. En este caso, encontramos un exvoto que incluso tiene integrado como texto pictográfico una fotografía que retrata a un hombre, de cuerpo entero vistiendo un uniforme militar, haciendo así referencia al individuo en riesgo, en el marco de un conflicto bélico. Por su parte, el texto verbal permite identificar en la fotografía al hijo del donante, ya que sin la información lingüística sería imposible extraer la *macroestructura semántica*. En este caso, la función de anclaje es evidente, pues los textos decodificados de modo independiente provocarían una amplia ambigüedad de sentido. El ejemplo permite también registrar los tres niveles de sentido involucrados en los *iconotextos* planteados por Barthes, ya que es posible establecer la presencia del primero, definido como un sentido de carácter *informativo*. Éste almacena todos los conocimientos que suministran la acción, la indumentaria, el personaje y su inserción en una anécdota que, aunque de forma vaga, es codificada. El segundo nivel, denominado *simbólico*, está estratificado en dos niveles, el que implica cierto simbolismo referencial y el que expresa el simbolismo ficcional. Este nivel, tomado en su conjunto, es el de la significación. Por lo tanto, se impone gracias a un doble valor: es intencional, al referir a lo que ha querido decir el autor, y procede de una especie de léxico general, común de los símbolos. Es un sentido que viene en busca del receptor o destinatario del mensaje: el sujeto lector. Para este signo completo, la denominación propuesta ha sido la de *sentido obvio*, pues es un tipo de sentido *en avanzada*, al que en teología describen como el sentido “que se presenta naturalmente al espíritu”.⁵⁹

Como postula Barthes, el sentido *obtusos* tendría un carácter parecido al de una expresión ya conocida sin contenido significativo.⁶⁰ Probablemente esta dimensión es la que adquiere mayor preponderancia en el proceso de *transvaloración* del texto votivo, ya que al ser potencia, permite el incremento y decremento constante de significación, creando un área de oportunidad para la construcción del valor de la imagen. Además de lo anterior, se puede plantear que al despojar a la imagen de su valencia comunicativa se abre un espacio para su separación del ámbito propiamente religioso, dejándola disponible para otros sistemas función presentes en la sociedad.

⁵⁹ Roland Barthes, “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Ibérica, Barcelona, 1986, pp. 49-51.

⁶⁰ Roland Barthes, “El tercer sentido”, pp. 60-62.

La comunicación y la modelización como valencias para la entropía de la imagen votiva

En el apartado anterior fue posible integrar al *texto votivo* dentro de un enfoque que permitió la identificación de algunos de sus principales sustratos de sentido, y con ello, acceder al conocimiento de diversas estructuras textuales inmanentes al dispositivo. De ahí, que en el presente apartado sea primordial esbozar la complejidad de los sistemas semióticos y su repercusión en la conformación de las imágenes votivas, sobre todo considerando las implicaciones de estos atributos en el marco del *lenguaje*.

Si se asume, como lo argumentó en su momento Benveniste, que el rasgo común a todos los sistemas y el principio de su pertinencia a la semiología es su cualidad de significar o significancia, y su constitución en elementos de significancia o signos, es posible sustentar que cualquier sistema semiológico se determina por su *modo de operación*, su *dominio de validez*, la naturaleza y número de sus signos, y el tipo de su funcionamiento. El *modo de operación* es pensado, aquí, como la manera en la cual el sistema procede, fundamentalmente el sentido al que se dirige, mientras que el dominio de validez es aquel espacio donde el sistema se impone y debe ser distinguido o acatado. Finalmente, la naturaleza y el número de los signos de un sistema están en función del modo de operación y el dominio de validez. Por su parte, el tipo de funcionamiento puede ser de alternancia o de simultaneidad, ya que es la correspondencia que une a los signos y les concede función distintiva. Por lo tanto, el *modo de operación* y el *dominio de validez* proporcionan las circunstancias externas, empíricas del sistema, mientras que el *tipo de funcionamiento* y la *naturaleza y número de signos*, exteriorizan las condiciones internas, semióticas.⁶¹

De lo anterior surgen algunas cuestiones que se pretenden tratar a partir de ejemplos específicos, con la finalidad de complementar el análisis. En primera instancia, parece necesario asumir que el modo de validez diferenciado de los sistemas semióticos es un rasgo que permite identificar la diversidad de textos votivos en múltiples contextos. Para puntualizar lo anterior, usaremos como ejemplo la imagen (No. 4). Ésta consiste en la letra de una de las múltiples canciones que se ofrecen de modo frecuente a Jesús Malverde en el principal santuario de esta “divinidad” contemporánea. El texto,

⁶¹ Émile Benveniste, “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, México [1977], 1999, pp. 55-56.

ahora presentado en una forma de operación visual, funciona de modo ordinario dentro de un ámbito auditivo, ya que en este contexto la ofrenda votiva suele implicar el uso de canciones y corridos creados para manifestar el agradecimiento a un milagro ocurrido. No obstante, es posible asumir que el dominio de validez sigue siendo el mismo que el que opera en el caso de un exvoto “pictográfico”, pues la ofrenda se deposita en el mismo contexto que otras creadas con herramientas orgánicas “tradicionales”. La calidad lingüística de este texto da una amplitud a la imagen del milagro al evidenciar que esta forma distinta de presentarse concluye invariablemente en la emergencia de una imagen.

Asimismo, es posible encontrar aquí que el *dominio de validez* implica la identificación de un espacio, parte de un circuito de valor diferenciado, y que es éste el que puede transformar al texto en un objeto con valencia distinta. Por ejemplo, si esta canción se reproduce afuera del ámbito del culto, probablemente pierda parte importante de su sentido pío, y adquiera, como cualquier producto musical, un componente asociado a otro ámbito de valor. Con ello se muestra, entonces, que el *modo de operación* y el *dominio de validez* suministran las condiciones externas y empíricas del sistema, dado que son componentes que se ubican fuera del sistema semiótico en cuestión. Por otro lado, el *tipo de funcionamiento* y la *naturaleza y número de signos*, permiten identificar las características internas del sistema, que en este caso son compartidos con los ejemplos en donde tradicionalmente se integra un texto verbal dentro de la composición visual.

Sin embargo, hay que subrayar que la correspondencia en alguno de los cuatro aspectos que definen a todo sistema semiótico no implica asumir que con ello es posible identificar un principio de equivalencia, ya que todo exvoto está creado en el sistema de mayor pertinencia pragmática dentro de cada contexto de circulación. Como esperamos mostrar en los capítulos siguientes del presente trabajo, las ofrendas votivas instauradas en soportes orgánicos que permiten una imagen plástica fueron creadas, en muchos casos, para permanecer dentro de templos o espacios dedicados a la transmisión de valores religiosos específicos, hecho que les obligó a buscar materiales que lograran la permanencia del texto. De ahí que sea necesario diversificar la cualidad textual de la imagen del milagro para poder identificar con ello los factores preponderantes que dan pauta para la *transvaloración*.

En este sentido, como describe Benveniste, el principio de no redundancia entre sistemas implica rechazar la presencia de “sinonimia” entre sistemas semióticos, ya que no puede transferirse la misma información mediante dos sistemas diferentes, y corresponde apuntar que dos sistemas de tipo opuesto no pueden ser convertibles paralelamente. Con ello la relación semiótica entre los sistemas se manifestará como un nexo entre *interpretante* e *interpretado*, como en el caso de la correspondencia

entre lengua y otros sistemas semióticos sociales.⁶² Lo anterior, implica reconocer, en cada caso, un catálogo finito de signos y reglas de disposición que rigen sus figuras, independientemente de la naturaleza y número de discursos que el sistema permita producir.⁶³ Se pueden diferenciar, entonces, los sistemas en donde la significancia está grabada por el autor en la obra y otros donde la significancia es enunciada por los elementos que componen la obra en estado aislado, independientemente de los empalmes que puedan adquirir. En los primeros, la significancia se desprende de las relaciones que constituyen un mundo cerrado; en los segundos es inherente a los signos mismos.

Como plantea Benveniste, es posible plantear la existencia de tres tipos de relaciones entre sistemas semióticos: 1. De *engendramiento*, que consiste en una ramificación de un sistema a otro; 2. De *homología*, que consiste en un principio de combinación y 3. De *interpretancia*, que se establece entre un sistema interpretante y otro interpretado,⁶⁴ elementos fundamentales para el análisis de la *transvaloración* de la imagen del milagro y que pueden coincidir en al algún aspecto con los niveles de sentido analizados en el apartado anterior. Iuri Lotman planteó en su momento que para el caso del arte, éste puede ser definido como un sistema que, al servir a los propósitos de comunicación entre dos o más sujetos, puede ser definido como un tipo de expresión que implica la identificación de ciertos principios sobre su estructura y organización. En este sentido, todo lenguaje emplea signos que componen su “léxico”, y cuenta con unas reglas de composición de estos signos, ya que todo lenguaje representa una estructura establecida y ésta tiene su propio sistema jerárquico.⁶⁵ Por lo tanto, es necesario destacar, en primera instancia, lo que enlaza al arte con cualquier lenguaje. Al analizar lo primero hay que subrayar en el arte lo exclusivo del lenguaje particular y lo que lo distingue de otros sistemas del mismo tipo. Sí se acepta la idea de que el lenguaje es una forma de comunicación entre dos instancias, “emisor del mensaje” y “receptor del mensaje”, es posible introducir en el análisis los casos en que el lenguaje no une a dos individuos, sino a dos mecanismos transmisores-receptores, ya que no son raros los casos en que un mismo individuo se presenta como remitente y como destinatario de un mensaje,⁶⁶ sobre todo en lo relativo a las ofrendas votivas.

Para mostrar lo anterior podemos utilizar un ejemplo de una pintura de Hermenegildo Bustos (imagen No. 5). En ella observamos dos formas de narrativa que se compenetran, en un caso a través de las figuras que protagonizan el evento milagroso y en el otro caso la descripción del evento mediante

⁶² Émile Benveniste, “Semiología de la lengua”, pp. 56-57.

⁶³ Émile Benveniste, “Semiología de la lengua”, p. 60.

⁶⁴ Émile Benveniste, “Semiología de la lengua”, pp. 63-65.

⁶⁵ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, en *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 9-10.

⁶⁶ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, pp. 11-12.

el uso del lenguaje verbal. El donante, representado de rodillas y con las manos juntas enfrente de la instancia milagrosa, remite a la imago-grafía de un creyente a través de la postura en la que es representado, evocando a la relación entre la divinidad y el devoto. Así el creyente orando frente a imagen, preferentemente de rodillas, parece funcionar como una configuración estructural que permite registrar la forma esquematizada de la imagen del milagro, haciendo posible la existencia de un modo de operación visual específico, pues al mismo tiempo se encuentra condicionado por un dominio de validez determinado para el sistema, es decir, está configurada fundamentalmente para ser portador del evento milagroso, pues este objeto no estaba diseñado para ser percibido fuera de su contexto pragmático original. En consecuencia, cada uno de sus componentes está condicionado por las cualidades externas e internas del sistema dentro del cual funcionan, obligándole a operar de modo diferenciado con respecto a otros sistemas semióticos. De ahí que sea necesario subrayar que todo objeto votivo se encuentra, en principio, condicionado a su ámbito de pertinencia, ya que el sentido de éste exige su circunscripción a un ámbito determinado, sin dejar de subrayar que ésta es una de las razones por las que las desviaciones hacia otros circuitos producen una *transvaloración*, como será analizado en el capítulo quinto.

Como argumenta Lotman, si se entiende como “lenguaje” lo indicado anteriormente, este concepto incluirá: a) los lenguajes de las lenguas naturales; b) los lenguajes artificiales como los de la ciencia y los de las señales convencionales, y c) los lenguajes secundarios de la comunicación, que se definen por ser sistemas modelizadores secundarios que, al igual que todos los sistemas semióticos, se edifican por el tipo de lengua, aunque esto no significa que calquen todos los aspectos de las lenguas naturales.⁶⁷ Habría que apuntar, en este caso, que cualquier lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización o, mejor dicho, ambas funciones están enérgicamente enlazadas. Así, cualquier sistema de comunicación puede ejercer la función modelizadora y cualquier sistema modelizador puede ejercitar el papel comunicativo. Desde luego, una u otra función puede manifestarse más intensamente o casi no observarse en todos los casos, aunque permanezcan presentes ambas de manera virtual.⁶⁸ En el caso del exvoto, es posible plantear que existe una doble función, que comunica pero también modeliza el mundo, *transvalorandolo*, ya que la escena prueba del milagro y favor recibido intenta comunicar un suceso pero simultáneamente contribuye a la modelización del mundo social, pues mediante la imagen se configura un imaginario en torno a la presencia de entidades que son capaces de interceder a favor de sus devotos. De ahí que este balance

⁶⁷ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, pp. 12-13.

⁶⁸ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, p. 19.

en el factor modelizador le permita a los exvotos salir de su contexto comunicador e insertarse en ámbitos de creación inclinados a la modelización, como los sistemas artísticos.⁶⁹ Como se analizará en el capítulo cuarto, el factor simbólico, aquí llamado *modelizador*, hace que los exvotos oscilen entre un ámbito religioso y uno artístico, justo por compartir esta dimensión.

Según Lotman, todo lo dicho en el arte es fundamental, ya que si una obra de arte comunica algo, si sirve a los fines de comunicación entre el remitente y el destinatario, entonces se puede subrayar en ella tanto un fenómeno de comunicación (lo que se me transmite) como un lenguaje (un determinado sistema abstracto común para el emisor y el receptor que hace posible el propio acto de comunicación). Aquí, cada uno de los aspectos indicados puede ser estudiado sólo como abstracción, pero la oposición de estos dos aspectos en la obra de arte es sumamente necesaria. Si tomamos un grupo grande de textos funcionalmente similares y los examinamos como diferenciaciones de un cierto texto común, excluyendo todo lo que está fuera del sistema desde nuestro enfoque, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de este grupo de textos,⁷⁰ como en el caso del exvoto pintado, que desde su conformación pictórica en la Nueva España parece obedecer a un principio estructural definido. En este sentido, el exvoto condensa siempre un fenómeno de comunicación y un sistema de significado, ambos en permanente relación procesal. No obstante la elección, por parte del creador, de un determinado género, estilo o tendencia artística también es una alternativa del lenguaje en el que el autor quiere hablar con el receptor. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de los lenguajes artísticos de una época concreta, de su cultura, su pueblo, su género o su humanidad.⁷¹

El lenguaje del arte modela, como dice Lotman, la imagen del mundo y sus principios estructurales. Así pues, el lenguaje del arte no se puede identificar con el concepto habitual de la forma, ya que sus aspectos formales llevan en sí el contenido.⁷² Lo anterior nos permite plantear que durante la aprehensión del exvoto el receptor emplea sus códigos de comunicación para acceder al mensaje, y que en algunos casos éstos están determinados por sistemas de información de origen artístico y en otros, de orden religioso, detonando procesos de *transvaloración*. En este punto se hace pertinente el planteamiento de Lotman respecto de que el mensaje crea el patrón artístico de un fenómeno determinado, al transformar el modelo del universo en sus clases más generales, las cuales, siendo el contenido más general del mundo, son la forma de la existencia de objetos y fenómenos determinados.

⁶⁹ Iuri Lotman, "El arte como lenguaje", p. 13.

⁷⁰ Iuri Lotman, "El arte como lenguaje", p. 20-21.

⁷¹ Iuri Lotman, "El arte como lenguaje", pp. 24-25.

⁷² Iuri Lotman, "El arte como lenguaje", pp. 25-26

Así pues, el estudio del lenguaje del arte no sólo ofrece una cierta norma particular de comunicación estética, sino que también reproduce el modelo del mundo en sus entornos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la principal.⁷³ De ahí que durante el proceso de percepción del texto votivo sea necesario considerar muchos aspectos de su lenguaje como mensajes, ya que los componentes formales se semantizan al acontecer un proceso donde lo que es propio para un sistema de comunicación general, al formar parte de la totalidad estructural del texto, se va a percibir como individual. No obstante, en adelante, al formar parte de la experiencia artística, toda la obra se convierte en el lenguaje para las ulteriores comunicaciones estéticas y lo que era contingencia del contenido en un texto, se vuelve código para las posteriores.⁷⁴

Aunque este aspecto será revisado con mayor profundidad en el capítulo siguiente, podemos decir ahora que esta aparente superposición del aspecto artístico permite al exvoto acceder a otro ámbito de valor, que ya no procesa el suceso milagroso como elemento fundante del sentido, sino que es el componente artístico el que se convierte en el mensaje principal, provocando una *transvaloración* del objeto. Por el momento, habría que asumir siguiendo a Lotman, que la comunicación artística tiene la peculiaridad de funcionar con los tipos habituales de comunicación, mismos que conocen sólo dos tipos de relaciones del mensaje en la entrada y en la salida del canal de comunicación: la *correspondencia* y la *no correspondencia*. En consecuencia, entre la comprensión y la incomprensión, es decir la *transvaloración* del texto artístico existe una amplia región intermedia, ya que las discrepancias en la interpretación de las obras de arte es un fenómeno ordinario que, a pesar de la opinión habitual, no se debe a causas evitables, sino a causas orgánicamente inherentes al arte. En algunas ocasiones, el receptor del texto no sólo debe captar el mensaje mediante un código establecido, sino también decretar en qué “lenguaje” está codificado. Así, resulta que tenemos que diferenciar los siguientes casos: a) cuando el receptor y el emisor recurren a un código colectivo (desde luego se toma en cuenta que el lenguaje artístico es común y sólo el mensaje es nuevo) y b) una variante del anterior, cuando para la percepción de los modernos textos compuestos de clichés también funciona el código compartido para emisor y receptor.⁷⁵

Otro caso, es cuando el receptor trata de comprender el texto manipulando un código distinto al del creador. Aquí también son posibles dos tipos de relaciones: a) el receptor asigna al texto su

⁷³ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, p. 24.

⁷⁴ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, p. 27.

⁷⁵ Iuri Lotman, “El arte como lenguaje”, p. 33.

lenguaje artístico, subyugando el texto a una transcodificación o incluso llevando al desmoronamiento de la estructura del transmisor. Así, la información que pretende recibir el receptor es un mensaje fundado en el lenguaje que le es conocido y el texto artístico se maneja como no artístico y b) el receptor trata de distinguir el texto según las pautas conocidas, pero está convencido, por el método de prueba y error, de la necesidad de fundar un código insólito, aún ignorado. En consecuencia, el receptor se enfrenta con el lenguaje del transmisor y puede resultar sometido en esta lucha, dado que el emisor asigna su lenguaje al lector, quien lo asimila y lo transforma en su herramienta de modelización de la vida. Sin embargo, en la práctica, durante el proceso de asimilación, el lenguaje del autor se desfigura; se somete a la transmutación de los lenguajes que ya existen en la conciencia del lector, derivando en *transvaloración*.

Es interesante que la relación entre lo casual y lo sistemático en el texto artístico instale distinto significado para el emisor y el receptor. Al recibir un mensaje artístico, para cuyo texto todavía falta fabricar el código con el cual interpretarlo, el receptor edifica un determinado patrón. Aquí pueden surgir varios sistemas organizadores de los elementos casuales del texto otorgándoles significación. Así, al pasar del emisor al receptor, la cantidad de elementos estructurales significativos puede aumentarse. Por lo tanto, para que el acto de comunicación artística se realice, es necesario que el código del autor y el del receptor formen múltiples elementos estructurales cruzados entre sí. Las partes del código no cruzadas constituyen la esfera que se deforma, se criolliza o se transforma de cualquier otro modo al pasar del autor al receptor.⁷⁶

Como se ha podido mostrar, parece que es la entropía del texto la que posibilita su inserción a ámbitos de sentido diferenciados, y por lo tanto, podemos plantear que éste es un factor preponderante de la *transvaloración*, que implica tanto su significación dentro del ámbito religioso como de los ámbitos artísticos y mercantiles estudiados en los capítulos dos, tres, cuatro y cinco del presente trabajo. De ahí la relevancia del estudio del exvoto en su forma textual y comunicativa, ya que es en estas esferas donde se puede encontrar una primera respuesta al fenómeno de la *transvaloración* de la *imagen del milagro*. A partir de los aspectos comentados en los párrafos anteriores podemos, a modo de conclusión, decir que sea cual fuere el texto considerado es preciso segmentarlo conforme al método de distribución, planteado por Benveniste. Éste consiste en definir cada elemento por el conjunto de los alrededores en que se presenta y por medio de una doble relación, la del elemento con el resto de los elementos presentes y la del elemento con los elementos sustituibles, donde podemos identificar la

⁷⁶ Iuri Lotman, "El arte como lenguaje", pp. 34-35.

sustitución, misma que puede operar en elementos no segmentables, atribuyéndoles diferencias a partir de sus rasgos distintivos. De ahí que el procedimiento de análisis que permite delimitar los elementos a través de las relaciones que los unen consiste en dos operaciones que se gobiernan entre sí y que determinan las demás: la segmentación y la sustitución.⁷⁷

Por lo tanto, podemos decir que la noción de *texto* usada en este trabajo es considerada, según Malmberg, como una clase que se divide en segmentos, cada uno de los cuales, a su vez, forma otra clase, dividida también en segmentos, y así, sucesivamente, hasta agotar las posibilidades de división. Este análisis implica la identificación de las diferentes dependencias o relaciones mutuas que existen entre las partes del texto.⁷⁸ Por otro lado, hay que subrayar que en todo texto es posible identificar los planos que refieren al contenido y la expresión, que tienen cada uno una dimensión formal y otra sustancial, independientes entre sí.⁷⁹ En correspondencia con lo anterior, planteamos que un texto está configurado mediante los niveles de contenido y expresión, los cuales se conforman en términos de sucesiones y sistemas donde el contenido y la expresión están entrelazados mediante la conmutación, ya que no hay correspondencia unívoca entre contenido y expresión, pero los signos son descomponibles en componentes menores.⁸⁰

Los aspectos reflexionados en el apartado anterior nos han obligado a llegar al punto donde es necesario analizar el fenómeno de la emergencia del sentido dentro de la percepción individual, ya que es allí donde surge la *imagen del milagro* dentro de la conciencia del individuo, detonando procesos de *transvaloración* permanentes. Recuperando los planteamientos de Merleau-Ponty, planteamos que el hecho de denominar algo es diluir su carácter particular y fusionarlo dentro de un grupo o una clase, ya que tras la denominación, el signo no es más que la cubierta del verdadero sentido. Este proceso implica asumir que un signo en su individualidad requiere de una inscripción transitoria a un ámbito mayor, que al mismo tiempo le permitirá adquirir nuevamente un carácter particular. Por lo tanto, la denominación implica, en un primer momento, introducir al signo dentro de una correspondencia con otros previamente fabricados, y al mismo tiempo lo aparta de ellos para darle un nuevo sentido en un contexto específico. La *denominación*, junto con la *enunciación*, permite acceder al pensamiento, es decir, al conocimiento del signo. Por ello el pensamiento existe simplemente en la enunciación, aunque

⁷⁷ Émile Benveniste, "Los niveles del análisis lingüístico", pp. 118-119.

⁷⁸ Bertil Malmberg, "Glosemática. La teoría del lenguaje de Hjelmslev y otros aspectos de la moderna lingüística danesa", en *Los nuevos caminos de la lingüística*, Siglo XXI editores [1959], 2003, p. 156-157.

⁷⁹ Bertil Malmberg, "Glosemática. La teoría del lenguaje de Hjelmslev y otros aspectos de la moderna lingüística danesa", pp. 160-161.

⁸⁰ Bertil Malmberg, "Glosemática. La teoría del lenguaje de Hjelmslev y otros aspectos de la moderna lingüística danesa", p. 167.

ésta sea íntima, pues sólo cuando se denomina el objeto se produce el reconocimiento de éste. El pensamiento implica, por lo tanto, una enunciación, sin que ésta sea entendida como un proceso evidente exteriorizado. Esta relación define al pensamiento y a la expresión como procesos intrínsecos, dejándolos dentro del mismo instante. Así, todo signo simboliza un pensamiento y, como tal, un sentido.⁸¹ Siguiendo el planteamiento anterior, se puede decir que la significación última está en la denominación y no en algún lugar fuera de ella, ya que el signo se establece fuera del sistema, aunque transite por éste en algún momento. En este sentido, el signo obtiene su significado en su momento más vivo, es decir, donde confluyen todos los elementos que lo producen, pues la intervención de otros signos almacenados en cada uno de los sujetos relacionados con el signo son elementos fuera del sentido último del mismo.⁸²

En la filosofía escolástica Juan de Santo Tomás definió al signo como todo aquello que representa, a la facultad cognoscente, algo distinto a sí mismo. Esta definición general permitió incluir todos los géneros de signos, tanto el formal como el instrumental.⁸³ Así, para que algo sea considerado un *signo*, debe “representar” a otra cosa, definida como su *objeto*. De ahí que todo signo pueda referir a una multiplicidad de objetos, que en ese caso conforman un compuesto que integra un único *objeto* complejo.⁸⁴ En consecuencia, los *objetos* pueden ser una cosa singular conocida existente, o que se cree que haya existido, o que se espera que exista, o un conjunto de tales cosas, o una cualidad, o relación, o hecho conocidos, de los cuales cada objeto singular puede ser un conjunto o reunión de piezas, o puede tener algún otro modo de ser.⁸⁵ Siguiendo este principio, la *imagen del milagro* en su dimensión material equivale a la presencia de un signo que puede tener como objeto un acontecimiento milagroso para el ámbito semiótico de la religión, o un producto artístico, para el ámbito correspondiente. Por lo tanto, la relación entre el signo y el objeto está definida en gran medida por un tercer agente involucrado en la construcción del “valor”.

La relación esbozada en el párrafo anterior fue esquematizada por Charles S. Peirce a partir de tres conceptos que delimitan el proceso que involucra la significación: *Representamen*, *Objeto* e *Interpretante* son los agentes involucrados en el proceso de semiosis.⁸⁶ Por lo tanto, el signo es cualquier cosa que determina a otra (su interpretante) a señalar a un objeto al cual ella también se

⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Península, España, 1975, p. 193.

⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pp. 196-197.

⁸³ Juan de Santo Tomás, *De los signos y los conceptos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p. 3.

⁸⁴ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Uruguay, 1974, p. 23.

⁸⁵ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, p. 25.

⁸⁶ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, p. 29.

refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así repetidamente *ad infinitum*.⁸⁷ De lo anterior es posible deducir un par de conclusiones. En primer lugar parece que la relación entre los agentes mencionados es indeterminada, ya que no es posible asumir el valor específico que cada uno tiene con respecto a la significación. Dicho en otras palabras, en algunos casos el signo es determinado en primera instancia por el interpretante, mientras que en otros casos el interpretante es determinado por el signo. Lo mismo ocurre con la relación entre el objeto y los otros dos agentes, ya que no es posible asumir en qué medida uno determina al otro. A partir de lo anterior podemos señalar que el análisis de la *transvaloración* implica siempre establecer, en cada caso, la función primordial de cada uno de los aspectos mencionados, ya que como hemos visto a lo largo del presente capítulo, el texto, entendido aquí como signo, puede determinar a su interpretante, es decir, a su receptor, pero también éste puede afectar al signo y en consecuencia, construirlo como un vehículo para otro objeto distinto al que perfilaba el mismo signo.

Así, en la imagen (No. 6), firmada por Cisco Jiménez, apreciamos las palabras *lejos, suplicas, devolverme, gracias*, junto con la representación de una paloma, vista de frente con las alas extendidas y con hoyos en alas y pecho. Estos elementos en conjunto suponen ser referencia a un acontecimiento milagroso, que en este caso tiene como referente central el título *Cucurrucucu paloma*.⁸⁸ Así la imagen puede ser definida, en principio, como un signo que tiene como primer correlato al *representamen* de la paloma con hoyos, que al mismo tiempo tiene como *objeto* la herida y/o dolor por el desamor, que para el *interpretante* remite al evento milagroso que supone haber sido curado de este dolor que podemos identificar *de facto* en la documentación de un milagro, siempre y cuando su interpretante establezca los principios para que esto ocurra. Sin embargo, es posible notar con cierta claridad que el signo, por sí mismo, no parece tener como objeto un milagro ocurrido. De ahí, que el proceso de semiosis potencialice el fenómeno de *transvaloración*, pues esta potencial significación infinita le permite acceder a ámbitos simbólicos diversos, sobre todo en este caso donde los elementos estructurales del mismo no permiten el anclaje hacia un sentido orientado por la ofrenda votiva.

⁸⁷ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, p. 59.

⁸⁸ Recordamos al lector que la letra de esta canción, compuesta por Tomas Méndez, supone la crónica de una paloma que está herida de “muerte” a causa del desamor: “Dicen que por las noches /no mas se le iba en puro llorar, /dicen que no comía /no mas se le iba en puro tomar; /juran que el mismo cielo /se estremecía al oír su llanto /Cómo sufrió por ella, /que hasta en su muerte /la fué llamando: /Ay, ay, ay, ay, ay, lloraba, /ay, ay, ay, ay, gemía, /ay, ay, ay, ay, cantaba /de pasión mortal moría. /Que una paloma triste /muy de mañana le va a cantar /a la casita sola /con sus puertitas de par en par; /juran que esa paloma /no es otra cosa más que su alma, /que todavía la espera /a que regrese la desdichada”.

De lo anterior podemos deducir que la naturaleza de un signo obliga a la identificación de un proceso en el que algo funciona como signo, dando pauta para la *transvaloración*. Charles Morris postuló en su momento que, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres o cuatro factores: 1. Lo que opera como signo, 2. Aquello a lo que el signo apunta y 3. El efecto que causa en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él, es decir, el *vehículo signico*, el *designatum* y el *interpretante*. Por lo tanto, algo es un signo del *designatum* para el *interpretante* en la medida en que éste tome en consideración al *designatum* en virtud de la manifestación del signo. Por lo tanto, en la semiosis *algo* toma en consideración a otro *algo* mediatamente, es decir, a través de un tercer *algo*, en consecuencia, una consideración mediada por los *vehículos signicos*, como ocurre con la imagen tratada en el párrafo anterior, donde la composición de los elementos lingüísticos e icónicos deriva en un símbolo del milagro. Así, las consideraciones son *interpretantes*; los agentes del proceso, los *intérpretes*; y lo que se toma en consideración, los *designata*. Los términos *signo*, *designatum*, *interpretante* e *intérprete* se implican recíprocamente, puesto que sólo son modos de referirse a matices del proceso de semiosis. Por lo tanto, algo es un signo si y sólo si algún intérprete lo piensa signo de algo, pues la consideración de algo es un interpretante sólo en la medida en que es recordado por algo que funciona como un signo, mientras que un objeto es un intérprete sólo si, mediatamente, toma en consideración algo. Por otro lado, las propiedades que conlleva ser un signo, un *designatum*, un intérprete o un interpretante son propiedades relacionales que las cosas asumen al participar en el proceso funcional de semiosis.⁸⁹

De lo anterior se puede deducir que todo signo, tal cual como lo planteó Charles Morris, debe tener un *designatum*, aunque no todo signo describa en la práctica a un objeto existente real, como en el caso del presunto milagro al que refiere la ofrenda votiva. El *designatum* de un signo es, por tanto, el tipo de objeto para el que dicho signo es adecuado, es decir, los objetos junto con las propiedades que el intérprete considera a partir de la presencia del vehículo signico. Es posible, sin embargo, plantear que cuando aquello a que se apunta existe realmente como algo referido al objeto de referencia, hablamos más bien de un *denotatum*. De ahí que, si bien todo signo tiene un *designatum*, no todo signo tiene un *denotatum*. Un *designatum* no es entonces una entidad, sino un tipo de objeto o conjunto de objetos. Por su parte, los *denotata* son los elementos del conjunto.⁹⁰

Partiendo de las observaciones anteriores es fundamental establecer otro tipo de relaciones que parten del signo. Una de ellas, la que se expresa a nivel sintáctico, es pensada como la que

⁸⁹ Charles Morris, "Introducción: semiótica y ciencia", en *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, México, pp. 27-28.

⁹⁰ Charles Morris, "Introducción: semiótica y ciencia", p. 29-30.

expresa las relaciones de los signos entre sí, haciendo la abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes.⁹¹ Por lo tanto, la semántica, por su parte, se ocupa de la relación de los signos con sus *designata* y, por ello, con los objetos que pueden expresar o que, de hecho, denotan.⁹² Así, las relaciones sintácticas determinan las relaciones sígnicas entre vehículos sígnicos, las reglas semánticas ordenan vehículos sígnicos con otros objetos y las relaciones pragmáticas enuncian las condiciones en los intérpretes bajo las que un vehículo sígnico es un signo.⁹³

A lo largo del presente capítulo se ha hablado del texto como una entidad que surge dentro de un ámbito, y por lo tanto, dentro de un límite, definido como *situación*. Esta noción permite instaurar demarcaciones en la comprensión del signo, y con ello, encerrar la noción de *horizonte*, entendida según Gadamer, como el ámbito de la visión que abarca lo visible desde una situación o un determinado punto.⁹⁴ El horizonte es, en consecuencia, dinámico y se modifica con el movimiento del sujeto. Por lo tanto, implica que comprender un hábito histórico apela a la existencia de un horizonte que lo contenga, entendiendo este desplazamiento no como empatía, sino más bien como la posibilidad de arribar a un lugar compartido, acción que fortuitamente concluye en la comprensión, equivalente a la fusión de horizontes.⁹⁵ Por ello, es posible implicar cierto dinamismo en lo relacionado con la construcción del sentido de las ofrendas votivas, dado que su cualidad semiótica posibilita la permanente *transvaloración* del exvoto. Siguiendo el presupuesto de Voloshinov, podemos decir que la conexión entre el signo y el receptor se logra, en ocasiones, dentro de circunstancias sociales compartidas y que éstas permiten la interacción entre emisor y receptor a través del signo. Por lo tanto, cada signo está consignado para un cierto tipo de receptor, es decir, se establece dentro de condiciones culturales concretas que lo determinan y que posteriormente se dirige a un receptor que comparta estas condiciones para su recepción correcta,⁹⁶ hecho que no excluye la desviación del signo hacia otros horizontes de comprensión, como se podrá mostrar a lo largo de este trabajo.

Hasta este punto se ha podido esbozar la complejidad que implica la construcción del sentido durante el proceso de semiosis. De ahí que para abundar en ésta habrá que articularla con el proceso de recepción de todo texto, el cual Román Ingarden definió en su momento como una construcción de

⁹¹ Charles Morris, "Introducción: semiótica y ciencia", p. 43.

⁹² Charles Morris, "Introducción: semiótica y ciencia", p. 55.

⁹³ Charles Morris, "Introducción: semiótica y ciencia", p. 75.

⁹⁴ Hans-Georg Gadamer, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 19.

⁹⁵ Hans Georg Gadamer, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", p. 23.

⁹⁶ Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, p. 12.

capas donde se incluyen las combinaciones de componentes formales, las unidades de significado, las perspectivas esquematizadas y las objetividades representadas, de donde brota una relación interna que permite la unidad formal. En este enfoque, todo texto es una entidad bidimensional donde, por un lado, se desarrollan las existencias totales de las capas y por el otro, en la que se suceden las partes, facilitando la creación de cuasi-juicios que ofrecen sólo uno o alguno de los aspectos de realidad de los objetos representados. Sin embargo, el texto se debe contraponer siempre a sus concretizaciones, que brotan durante cada una de las lecturas del dispositivo textual que, esencialmente, es una estructura esquemática que engloba *puntos de indeterminación*. Estos puntos son exterminados en alguna medida durante las concretizaciones y este proceso produce la emergencia de una determinación más estrecha o más amplia del objeto correspondiente, “perfeccionándolo”. De ahí que el fenómeno de *concretización* de los *puntos de indeterminación* del texto es el que permita la emergencia de sentidos extrínsecos a éste. Por lo tanto, el texto, en sí mismo, debe ser entendido como un complejo intencional que tiene su principio de existencia en los actos creativos de la conciencia de su “autor”, convirtiéndolo en un objeto intersubjetivo y referido a una comunidad de receptores. De ahí que para poder alcanzar su comprensión sea necesario ir más allá de aquello que efectivamente está contenido en la capa objetiva de la obra, o sea, someterlo a la *concretización*.⁹⁷

En este sentido, la existencia de los *puntos de indeterminación* en la capa objetiva del dispositivo admite la posibilidad de formas diferentes de recepción, entendidas aquí como *transvaloración*. En ocasiones se induce al receptor a considerar todas las partes existentes de indeterminación como tales, y dejarlas en estado de vacuidad. No obstante, por lo general, los *puntos de indeterminación* son llenados involuntariamente, incluso al margen de los límites del dispositivo, hecho que permite que lo “inacabado” del texto sea sometido, en ocasiones, a una experiencia y valoración estética. En la concretización se expresa entonces la propia actividad co-creadora del *interpretante*, ya que por iniciativa propia y con su imaginación “llena” las diferentes partes de indeterminación con aspectos verosímiles o aceptables.⁹⁸ Podemos resumir entonces que la *objetivización* y la *concretización* de los elementos representados en el texto van de la mano con la *actualización* y *concretización* de algunas “perspectivas esquematizadas”, ocasionando con ello una “entidad viva”, específica y presente que exige una percepción concreta o al menos una idea viva.⁹⁹

⁹⁷ Román Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 31-33.

⁹⁸ Román Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, pp. 35-36.

⁹⁹ Román Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, pp. 38-39.

Para ejemplificar los aspectos mencionados en los párrafos anteriores usaremos la imagen (No. 7). En este caso se trata de la representación de dos enfermos acostados sobre camillas, cada uno con una fotografía tamaño infantil a un costado, que permiten su identificación personal. Estos personajes configuran la composición donde se integran médicos y enfermeras junto con la imagen de la Virgen de Talpa al centro y en lo alto, quien es la responsable del milagro de salvar la vida a estas personas. En ella es posible identificar elementos que ya se encuentran determinados dentro del complejo textual y perfilan la *macroestructura semántica* del exvoto. Estas *perspectivas esquematizadas* inducen, de alguna manera, la decodificación del texto. Dicho de otra manera, el texto propone el primer sentido y en gran medida, parte del *sentido obvio* referido en este capítulo. Sin embargo, para que el segundo sentido pueda emerger, es necesario “introducir” en el texto elementos que no se encuentran totalmente expresados. De ahí que muchos de los componentes del significado último recaigan en el receptor, quien es el encargado de modular el texto hacia diversos ámbitos de valor. Supongamos que este entramado semiótico es sometido a una lectura por parte de un crítico de arte que alberga en su bagaje nociones y preceptos determinados por el sistema de las Bellas Artes, como será estudiado con mayor profundidad en los capítulos tercero y cuarto de este trabajo. Lo más probable es que aspectos como la falta de verosimilitud, la calidad precaria de la factura, o el mal uso de la perspectiva y que refieran a la superestructura orgánica del exvoto sean tasados negativamente por no ser considerados elementos estéticos. Obviamente, el autor del texto no lo creó considerando la determinación de elementos “estéticos” y más bien, lo perfiló para ser transmisor de un evento milagroso. De ahí que la imagen del milagro sea un complejo textual y semiótico dinámico y potencial, cualidad que le permite convertirse en objeto de *transvaloración* permanente.

Siguiendo a Wolfgang Iser, es posible plantear que el texto no es, entonces, equivalente ni al objeto mismo ni a su concretización, más bien es un fenómeno que brota justo donde coinciden ambos, cualidad que lo convierte en una entidad de carácter virtual, ya que no se reduce ni a la cualidad material del objeto ni a las predisposiciones del receptor. De su condición virtual nace, entonces, su dinámica. De ahí que una descripción de la interacción entre ambos debe referirse a los procesos de constitución a través de los cuales los textos son experimentados durante la lectura,¹⁰⁰ detonando con ello fenómenos de *transvaloración*.

¹⁰⁰ Wolfgang Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 122-123.

Por lo tanto, el problema capital discutido en este apartado se refiere a la efectiva interpretación de los textos, pero no en el sentido en que se emplea la noción de interpretación de manera formal, en semántica y pragmática, cuando se trata de adjudicar estructuras de significado y referencia, así como acciones lingüísticas, a un texto. Más bien, proponemos aquí, siguiendo a Teun A. van Dijk, desenredar los aspectos psicológicos y el papel que desempeñan en la comprensión de los textos. Para diferenciar la interpretación formal de la psicológica utilizaremos en el caso de esta última los conceptos de “comprender”, “comprensión” e “interpretación cognitiva”. Sabiendo que la información del texto o sobre el texto, se acumula en la memoria, el problema consiste en saber qué información o qué tipo de información se guarda en ésta y cómo se conecta este proceso con la comprensión del texto.¹⁰¹ Digamos, pues, que la elaboración del texto se refiere no sólo a su comprensión, conservación y recuerdo, sino también a otros procesos cognitivos, como por ejemplo, al establecimiento de lazos entre las informaciones de un texto y los conocimientos/informaciones que ya poseemos, para aumentar o corregir nuestro saber. Así, las estructuras y los procesos psicológicos que desempeñan un papel en la comprensión de un texto suelen ser de tipo más general, pues operan también en la comprensión de escenas visuales y episodios reales reproducidos filmicamente o representados. El primer principio consiste en que un usuario es capaz de aislar unidades discretas del “flujo” del texto, lo que significa que puede segmentar señales de ese flujo. El segundo principio, la categorización, involucra una abstracción. Así, puede demostrarse enseguida un tercer principio, donde las unidades se “reúnen” y combinan con otras unidades.¹⁰² De ahí que la segmentación, categorización y síntesis operen como mecanismos fundamentales para el proceso de semiosis y *transvaloración* del texto.

Hasta este punto se ha podido construir un panorama que permite profundizar en el estudio del exvoto en su dimensión textual y semiótica. Por lo tanto, estamos en condiciones de proponer el análisis de un aspecto que, a modo de síntesis, permita dar algunos elementos conclusivos. De ahí que en los siguientes párrafos trataremos de esbozar los mecanismos culturales que permiten el flujo de textos dentro de diversos sistemas semióticos y sus implicaciones. En este sentido, la existencia de límites entre semiosferas produce, según Peeter Torop, un fenómeno de *traducción total*. Por lo tanto, la *traducción intersemiótica* enuncia las características de la cultura, donde los textos “propios” y “ajenos” son traducidos a diferentes tipos convirtiéndose en *intertextos*. La intersemiosis surge, entonces, cuando los textos logrados dentro de sistemas sígnicos conviven como textos diferentes pero representan un texto específico, en cuyo marco son descifrados cambios y moderaciones en el

¹⁰¹ Teun A. van Dijk, “Psicología de la elaboración del texto”, en *La ciencia del texto*, Buenos Aires, [1978] 1992, p.176.

¹⁰² Teun A. van Dijk, “Psicología de la elaboración del texto”, p. 177-179.

contenido y la expresión. Por lo tanto, todo texto es procesual, ya que está situado entre la historia de la concepción y la historia de la recepción, es decir, surge entre la conciencia del creador y la del receptor,¹⁰³ derivando en fenómenos de *transvaloración*.

Partiendo de los presupuestos anteriores, podemos decir, siguiendo el planteamiento de Torop, que dentro de las prácticas socio-simbólicas es donde se producen los procesos de traducción de textos, pues la migración, la traducción y la transformación del sentido de los textos manifiestan el indisoluble estado de traducción total en el que se encuentra la cultura. Aquí la *intertextualidad* se define como dispositivo de vinculación de textos con diferentes niveles de interconexión, que permite entender el espacio intertextual como círculos concéntricos, con el texto en el centro.¹⁰⁴ De ahí que podamos marcar cuatro componentes del proceso de traducción: conservación, cambio, exclusión y adición de los elementos textuales.¹⁰⁵ Estos aspectos parecen ser relevantes en los procesos de *transvaloración* de los textos votivos analizados a lo largo del presente trabajo, ya que la multiplicidad de valores atribuidos de modo particular a las imágenes del milagro depende de sus cualidades textuales y culturales.

Como argumentó Lotman en su momento, toda cultura es semióticamente no-homogénea, y el perpetuo intercambio de textos se realiza no sólo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras diversas por su naturaleza. Todo este sistema de intercambio de textos puede ser definido como diálogo entre productores de textos diversamente constituidos, pero en contacto.¹⁰⁶ La transmisión del mensaje, entonces, no es la única función del mecanismo comunicativo ni del mecanismo cultural en su conjunto, pues éstos simultáneamente realizan una producción de nuevos mensajes a partir de una comunicación intergenérica.¹⁰⁷ Así, el desarrollo inherente a la cultura no puede realizarse sin la constante acumulación de textos del exterior en múltiples sentidos, generando procesos encontrados que hacen referencia a los diversos observadores de la semiosfera. Por lo tanto, un aspecto fundamental del contacto cultural se encuentra en la noción de *partenaire* —es decir, de asociado, pareja—, que refiere a la inclusión de éste en “mi” mundo cultural, la codificación de éste con “mi” código y la designación de su sitio en “mi” marco del mundo. No obstante hay que enfatizar que es posible el proceso contrario, donde ocurre una red denominación de sí mismo en correspondencia con la

¹⁰³ Peeter Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, *Nueva Época*, vol. 9, núm. 25, México (mayo-agosto, 2002), p. 16.

¹⁰⁴ Peeter Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, pp. 18-20.

¹⁰⁵ Peeter Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, p. 29.

¹⁰⁶ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 48.

¹⁰⁷ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 67-68.

denominación que me da un *partenaire externe en la comunicación*.¹⁰⁸ Por lo tanto en la vida humana los textos efectúan al menos dos funciones básicas: la transmisión de significados predeterminados y la generación de nuevos sentidos.¹⁰⁹ De ahí que en su función generadora, el texto deja de ser un eslabón pasivo de la transmisión de alguna información constante entre remitente y receptor.¹¹⁰

Es posible plantear, siguiendo a Torop, que la seriación es una de las características ontológicas de la traducción cultural. Esto significa que en un mismo texto de partida subyacen múltiples traducciones y que el reconocimiento de una traducción absoluta es imposible. En conclusión, todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser exhibidos como un proceso de traducción de textos o fragmentos de textos en otros textos, exhibiendo un proceso infinito de traducción total en el que: a) textos completos son traducidos a otros textos completos; b) textos completos son traducidos en la cultura como diversos metatextos, complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura; c) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales y d) textos hechos de una sustancia son traducidos a textos hechos de otra sustancia.¹¹¹

De esta manera, puede decirse que cualquier *texto* votivo puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas—escriturales, dibujísticas, pictóricas, fotográficas—, y que la prueba del milagro puede ser expresada simultáneamente en diversos sistemas signícos. De ahí que según Torop, la comprensión de la traducción intersemiótica comience por la realización de la *procesualidad* del texto, por un lado, y la convivencia de numerosos sistemas signícos, es decir, la multiplicidad semiótica, por el otro lado. Así la heterogeneidad semiótica del texto está emplazada entre las pluralidades de la historia de la generación del texto y su recepción. Además, el proceso intertextual se inserta en el proceso intermediático ya que cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas signícos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas signícos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión.¹¹²

De lo anterior se deduce que la migración, la traducción y la transformación de los significados muestran que la cultura, como sistema dinámico, se encuentra permanentemente en estado de

¹⁰⁸ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 71-73.

¹⁰⁹ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 94.

¹¹⁰ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 96.

¹¹¹ Peeter Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica", pp. 13-14.

¹¹² Peeter Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica", pp. 15-16.

traducción total.¹¹³ Así, desde una perspectiva semiótica, también debe ser considerada dentro de la problemática intertextual la pregunta sobre la interrelación de textos de diferentes artes en el espacio intertextual, ya que la traducción de un tipo de arte a otro es bastante frecuente en la cultura, pues textos de distintas artes están entretejiéndose, y el espacio intertextual incluye también la *intermedialidad*, que significa que la traducción o conexión de elementos en artes disímiles en el texto sucede entre la *monomedialidad* (de la literatura, pintura, cine mudo, etcétera) y la *multimedialidad* (teatro, cine, etcétera).¹¹⁴

Así, la dimensión procesual de todos los textos, según Torop, permite acercarse a la idea de que tal proceso implica a la seriación como rasgo ontológico de la traducción. De lo anterior se deduce no sólo la ausencia de una traducción absoluta, sino también la existencia de múltiples traducciones de un mismo texto fuente. El presupuesto anterior lleva a la conclusión de que todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser explicables si son vistos como un proceso de traducción de textos o fragmentos de textos en otros textos,¹¹⁵ y con ello se explica, a partir del fenómeno del texto, la multiplicidad de textos que refieren a la experiencia del milagro y que se entrelazan culturalmente para producir el fenómeno de *transvaloración* estudiado en este trabajo.

La imagen entre la representación y la presencia

En el apartado anterior se propuso relacionar la dimensión textual de la imagen del milagro con la estructural y la semiótica, con el objetivo de mostrar la conformación de los fenómenos narrativos y sus componentes en el marco del proceso de semiosis. A partir de lo anterior se planteó identificar la relevancia de las estructuras que perfilan la apariencia del texto y la importancia de los soportes en la conformación de los tipos de potenciales mensajes y las funciones del texto. De estas aproximaciones se pretendió deducir la relevancia de los procesos de sentido en la entropía y *transvaloración* del texto. En consecuencia, en el presente apartado se plantea un enfoque que identifique el tránsito de la imagen a través de espacios de significación diversos y con ello mostrar la emergencia de éste como elemento simbólico que instituye una imagen dinámica, con la finalidad de complementar la aproximación elaborada anteriormente y con ello dar pauta para el registro de los itinerarios de transvalor de la

¹¹³ Peeter Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica", p. 19.

¹¹⁴ Peeter Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica", p. 21.

¹¹⁵ Peeter Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica", p. 13.

imagen del milagro. Para ello se propone establecer una reflexión sobre los distintos tratamientos de la imagen a nivel epistemológico, considerando la relevancia de una definición que evoca a su dimensión mental o intangible para, posteriormente hacer una revisión de su flujo dentro de la cultura visual contemporánea, y su consumo. Con ese fin, se intenta enfatizar en el proceso dentro del cual habita la imagen, subrayando la relación imagen-medio-espectador, para después registrar el surgimiento de la imagen votiva como parte de la cultura como memoria, destacando la temporalidad y los múltiples procesos de transmutación dentro de la dinámica cultural.

A partir de los puntos antes mencionados, será posible regresar a la relación espectador-objeto, en este caso fundamentada en las categorías *representamen*, *objeto*, *interpretante*, destacando la relación entre imagen y procedimientos para producir imágenes. Lo anterior permitirá cerrar una reflexión que se propone, como se mencionó al principio de esta investigación, mostrar los procesos de *transformación* y *transvaloración* de la imagen del milagro dentro de sus itinerarios culturales y, con ello, sentar las bases para una comprensión integral de ésta.

En años recientes, Hans Belting ha puesto en evidencia la manera en la que la cuestión sobre la imagen ha tenido un rol protagónico en numerosas disciplinas, lo que ha generado gran variedad de enfoques para su estudio.¹¹⁶ Para Nicholas Mirzoeff, uno de los presuntos atributos de la cultura visual contemporánea es la predisposición a visualizar formas que en sí mismas no son visuales, generando con ello un escenario que permite identificar el incremento de la *imagen del mundo*, es decir, un modo de ser de la cultura donde el mundo es pensado y captado como una imagen, es decir por su orientación hacia “lo visual”. Esta cualidad parece priorizar la experiencia cotidiana de las imágenes, mismas que se integran a una dinámica de circulación descontrolada, donde cada nueva forma de representar la realidad se incorpora a las otras formas parcialmente “desplazadas”. Parece existir, entonces, una cierta convención acerca de que la llamada posmodernidad tiene como uno de sus rasgos distintivos el dominio de la imagen, que desde el pensamiento platónico se había ya asumido como una forma de mimesis de la realidad, y en donde lo visual evocaba la ausencia de la verdad.¹¹⁷

Los aspectos detallados en el párrafo anterior generan una serie de cuestionamientos que obligan a buscar los orientadores pertinentes para esclarecer la función primordial de la imagen dentro de la vida humana, particularmente en lo relativo al objeto estudiado en este trabajo. Parece entonces necesario recuperar el análisis que hace Fernando Zamora cuando considera que dentro del ámbito

¹¹⁶ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. De Gonzalo María Vélez Espinoza, Katz Editores, Buenos Aires, 2010, p. 13.

¹¹⁷ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 22-33.

cultural hebreo la *imagen* fue una idea asociada con doctrinas negativas que, de modo general, la relacionaban con la falsedad y el engaño. Para Platón el icono era una entidad que refería a la *mimesis* (imitación), considerada una forma que evocaba al mundo de las apariencias, es decir, como la imagen física de las ideas (*eidé*). De ahí que la imagen, como concepto, haya albergado dentro del pensamiento occidental una cualidad ontológica, provocando que una cosa se convierta en imagen de otra, en virtud de una relación arbitraria de similitud entre ellas. En consecuencia, la imagen adquirió el poder —sospechoso— de colocarse en lugar del objeto al que representa, e incluso rebasarle para constituirse como un Ser propio.¹¹⁸

En concordancia con lo anterior Belting demuestra que en la Edad Media los iconos no eran, en general, una imagen ordinaria, ya que estaban reservados para la adoración y en consecuencia debían responder a la afirmación de que estaban facultados para ser venerados. Estas imágenes, consideradas una epifanía de “otro mundo”, se pensaban objetos con cualidades trascendentales. No obstante, con el agotamiento del sistema medieval los iconos se habían transformado en una complicación sustancial para los valores del Renacimiento, provocando que el icono bizantino y la imagen renacentista aparecieran como formas opuestas e incompatibles (una ampliamente mostrada, la católica, la otra, la cristiana ortodoxa, oculta detrás de la *iconostástasis*). A partir de entonces, hablar de un retrato o de un icono significó entrar en una oposición que operaba en términos de disyunción, pues “la pintura” sólo podía ser un retrato o un icono, pero no ambos a la vez.¹¹⁹

Los aspectos mencionados en el párrafo anterior descubren el comienzo de una nueva cultura visual, que según Belting, colocaba al misterio en el centro de la propia experiencia visual y tangible, un misterio que ya no residía en un mundo más allá, sino que, al contrario, penetraba en la misma naturaleza, provocando la transformación integral de la labor tradicional de la representación, al permitir la existencia de una nueva evidencia mimética. Así, los iconos trataban sobre la representación, pero también sobre la veneración, que sólo podía justificarse al apuntar al arquetipo del *icono* que, aunque invisible por definición, entraría en la pintura volviéndose visible según las posibilidades que ofrece el medio. En resumen, la presencia del *icono* protegía otra presencia que no podía mezclarse pero que, sin embargo, surgía en él.¹²⁰

¹¹⁸ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, ENAP, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 111-115.

¹¹⁹ Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, pp. 29-31.

¹²⁰ Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, pp. 38-40.

Boris Uspenski argumenta que los iconos son un tipo de imagen que refiere a una realidad sobrenatural, es decir, un tipo de signo que apela al nexo de la percepción subjetiva con la conciencia y el universo espiritual. Los iconos eran, entonces, un tipo de signo que representaba escenas misteriosas y sobrenaturales. De ahí que funcionaran como signos instrumentales para conectar al mundo visible con el invisible. Así, cuando advertimos una presencia icónica, dentro de este horizonte de comprensión, de modo semejante a como cuando significamos la historia, nos son dados elementos de otra realidad.¹²¹ Esta primera aproximación abre una puerta al análisis de la *imagen del milagro*, ya que es posible identificar que, al menos en la tradición occidental, muchos objetos creados —sobre todo dentro del contexto medieval— intentaban construir un puente para la percepción de espacios alternos a la vida humana. Ello permite comprender una de las funciones sustantivas de los objetos estudiados en este trabajo. En el siguiente capítulo se enfatizará el hecho de que las ofrendas votivas operaban como vehículos sagrados que manifestaban un tipo de comunicación entre el mundo terrenal y el celestial, de ahí su preponderancia dentro del sistema religioso. También se intentará indagar en la manera en que el sistema función del arte, en su proceso de diferenciación, logró encontrar en la *creación* una herramienta para la evocación de realidades “no existentes” (creación que, muchas veces, se explicó como guiada por la mano de los propios santos venerados). A partir de lo anterior es posible plantear entonces que la imagen se proyecta como una entidad que permite vincular, a través de la percepción y semiotización, una multiplicidad de realidades.

Asimismo, en el capítulo tercero se intentará mostrar la manera en que los dispositivos textuales enlazan potencialmente todos los sistemas de conciencia y comunicación, y que éstos son los factores preponderantes para la significación del mundo culturalmente determinado. Podemos decir entonces que la *imagen* ha funcionado con frecuencia como dispositivo para la relación de múltiples realidades. Un ejemplo de lo anterior se puede identificar en la imagen (No. 8). Aquí una lámina novohispana fechada en el siglo XVIII muestra la pervivencia de una tradición originada en Europa con la producción de libros que añadían grabados y que intentaban, desde el siglo XVI, preparar al cristiano ante la muerte súbita. Estos dispositivos fueron muy recurrentes a partir del tiempo posterior a la peste negra de 1348.¹²² En este caso, es posible identificar la presencia de realidades de órdenes diversos. Justo en el momento en que el moribundo debe reivindicarse ante la presencia de la muerte se hace patente la inminente posibilidad de ir a parar al infierno, ya que la profusión de demonios que pululan en

¹²¹ Boris A. Uspenski, “Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 9 (enero-diciembre, 1993), pp. 73-74.

¹²² Ana Paulina Gámez Martínez, en *Guía del Museo Nacional de Arte*, México, Munal, México, 2006, p. 98

la imagen permite registrar esta idea. En la escena aparecen tanto los frailes como un ángel y una serie de demonios. El ejemplo expresa, de nueva cuenta, no solamente la presencia de un complejo estructural de carácter narrativo —aspecto revisado en los apartados anteriores—, sino que exhibe también de modo puntual la función instrumental del signo para crear una imagen que permite acceder a una realidad sobrenatural (el momento de confrontación con la muerte y el juicio de los actos en vida). Esta cualidad instrumental de la imagen permite, en el presente capítulo, elaborar una reflexión enfocada a la relación del fenómeno de la imagen con el de la ofrenda votiva. De ahí que una de las principales cuestiones a reflexionar sea la que indague sobre la función o funciones principales de la imagen como fenómeno humano.

Aparentemente, en la actualidad la cultura visual sigue operando con principios semejantes a los identificados en los párrafos anteriores, ya que parece prevalecer la relación de la imagen con distintos tipos de realidades, manifestándose en formas aún más diversas. Sí la cultura visual brota en la interacción entre el espectador y lo que observa, provocando con ello un acontecimiento visual que expresa una correspondencia entre el *representamen*, su *objeto* y el *interpretante* —para usar la terminología utilizada en el apartado anterior—, podemos identificar aquí la relación entre un signo, la tecnología que lo posibilita y su recepción por parte del espectador, y con ello comenzar a problematizar el fenómeno de las imágenes del milagro dentro de horizontes de comprensión periféricos a los de la pura experiencia religiosa, la concepción artística y el ámbito mercantil.

Peter Burke ha sido recurrente al plantear a las imágenes, en su dimensión material, como *testimonios* que posibilitan indagar históricamente sobre las dinámicas socioculturales, a partir de la identificación de objetos que permiten situar los artefactos representados en el dispositivo visual dentro de su contexto utilitario original, incluso postulando a muchos pintores como historiadores de la sociedad, pues en sus trabajos se registran las más diversas formas del comportamiento social en diversos ámbitos y contextos.¹²³ Este enfoque asumió, también, que la imagen plástica es apta para reproducir la dinámica social a partir del uso de personajes que se suponen característicos de un medio específico, revelando el tipo de relación del autor con el objeto o personajes representados, ostentando con ello relaciones de identidad.¹²⁴ Las imágenes serían, entonces, dispositivos capaces de ofrecer un testimonio acerca de la organización y escenificación de los acontecimientos que representan.¹²⁵ En

¹²³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pp.127-129.

¹²⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 152.

¹²⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 177.

este paradigma, las imágenes dan acceso a las visiones de un mundo propias de una época. Así, situadas en una serie de contextos, permiten trazar una historia de las mentalidades.¹²⁶

Siguiendo el presupuesto anterior y conectando éste con los aspectos mencionados al comienzo de este apartado, podemos usar la imagen (No. 9) para evidenciar que ciertamente en su dimensión material establece pautas para el estudio de las mentalidades, así como para el análisis de dinámicas históricamente determinadas dentro de contextos socioculturales específicos. La imagen describe la escena del milagro que consiste en la salvación de un niño, que tras haber caído en una caldera de agua hirviendo, fue salvado. La distracción de los padres, según explica la cartela, se debió a que escuchaban la prédica de N.P.S. Francisco, y no a frivolidades. En esta imagen apreciamos el momento del milagro, cuando el niño que ha sido restituido a la vida, sale del arcón con las manzanas en las manos, para asombro y agradecimiento de sus padres. Sobre la escena, que transcurre entre comensales en la mesa y el padre y otros participantes de pie para recibir al niño, se encuentra la imagen de la Santo. De hecho, podemos decir que a lo largo de este trabajo, fue este enfoque el que permitió examinar el proceso de diferenciación de los sistemas que empujaron la imagen del milagro hacia diversos ámbitos de valor. De ahí que la pintura de José Juárez sea útil para mostrar esa función de la imagen en tanto vehículo para acceder a las concepciones en torno a las múltiples realidades conformadas dentro de las dinámicas socioculturales. En los capítulos siguientes intentaré mostrar que, por una parte, este objeto expresa las mentalidades religiosas transportadas a la Nueva España y, al mismo tiempo, constata la presencia de preceptos creados dentro del sistema diferenciado del arte en su momento.

Por lo tanto, si se suscriben los presupuestos anteriores y se considera que las imágenes permiten el acceso a los procesos en donde las mentalidades alcanzan una magnitud histórica, podemos integrarlas a un ámbito epistemológico de mayor espectro, denominado recientemente con la expresión de *cultura visual*. Con este concepto es posible, según Mirzoeff, disolver las brechas generadas durante el proceso de diferenciación del arte, ya que éste no sólo incluye las expresiones definidas dentro de los sistemas artísticos, sino que se extiende al resto de las creaciones humanas. Así la *cultura visual* no se reduce a la llamada *high culture*, sino que se desarrolla hacia una definición que reclama entender a la *cultura visual* como el lugar donde brota y se transfigura la identidad, envolviendo la multiplicidad de estas manifestaciones al interior de una entidad fractal. En otras palabras, este enfoque epistemológico asume como argumento principal que es dentro de la práctica visual habitual

¹²⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 239.

donde brota una realidad transcultural que pone en crisis los límites espaciales y temporales pero, sobre todo, diluye la escisión entre lo local y lo global, entre lo culto y lo popular, entre lo sacro y lo vernáculo, así como las ideas de homogeneidad y heterogeneidad, acentuando la reciprocidad de lo *virtual* con lo *real*.¹²⁷

A partir de los presupuestos anteriores, y en articulación con los presupuestos de Hans Belting, la pregunta sobre la imagen debe estar situada en relación con la implicación de ésta en el estudio de dispositivos tecnológicos, fenómenos de transposición de imágenes y demás procedimientos con los que se adquieren imágenes. En consecuencia, es necesario comenzar a indagar en la relación imagen-medio, definiéndola como una relación coexplicativa, ya que parece imposible reducir el fenómeno de la imagen a la forma en la que un medio se transforma en portador de ésta.¹²⁸ En otras palabras, es necesario asumir que toda imagen, al tener como cualidad primordial su incorporeidad, demanda la existencia de medios a través de los cuales pueda manifestarse o materializarse.¹²⁹ Por lo tanto, el estudio de las imágenes implica automáticamente el análisis de sus medios, sobre todo si se asume que la relación entre imagen y tecnología sólo puede ser identificada a través del proceso de simbolización. Lo anterior exige una perspectiva que diferencie heurísticamente las dimensiones del fenómeno de la imagen, mismas que pueden expresarse en el siguiente esquema: *imagen-medio-espectador* o *imagen-aparato de imágenes-cuerpo vivo*; entendido este último como cuerpo medial o “medializado”.¹³⁰

Siguiendo lo antes expuesto, es necesario asumir que el examen de la *imagen del milagro*, realizado a lo largo del presente trabajo, obliga a un seguimiento del proceso por el cual la imagen transita en diversos medios a lo largo del tiempo, definidos en el apartado anterior a través del proceso de *intersemiosis*. La conformación de la imagen (No. 10), donde se aprecian los retratos de busto de un hombre, una mujer sonriente y un niño, inscritos en las nubes, junto con la imagen de la virgen de La Soledad al centro sobre el retrato del infante, emerge mediante el uso de un lienzo que funciona como medio portador de la imagen, elaborada con la técnica de pintura al óleo. En este caso, la imagen votiva ya no es analizada como una forma textual, sino como una “idea” que se ha proyectado en diversos soportes dentro de ámbitos diversos. En este ejemplo los retratos representan a los beneficiados del milagro; los padres que agradecen la salud del infante, y la virgen, figura celestial que obra el milagro.

¹²⁷ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, pp. 47-58.

¹²⁸ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, pp. 15-16.

¹²⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 22.

¹³⁰ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, pp. 25-26.

Es decir, el proceso de semiotización se plantea a partir del presupuesto que implica la preexistencia de la *imagen del milagro*, misma que se manifiesta a través de un dispositivo orgánico correspondiente al contexto tecnológico de su ámbito de pertinencia. Digamos que, en algún sentido, el *objeto* determina al *interpretante* y al *representamen*.

A partir de lo anterior, podemos suscribir la tesis de Belting respecto de que los medios son siempre portadores que necesitan de las imágenes para hacerse manifiestos, es decir, son *medios de la imagen*. Por lo tanto, cada uno arrastra consigo su forma temporal y cultural, es decir, es inevitable hacer uso de ciertos medios para hacer visibles las imágenes y comunicar a través de ellas.¹³¹ Digamos, entonces, que la imagen posee siempre una dimensión mental, mientras que el medio es siempre material y éste sólo se transforma en imagen cuando es objeto de un proceso de “realización” por parte del sujeto que la percibe. Es justo durante esta operación cuando la imagen es desviada nuevamente de su medio portador, y de este modo su ambivalencia entre presencia y ausencia se despliega hasta el medio mismo en que es generada.¹³² En consecuencia, esta forma de aproximarse a la imagen, es decir, el examen del rol que juega la *cultura visual* en la dinámica sociocultural de donde emerge, se propone como una perspectiva dinámica enfocada en la comprensión de los vínculos entre los medios visuales y la cultura.¹³³

De acuerdo con lo antes visto, es posible plantear que a lo largo del desarrollo tecnológico gran variedad de medios de producción de imágenes han funcionado como depósitos de diversas imágenes del milagro impactando, con ello, su existencia dentro de las dinámicas por las que han transitado. En los capítulos siguientes se usaran diversos ejemplos de exvotos que han sido “depositados” en múltiples medios, ya que la diversidad *medial* adquiere aquí una importancia específica, pues la imagen se ha adaptado a cada uno de ellos para continuar su trayecto. En este sentido, las imágenes parecen ofrecer una pauta eficaz para discernir el poder que tenían las representaciones visuales en la vida de las sociedades. Para reflexionar sobre lo anterior es necesario retomar el principio del *testigo ocular* planteado por Burke para referir a la norma practicada por los creadores de imágenes en diversos contextos, y que reside en la representación de lo que una instancia ocular podría captar desde un punto determinado en un momento específico. En consecuencia y al margen de su presunta calidad estética, cualquier imagen mediatizada puede servir como testimonio, incluso de los cambios que se

¹³¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, pp. 35-36.

¹³² Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 39.

¹³³ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, pp. 21-22.

producen en el tipo de imagen disponible en espacios y momentos diversos.¹³⁴ Entendidas de esta manera, las imágenes mediatizadas son especialmente útiles para la reconstrucción de las estructuras mentales,¹³⁵ que en el caso particular de los exvotos pintados expresan la continuidad y el cambio de los grupos sociales representados,¹³⁶ además de muchos otros aspectos. A nivel iconológico las alteraciones advertidas en el *estilo* de las imágenes sagradas aportan información significativa para identificar distintas particularidades de las emociones.¹³⁷ Por lo tanto, parece difícil alcanzar un estudio de las imágenes sin el uso del término *mirada*.¹³⁸

Los aspectos mencionados en el párrafo anterior coinciden con los postulados de Belting cuando subraya el hecho de que toda imagen es más que un producto de la percepción, ya que se deriva de una simbolización individual y colectiva. En este sentido, habría que suponer que el ser humano vive con imágenes y juzga al mundo con ellas, ampliando su presencia a la elaboración física de imágenes desplegadas en el ámbito social, mismas que se articulan permanentemente con las imágenes mentales. En otras palabras, el ser humano es “el lugar de las imágenes”,¹³⁹ ya que si bien las imágenes internas parecen tener un carácter subjetivo, son consecuencia de un fenómeno colectivo. Lo anterior implica asumir que las imágenes se transfiguran cualitativamente, inclusive a pesar de que sus *temas* transiten por numerosas temporalidades, implicando un acto de metamorfosis cuando se convierten en imágenes recordadas que posteriormente se depositan en la memoria.¹⁴⁰

Es posible plantear, retomando a Belting, que los seres humanos se distinguen e identifican entre sí a causa de sus imágenes, ya sea en términos de individualidad o colectividad. De ahí que las imágenes que existen en el mundo exterior son simplemente propuestas de éstas que se articulan con las que se almacenan en los distintos tipos de memorias. Sin embargo, hay que señalar que, en este sentido, el cuerpo individual representa un cuerpo colectivo, pues es un sitio para las imágenes a partir de las cuales concurren las culturas, donde se origina una correspondencia entre las imágenes simbólicas de una praxis colectiva y las subjetivas.¹⁴¹ Es decir, siguiendo a Zamora, las imágenes no solamente representan pensamientos, sino que permiten *formarlos*, en tanto todo pensamiento se basa

¹³⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pp. 16-20.

¹³⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 101.

¹³⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 102.

¹³⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 63.

¹³⁸ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 158.

¹³⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p.14.

¹⁴⁰ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 27.

¹⁴¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, pp. 71-76.

en ellas.¹⁴² En consecuencia, las imágenes inmatriciales son definidas como reales pero no físicas, ya que éstas han sido extraídas de la subjetividad para introducir las en la intersubjetividad.¹⁴³

Así, la cuestión en torno a las imágenes conduce de modo necesario al estudio de las unidades simbólicas de referencia a través de las cuales las distinguimos e identificamos como tales. Es decir, la distinción entre aquello que es una imagen y aquello que no lo es, está dado en la memoria de imágenes y en las imágenes de la fantasía, ya que es justo allí donde ocurre un proceso de selección de donde se desprenden aquellas con una condensación e intensidad determinadas. En este sentido, es posible reconocer cierto tipo de imágenes que parecen oponer resistencia al cambio histórico de los medios, ya que su transformación implica simultáneamente su adaptación, y precisamente se mantienen vivas solamente a causa de estas transformaciones en las que encuentran su modo de representación actual.¹⁴⁴ De ahí, que la imagen (No. 11) donde se agradece a la Virgen de Guadalupe haber salvado a Soledad en dos ocasiones en las que fue intervenida quirúrgicamente, manifieste de modo puntual la persistencia de la *imagen del milagro* hasta tiempos recientes, expresando, al mismo tiempo, su capacidad adaptativa en lo relativo al medio portador, ya que a diferencia del ejemplo anterior se utilizó fibracel como soporte portador de la imagen. A pesar de que es imposible diferenciar la separación de la imagen de su medio portador, podemos sugerir que durante la aprehensión del objeto una multiplicidad de referencias, albergadas en la memoria colectiva, permite extraer la referencia a la Virgen de Guadalupe, así como del acontecimiento evocado por medio de la pintura. En este caso se confirma que una representación que contiene los esquemas mínimos permite la emergencia de una imagen de la advocación, al margen del medio o soporte portador de la misma, incluso cuando la representación no sea tan eficiente en términos de mimesis o de "calidad artística". También es posible identificar la presencia de la técnica fotográfica como medio alternativo para la transmisión de otra imagen que en relación a la estructura narrativa permite construir una imagen claramente votiva, ya que la fotografía ubicada en la parte inferior izquierda, con su verosimilitud, refuerza la existencia "verdadera" de quien recibe el milagro.

Con la imagen anterior es posible ratificar la cualidad *intersubjetiva* de la imagen imaginaria planteada por Fernando Zamora, y constatar que la imaginación no habita en ningún lugar concreto, sino que se diluye en el uso de los medios y formas semióticas, donde brota una correspondencia sólida entre las imágenes y sus portadores. Por lo tanto, el mundo entendido como realidad surge dentro de

¹⁴² Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación*, pp. 136-138.

¹⁴³ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación*, pp. 147-148.

¹⁴⁴ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 41.

esta intersubjetividad que no se encuentra externamente y tampoco en el interior de la conciencia, sino entre ambos espacios. De ahí que las imágenes, materiales o inmateriales, sean reales y contribuyan a la construcción del mundo,¹⁴⁵ siempre mediadas por la imaginación, entendida aquí en el sentido kantiano, es decir, como “síntesis figurada”.¹⁴⁶ A partir de lo anterior podemos pensar que, las imágenes no son visuales pero sí son visualizables, es decir, traducibles a imágenes visuales materiales o presentes en algún medio virtual como una pantalla (dibujos, esculturas, grabados, ilustraciones, etc.). Por lo tanto, es importante hacer una distinción entre la *visión* y la *mirada*, como dos modos sucesivos de aprehensión, asumiendo lógicamente que existe potencialmente una visión emancipada de interpretaciones. La *mirada* se ubica en la esfera de la *representación*, en tanto que la visión hunde sus raíces en la *presencia*. No obstante, estos dos momentos de la aprehensión pueden ser complementados por un tercero, que refiere a una visión posterior a la mirada y que se ha ubicado en aquella que llamaremos *mística* o *contemplativa*. Ésta es un tipo de *presencia* sustraída de cargas interpretativas pero con una fuerza positiva.

El punto central de la reflexión anterior aparece en las reflexiones de Fernando Zamora cuando muestra que la visión humana suele llevar consigo la mirada, y por tanto implica identificar la mediación de la imaginación. Lo anterior demuestra que la *mirada* es una forma legítima y auténtica del pensamiento, y con ello es posible diluir la idea de que la percepción visual opera siempre como una especie de *copia figurativa* que reproduce “mentalmente” los datos captados por el sentido de la vista. Es decir, que plantea a la percepción como una *mimesis mental* que se realiza de manera automática cuando vemos las cosas del mundo.¹⁴⁷ El mismo autor subraya dos aspectos: 1. Las imágenes, del tipo que sean, no tienen que igualarse detalladamente a los objetos, pues si así fuera no serían *imágenes* y no se distinguirían de éstas; 2. Lo más importante en las imágenes “mentales” no es la semejanza con sus contenedores, sino su valor esquemático o representativo. En síntesis, *ver* y *pensar* son acciones o funciones contrapuestas, ya que la primera es inmediata y sensorial, mientras que la segunda es mediata y conceptual.¹⁴⁸ Ya en los apartados anteriores se hizo referencia a los tres modos de ser de la experiencia, y parece que en algún sentido la que, en aquel contexto, fue definida como *Primeridad* expresa aquí la acción de ver, pues es completamente positiva y carente de valor.

¹⁴⁵ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación*, pp. 181-193.

¹⁴⁶ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación*, pp. 153-162.

¹⁴⁷ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, pp. 236-237.

¹⁴⁸ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, pp. 238-239.

Zamora enfatiza que es pertinente hacer una distinción entre estos dos tipos de aprehensión. Por un lado, cuando se habla de la visión como una *acción semiótica*, y no como un proceso fisiológico, fotoquímico o biológico, entonces se está entendiendo como un fenómeno significativo, aprendido y determinado psicológica y culturalmente. Mientras que el *ver mecánico* es un registro físico, más o menos fiel, el *mirar* es la conjunción de ese ver mecánico más un ver significativo. En consecuencia, el mismo objeto o la misma situación pueden ser mirados de múltiples maneras, ya que en el *mirar* está de por medio una acción proyectiva,¹⁴⁹ cargada de una intencionalidad, muy semejante a la *Segundidad* referida en los apartados anteriores.

La formación de imágenes se explica, entonces, como un proceso de carácter *constructivo*, pues la imagen no se piensa más como un duplicado psicológico y neutral de la realidad, y tampoco como una simple evocación de experiencias perceptivas acontecidas, sino como la reconstrucción activa de estas experiencias. Digamos que, así como existe un *horizonte de experiencias* (pasado), hay un *horizonte de expectativas* (futuro), y ambos permiten la emergencia de un *horizonte presencial* (presente), que en su conjunto conforman el *horizonte vital*. A lo anterior hay que agregar que la *visión* siempre tiene un carácter “lineal”, ya que el ojo sólo puede enfocar con nitidez el área abarcada por la fovea. Por lo tanto, la visión opera como un barrido, y la información que asimila requiere ser configurada. En consecuencia, mientras la *visión* fisiológica es como un escáner, la *mirada* configura los objetos intencionalmente, semiotizándolos. *Mirar* es, por tanto, aplicar intencionadamente la *visión* y de ese modo *construir* parte por parte un horizonte en *función* de su lugar en el todo y de su relación con las demás partes.¹⁵⁰

El acto fisiológico de *ver* se transforma, según Zamora, en el acto hermenéutico de *mirar*, pues mirar exige la mediación de intenciones, de correlaciones de diversos aspectos.¹⁵¹ No obstante, entre el *ver*, el *mirar* y el *observar* puede hallarse algún tipo de gradualidad, ya que el paso de uno al otro involucra un incremento cuantitativo y cualitativo. Se puede decir, entonces, que mirar es *ver* potencializado por las intenciones y *observar* implica un *mirar* sin los intereses, pero con las intenciones y los conocimientos. Un paso más respecto de este análisis permite plantear que el acto de *contemplar* marca una ruptura o una brecha, ya que la *contemplación* no demanda ningún tipo de visualidad o visualización, ni reclama el uso de la imaginación ni de la fantasía, no exige conocimientos ni de la capacidad interpretativa del sujeto. Es pues, básicamente suprasensible, pues la contemplación elimina

¹⁴⁹ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 240.

¹⁵⁰ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, pp. 243-248.

¹⁵¹ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 249.

toda distinción entre contemplador y objeto, y por tanto, vuelve insignificante la cuestión de la aproximación o el apartamiento entre uno y otro debido a que en ella objeto y sujeto se fusionan. Por lo tanto, aquella instancia que contempla, desecha cualquier tipo de interpretación y de instrumento que ajuste la visión.¹⁵²

Por otro lado, aunque entre la *visión* y la *mirada* prevalezca un encadenamiento, hay una significativa distinción cualitativa entre ambas, pues en tanto no exista aún algún tipo de *proyección* intencional, se está, aún, en el ámbito de la visión y en la medida en que se establece una intención, se ha trasladado al ámbito de la mirada. En la *mirada* hay, entonces, una proyección de carácter temporal, que va del pasado hacia el presente y del presente hacia el futuro, pero también del presente hacia el pasado o incluso del futuro hacia el pasado o del pasado hacia el futuro. Es posible plantear, entonces, que la *mirada* proyecta desde atrás, hacia delante, hacia lo actual y presente. En consecuencia, la imaginación, como proyecto, añade mundo al mundo, y en la visión, en cualquiera de sus formas, se emplea la imaginación. En este punto ya no se trata exclusivamente de que la *visión-mirada* o la *imaginación* sean vías hacia la comprensión del mundo, sino de cómo son aptos para la creación de *mundo* y de *cosas*.¹⁵³

Recuperando los aspectos principales de las anteriores reflexiones y basándonos en el ejemplo (No. 12), en el que se puede identificar una escena “doble” pero simultánea donde por un lado es posible notar un evento donde la hermana de la donante está siendo intervenida quirúrgicamente, y por el otro lado a la donante en actitud de orante, frente a una representación de cristo crucificado, podemos señalar que la *imagen del milagro* como resultado de una aproximación visual, implica en primera instancia la posibilidad de una aprehensión neutral en el caso de *ver* al objeto, y una aproximación intencional en distintos sentidos, en el caso de *mirar* el exvoto. En cada uno de estos existen modulaciones diversas, ya que podemos proyectar la mirada del presente hacia el pasado, y en ese caso, identificaríamos probablemente la existencia de un acontecimiento violento que en nuestro presente adquiere cierta relevancia dadas las circunstancias particulares de la dinámica de la violencia en México. Como resultado de esta forma de ver el exvoto podemos también identificar en la imagen ciertos elementos que permiten establecer el nexo con dos mundos distintos, en muchos sentidos, pero que se asumen como realidades paralelas.

Para complementar el comentario anterior diremos, retomando las reflexiones de Zamora, que la pintura es *materia* o *representación* de un *objeto*, o sea, es un ejemplo de cómo *elegimos* ver un

¹⁵² Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 250.

¹⁵³ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, pp. 251-252.

objeto. Por lo tanto, la competencia visual implicaría aprender a pasar de una manera de ver a otra, a elegir entre una y otra. Este *switching* no siempre se lleva a cabo entre dos alternativas, sino entre más, pues *ver* es, en muchos casos, seleccionar una opción pertinente y desechar el resto.¹⁵⁴ De ahí que la *transvaloración* de la *imagen del milagro* no solamente sea recurrente, sino natural, es decir, su naturaleza le exige de modo permanente ser *transvalorada*, ya que como dispositivo para la proyección de miradas posibilita la multiplicación de referencias de sentido y, en consecuencia, de valoraciones.

El hecho de que no podamos ver las cosas de otro modo al que las vemos, implica que hemos vivido insertos en un “modo de ver”, en un “ver cómo”. En este sentido, lo propio será siempre el punto de partida para la aprehensión de lo ajeno. Así como cada quien crea las imágenes que su modo de ser le permite crear, cada quien ve lo que éste le permite ver.¹⁵⁵ Ver un objeto es siempre verlo desde alguna parte, ya que no es posible percibir todos los lados de un objeto a la vez. Si fenomenológica y psicológicamente no es posible percibir un objeto más que desde un punto de vista, hermenéutica y ontológicamente no es posible percibirlo más que desde una pre-estructura de comprensión determinada e interpretarlo en función de ésta.¹⁵⁶

Por lo tanto, la visión intencionada, interesada e interpretativa que cada quien proyecta al exvoto es inseparable de lo que ya sabe de antemano. En consecuencia, no sólo *percibimos*, sino que *pre-percibimos*, pues la mirada tiene siempre referencias anteriores.¹⁵⁷ A modo de conclusión, digamos que tratar sobre la imagen implica rozarse con la representación, ya que toda representación es una imagen, mas no toda imagen es una representación. Siguiendo a Zamora, hay imágenes que son representaciones y otras que son *presencias*, pues están más allá o *antes* de la representación. Es decir, pueden *preceder* a las representaciones o *sucedérlas*. En consecuencia, la representación tiene un límite inferior debido a que antes de éste, está la presencia que implica el *ver* y tiene también un límite superior, dado que después de éste está la presencia que experimenta el que *contempla*. Se puede concluir que el ser humano es una entidad que *representa*, pero también que *expresa*, aunque las fronteras entre uno y otro ámbito no son nítidas.¹⁵⁸ Digamos que es posible identificar un concepto de imagen que implica que ésta recibe nuestra mirada y que representa o se refiere a algo que no es

¹⁵⁴ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 253.

¹⁵⁵ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 259.

¹⁵⁶ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 264.

¹⁵⁷ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, pp. 264-265.

¹⁵⁸ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, pp. 322-323.

ella, pues está en otro lado y en otro tiempo, y además está constituido por una materia y una forma diferentes.¹⁵⁹

Memoria, semiotización y transvaloración

En el apartado anterior se intentó establecer un criterio analítico para la *imagen del milagro* que permitiera referir a la participación de las intenciones proyectadas hacia el dispositivo almacenador de la imagen por parte de la instancia que lo mira. De ahí emerge una cuestión que parece complementar lo dicho ya en los apartados anteriores de este capítulo, a saber, la implicación de la imagen en la memoria o, digamos, en la cultura, entendida ésta como dispositivo de almacenamiento de información colectiva. En consecuencia, en el presente apartado intentaremos revisar la relevancia de la memoria de la cultura en la conservación y *transvaloración* de la *imagen del milagro*. Desde el punto de vista de la semiótica postulada por Iuri Lotman, la cultura es una inteligencia y memoria colectivas, es decir, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de cierta información y elaboración de otra. En otras palabras, es un espacio de cierta memoria común, un ámbito dentro de cuyos límites una cantidad específica de información común puede conservarse y ser actualizada. En este sentido la memoria conformada dentro del espacio de una cultura dada, es asegurada por la presencia de algunos textos constantes, la afinidad de códigos y la permanente transformación de los textos. En consecuencia, si se reconoce a la memoria como la conservación de textos, es posible esbozar la existencia de una memoria informativa y otra creativa.¹⁶⁰ De ahí que la dimensión memorística de la cultura debe ser articulada con la semiotización de imágenes que transitan a través del tiempo y espacio. Tal vez por esta razón se ha argumentado que la historia, definida dentro de un paradigma semiótico, presupone la construcción de un enfoque que identifique el punto de vista interno de los participantes mismos del proceso histórico, ya que se reconoce como significativo solamente lo que es relevante desde el punto de vista *de ellos*.¹⁶¹

Boris Uspenski, alineado a la perspectiva semiótica de la tradición en la Escuela de Tartu, planteó en su momento que el proceso histórico puede ser mostrado como un proceso de comunicación en el cual la información emergente que accede a un ámbito determinado condiciona a una respuesta

¹⁵⁹ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 331.

¹⁶⁰ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, pp. 157-158.

¹⁶¹ Boris A. Uspenski, "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", p. 62.

por parte del destinatario social (el *socium*). El supuesto anterior reconoce que, en principio, no es relevante quién es el remitente del mensaje, pues éste puede ser cualquier entidad propia al *socium* dado. Es decir, el proceso histórico se presenta como una comunicación entre el *socium* y el individuo, aunque también puede ocurrir como una comunicación entre el *socium* y Dios, el *socium* y el destino, etc. En correspondencia con lo anterior, a los acontecimientos se les atribuye un significado a medida que éstos son semiotizados por el *socium*. Podemos decir, entonces, que en su fase elemental el proceso histórico se presenta como un proceso de generación de nueva información, cuando ésta es construida por el destinatario social, lectura que determina su reacción de respuesta. Por lo tanto, lo relevante desde el punto de vista de una época dada y de un área cultural dada, puede no tener significado alguno en el sistema de ideas de otra área histórico-cultural, y viceversa.¹⁶²

De lo anterior se puede deducir que la historia es semiótica por naturaleza en el sentido de que supone determinada semiotización de la realidad, es decir, su modo de operación implica la transformación del no-signo en signo y de la no-historia en historia, es decir de un tipo de *transvaloración*. De tal modo que la semiosis supone, a su vez, la disposición de ciertos acontecimientos originados en el pasado, delimitados en una sucesión temporal y el establecimiento de relaciones de causa y efecto entre ellos, esto es, la introducción del factor causalidad, ya que estas condiciones son las que pueden garantizar la semiosis de la historia, pues cuando no se observa la primera de ellas, tenemos un tiempo mitológico, y cuando no se observa la segunda, la descripción histórica se convierte en una simple sucesión cronológica o genealógica. Estas condiciones son las que determinan el *valor* histórico de los fenómenos que se examinan, ya que ciertos acontecimientos son reconocidos como históricamente significativos si y sólo si responden a relaciones temporales y de causa/efecto.¹⁶³ El aspecto anterior será mostrado en el último capítulo de este trabajo al descubrir, durante el proceso de desviación de las mercancías, la emergencia de valores de los objetos votivos a partir de su historia y *pedigree*. Ahí se hará referencia a la *transvaloración* de los artefactos culturales dentro del sistema arte-cultura, proponiendo una distinción de la forma en que las instituciones modernas han asimilado objetos que en sus orígenes no fueron considerados artísticos o etnográficos.

A partir de lo anterior podemos plantear, siguiendo a Uspenski, que tan pronto se le confiere valor de *hecho histórico* a algo, aquello se introduce en una perspectiva que identifica los acontecimientos precedentes como acontecimientos vinculados unos con otros. Así, desde el punto de vista del *presente* se fabrica una discriminación e interpretación de los acontecimientos pasados en la

¹⁶² Boris A. Uspenski, "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", pp. 63-64.

¹⁶³ Boris A. Uspenski, "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", pp. 62-66.

medida en que éstos permanecen en el interior de la conciencia colectiva. En consecuencia, el pasado deviene en información que es asimilada en la perspectiva del presente. Esta operación semiótica hace que los acontecimientos precedentes sean integrados a una secuencia que concluye en la *experiencia histórica*. En este sentido, la historia es un juego del presente y el pasado, pero al mismo tiempo la *experiencia histórica* trasciende hasta los linderos del futuro, ya que el *socium* construye a partir de esta experiencia un programa del futuro. Una de las consecuencias más importantes de este proceso es que con cada nuevo paso en el movimiento progresivo de la historia, ésta altera tanto el presente como el pasado, además de trastocar el propio desarrollo histórico. Por esta razón el proceso histórico, en su dinámica básica, se muestra como una sucesión de movimientos recursivos que operan del presente al pasado y de éste al futuro, y así sucesivamente.¹⁶⁴ Podemos decir, entonces, que esta recursividad de la semiotización histórica de la imagen es la que le permite trascender límites espaciales y temporales que, como se ha visto, están determinados por la *mirada*, que aquí puede ser identificada en un *socium* particular. Por lo tanto, sigue siendo fundamental asumir que la relación *imagen-medio-espectador* envuelve un proceso donde ocurre una permanente transformación y *transvaloración* de las imágenes del milagro, ya que el desarrollo de los medios para el almacenamiento de imágenes y la historización de éstas concluye en un tipo de circuito donde las imágenes están permanentemente en un tipo de reinserción dentro de sistemas de información que adquieren rasgos memorísticos. Uspenski sostiene que la historia, al tratar con el pasado, construye una relación de *alteridad* que emerge del proceso mismo de distanciamiento respecto del presente. No obstante, al mismo tiempo la historia combina estas dos realidades mediante su semiotización, convirtiendo al pasado en un tipo de presente, pero siempre de modo indirecto o mediato por la imagen y su medio. Este proceso opera del mismo modo en la percepción religiosa del icono, ya que en ambos casos se trata de la percepción de cierta realidad distinta, que está más allá.¹⁶⁵

A partir de lo anterior podemos plantear que la imagen funciona como mecanismo articulador de la memoria colectiva ya que es a través de ésta como se condensan en una misma experiencia acontecimientos ocurridos en múltiples espacios y tiempos. Esta particularidad se expresa de modo más contundente en las imágenes votivas, pues, por un lado, permiten el acoplamiento de dos realidades —ya que, como se ha mostrado desde el primer capítulo de esta investigación, dentro del exvoto coexisten el mundo celestial y el terrenal—, y por otro, la *imagen del milagro*, al ser historizada, permite la fusión del pasado con el presente, conduciendo hacia una actualización de la imagen en la

¹⁶⁴ Boris A. Uspenski, "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", pp. 69-70.

¹⁶⁵ Boris A. Uspenski, "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", pp. 71-73.

memoria de la cultura. En la imagen (No. 13), donde se narra un evento acontecido el día 8 de diciembre de 1900 cuando un niño de siete meses de edad fue salvado de una enfermedad por la Virgen de los Dolores, están presentes la madre-donante con el niño envuelto en el rebozo y abrazado contra su pecho, y en el cielo a la virgen. Es posible identificar que la pintura votiva es un condensador de espacio y tiempo, que al mismo tiempo articula realidades de naturalezas distanciadas (la terrenal donde están representados el campo, la madre y el niño, y la sagrada o celestial donde aparece la imagen de la Virgen), ya que el evento milagroso y su re-conocimiento están articulados temporalmente mediante el dispositivo. Para poder profundizar en lo anterior haremos aquí una revisión de los modos de operación principales de los dispositivos memorísticos a nivel psicológico. Teun A. van Dijk distingue dos tipos de memoria, una “a corto plazo” y otra “a largo plazo”. Regularmente, la *macroestructura semántica* deberá quedar disponible durante un tiempo mucho más largo para, por ejemplo, establecer relaciones de conexión y coherencia con estructuras anteriores o posteriores, pero también para transformar el conocimiento a largo plazo. Por lo tanto, al menos una parte de estas macroestructuras se transporta a la memoria a largo plazo, por lo que se la denomina *semántica* o *conceptual*. Así, la manera en que “integramos” la estructura semántica de un texto a partir de la comprensión de sus partes, debe estar estrechamente relacionada con la percepción y elaboración de imágenes y escenas. Por lo tanto, resulta incuestionable que la elaboración lingüística y visual de la información está estrechamente interrelacionada,¹⁶⁶ proceso que ya fue mostrado en el apartado anterior.

Para poder diferenciar aún más los diferentes tipos de memoria, van Dijk distingue, además de las dos descritas anteriormente, el concepto de *memoria episódica*. La característica particular de ésta es que, con frecuencia, se considera como una parte de la memoria a largo plazo, pero consiste en el registro especial de una serie de rasgos del *input* informativo: dónde, cuándo y cómo se percibió y comprendió una cosa. No obstante, las distinciones mencionadas se vinculan con otras dos operaciones mentales emparentadas aunque muy distintas entre sí, a saber, el (re)conocer y el recordar. Para analizar este aspecto es necesario suponer que la información almacenada en la memoria puede ser recuperada con frecuencia. La diferencia fundamental entre (re)conocer y recordar consiste en que, en el curso del reconocimiento disponemos de información actual y lo único que tenemos que hacer es averiguar si ya existe en algún lugar de nuestra memoria. Por lo tanto, para recordar hay que poner en marcha el mecanismo memorístico de manera mucho más potente, dado

¹⁶⁶ Teun A. van Dijk, “Psicología de la elaboración del texto”, pp. 181-182.

que en el marco de una tarea dada se exige reproducir una pieza de información sin un modelo anterior.¹⁶⁷ Por lo tanto, podemos sugerir que la *imagen del milagro* puede ser reconocida o recordada.

Los dos procesos mencionados en el párrafo anterior demandan que la información esté arbitrariamente almacenada en la memoria de algún agente, digamos que en la estructura de la memoria se almacenan informaciones de manera estructurada y jerárquica, dado que existen determinadas reglas para ligar unas informaciones con otras. A esto se le debe añadir un principio de elaboración básico, mismo que exhibe la manera en que se almacenan informaciones en la memoria y, por ende, la manera en que más tarde éstas son asequibles o pueden reproducirse, ya que dependen del modo en que hayan sido elaboradas al principio. El concepto de marco (*frame*), definido por van Dijk, permite identificar formas de organización del conocimiento convencionalmente establecido que poseemos del mundo. Por esta causa, los marcos forman parte de nuestra memoria semántica general en la que, más bien, se almacenan informaciones generales que se semantizan como regularidades, convenciones, normas, personas, roles, funciones, actitudes, etc., y que desempeñan un papel en las situaciones sociales. Por lo tanto, el conocimiento del marco es necesario para la interpretación correcta de los más diversos sucesos sociales. Estos marcos suponen una forma de organización mental para acciones y sucesos complejos y estereotipados.¹⁶⁸

Un marco puede describirse, según van Dijk, como una estructura de conceptos en la memoria semántica que se compone de una serie de proposiciones que se refieren a sucesos estereotipados. Un marco no sólo se compone de unas partes “fijas” o “necesarias”, sino también de una serie de “conclusiones” variables, que permiten aplicar el mismo marco a un gran número de situaciones parecidas. Lo anterior implica identificar la transformación de una información que ya figura en el marco, o bien dar cuenta de la aparición de sucesos compatibles.¹⁶⁹ Podemos decir, entonces, que los marcos que se conforman en la memoria permiten la semiotización de las imágenes que se integran a una construcción histórica y con ello transforman a las imágenes a partir de la mirada. En síntesis, el proceso por el cual la memoria de la cultura *transvalora* la imagen votiva permite profundizar en el proceso de simbolización que determina al objeto votivo desde sus orígenes religiosos.

En el capítulo siguiente de este documento se mostrará de modo general la cualidad simbólica de los objetos votivos, asumiendo que éstos operaban dentro del sistema religioso como vehículos para referir a “lo sagrado”. Posteriormente, estos mismos objetos serán vinculados con los sistemas

¹⁶⁷ Teun A. van Dijk, “Psicología de la elaboración del texto”, p. 183.

¹⁶⁸ Teun A. van Dijk, “Psicología de la elaboración del texto”, pp. 184-185.

¹⁶⁹ Teun A. van Dijk, “Psicología de la elaboración del texto”, pp. 185-186.

diferenciados del arte, también definidos como objetos de una simbolización. De modo ulterior, al ser filtrada por un enfoque que enfatizaba la cualidad mercantil, la ofrenda votiva también será referida como un dispositivo que ostentaba cierta cualidad simbólica. Incluso, aun estudiadas como formas textuales, las imágenes del milagro condujeron a una determinación simbólica. En definitiva, prácticamente en cualquiera de los circuitos de valor identificados en el presente trabajo los exvotos parecen reflejar en algún sentido una dimensión simbólica, aspecto que exige en el presente apartado proponer un enfoque que distinga a la ofrenda votiva a partir de ser portadora de una imagen, que axiomáticamente conduce a la identificación de un símbolo.

Ferdinand de Saussure contrapuso, en su momento, los símbolos a los signos convencionales, subrayando en los primeros un componente icónico, mismo que los diferenciaba.¹⁷⁰ Según Iuri Lotman, en otros contextos teóricos el símbolo ha sido postulado como un tipo de signo, cuyo significado es cierto signo originado a partir de otro lenguaje. A esta concepción se puede añadir una distinción más, misma que interpreta al símbolo como cierta expresión sígnica de una esencia no sígnica, cuya cualidad principal es ser una entidad de carácter supremo y absoluto. En el primer caso, el significado simbólico adquiere un pronunciado carácter racional y es interpretado como un medio de traducción adecuada del plano de la expresión al plano del contenido. En el segundo, el contenido palpita irracionalmente a través de la expresión y desempeña el papel de un puente del mundo racional al mundo místico.¹⁷¹ Al margen de estas consideraciones habrá que señalar, ante todo, que cualquier tipo de sistema semiótico requiere categóricamente de la identificación de un tipo de símbolo, pues se siente deficiente si no da su propia definición del símbolo. En otras palabras, podemos plantear que, aunque no sepamos qué es un símbolo, cada sistema sabe qué es “su símbolo” y necesita de él para el funcionamiento de su estructura semiótica. No obstante, la idea más generalizada del símbolo está ligada al concepto que describe cierto contenido, que a su vez sirve de plano de la expresión para otro contenido, que por lo regular es considerado más valioso culturalmente.¹⁷²

Considerando los aspectos anteriores podemos plantear categóricamente que la ofrenda votiva está atravesada por la simbolización, ya que en cualquiera de los ámbitos por los que ha circulado ha adquirido una cualidad simbólica. Incluso yendo más allá parece plausible plantear que, justo porque la imagen votiva transita por diversos sistemas semióticos adquiere una cualidad simbólica. En otras

¹⁷⁰ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, publicado por Charles Bally y Albert Séchéhaye, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005, p.145.

¹⁷¹ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 143.

¹⁷² Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 144.

palabras, sus trayectorias por distintos sistemas diferenciados le permiten, prácticamente de modo permanente, albergar una cualidad simbólica. Podemos decir que para ciertos registros artísticos la *imagen del milagro* puede simbolizar algún tipo de significado estético, mientras que para un museo etnográfico el mismo objeto puede ser considerado como símbolo de cierta identidad comunitaria, incluso para un coleccionista puede referir a diversos horizontes simbólicos anclados en la propia valoración individual, como seguramente ocurre con los propios donantes.

A partir de lo anterior se muestra que todo símbolo, como argumenta Lotman, tiene como cualidad principal su facilidad para acoplarse estructuralmente a distintos sistemas, incluso a través del tiempo. Prueba de ello es que muchos de los ejemplos integrados en el presente trabajo fueron manufacturados en contextos temporales pretéritos y al ser analizados desde la situación actual parecen expresar un carácter simbólico. Por lo tanto, en el símbolo siempre se condensa algo antiguo, ya que cualquier sistema cultural requiere de modo imprescindible formas semióticas que cumplan la función de condensar una época arcaica. Lo anterior no es absolutamente un asunto casual, pues cualquier forma simbólica porta, de hecho, elementos de sentido de una naturaleza profundamente arcaica, mismos que se conservan en la memoria de la colectividad. Podemos decir, siguiendo a Lotman, que la capacidad cultural para conservar en forma condensada textos extraordinariamente diversos se proyecta gracias a la identificación de las formas simbólicas. Por lo tanto, el símbolo nunca pertenece a un sólo corte sincrónico de la cultura, sino que atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es, entonces, más antigua que la memoria de su entorno textual simbólico, razón por la que los símbolos representan uno de los elementos más estables del *continuum* cultural.¹⁷³

Hemos identificado en la noción de símbolo ofrecida por Lotman un elemento epistemológico importante para identificar un mecanismo fundamental de la *transvaloración*. Desde este punto de vista, la naturaleza del símbolo es doble, pues, por una parte, al atravesar las fronteras de los sistemas culturales se realiza de modo permanente a partir de su esencia inmutable, característica que le permite su reproducción. El símbolo actúa, entonces, como algo que no guarda homogeneidad con el espacio que lo rodea, ya que es un elemento “ajeno”, como un sobreviviente de un mundo intruso. Sin embargo, por su propia flexibilidad, el símbolo se puede correlacionar activamente con el contexto cultural “nuevo”, debido a que se transforma bajo su influencia, provocando al mismo tiempo la transformación del propio espacio al que se asimila. Así, los vínculos que logra el símbolo en cualquier semiosfera,

¹⁷³ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 145.

mediante su expresión, no agotan todas sus valencias de sentido, aspecto que precisamente forma esa reserva de sentido con ayuda de la cual el símbolo puede entrar en vínculos inesperados, alternando su esencia y deformando de manera imprevista el entorno al que se adjunta.¹⁷⁴

En el párrafo anterior es posible encontrar ciertos orientadores para definir la cualidad distintiva de las formas simbólicas, de las cuales la principal parece ser su carácter adaptativo. Esta cualidad manifiesta un aspecto que parece fundamental para entender de modo más detallado el proceso que permite a la *imagen del milagro* estar de modo permanente en procesos de *transvaloración*. No es casual entonces que, por ejemplo, el proceso de la creación actúe como una actividad dirigida hacia la simbolización, donde la recepción se realiza como reminiscencia; en el primero, el signo es un resultado y en el segundo, un punto de partida.¹⁷⁵ Así, entonces, la cualidad simbólica de las imágenes votivas les permite acceder de modo permanente a diversos sistemas semióticos que operan en múltiples espacios y tiempos. De ahí que toda imagen votiva articule diversas realidades, como se muestra en la imagen (No. 14). Este exvoto está configurado por cinco componentes, dos autos, una autopista, la Virgen y la cartela, que en su conjunto articulan realidades de diversos horizontes temporales y espaciales, ya que integra tres imágenes que refieren a vehículos automotores creados en el siglo XX junto con la representación de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, vinculados por el texto que narra el evento milagroso. Así el dispositivo manifiesta rasgos simbólicos al ser interpretado como una imagen que ha atravesado diversos ámbitos de sentido, integrándose también a múltiples contextos y estructuras textualmente determinadas. De ahí que su potencial cualidad simbólica le permita en cada caso salir y entrar del estado simbólico, siempre determinado por el circuito de valor al que se anexa. Dicho en otras palabras, su candidatura simbólica depende también de ciertos procesos de desviación de sus rutas naturales. En el capítulo quinto del presente trabajo se hará referencia a los modos por los cuales es posible identificar la mercantilización de un objeto, subrayando que estos referentes pueden ser aplicados de modo analógico para postular criterios que identifiquen la candidatura simbólica de una imagen.

Siguiendo a Lotman, el símbolo actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de ella; es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica. Digamos que es, también, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura, dado su papel de un condensador semiótico. En el presente capítulo se intentó perfilar un enfoque que diera cuenta de la

¹⁷⁴ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 145-146.

¹⁷⁵ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 147-148.

relevancia de la imagen en la *transvaloración* del objeto votivo y durante el desarrollo fue posible identificar su función trascendental, misma que se articulaba con la semiotización y simbolización. Generalizando, se puede afirmar que la estructura de los símbolos de toda cultura forma un sistema isomorfo e isofuncional respecto de la memoria genética del individuo.¹⁷⁶ Este aspecto permite llegar a un punto central para la discusión propuesta inicialmente en el presente trabajo, mismo que postuló a la *imagen del milagro* como el centro de un macrofenómeno cultural que trascendía diversos ámbitos espaciales y temporales.

Desde ya hace tres décadas Michel Foucault planteó que la cultura occidental se encontraba en una época que podía ser definida por lo simultáneo, la yuxtaposición, lo próximo, lo lejano, lo disperso. Esta condición identificaba que el mundo era experimentado como una red que une puntos y se entretreje, cualidad que señalaba la crisis de la idea del espacio, originada durante la Edad Media, misma que identificó un conjunto jerarquizado de lugares opuestos a partir de los ámbitos supracelestes y los celestes. En esta cosmogonía el lugar celeste encontraba una oposición respecto del lugar terrestre, jerarquía, oposición o entrecruzamiento que se transformó durante el siglo XVII con el establecimiento de un espacio abierto que perfiló la sustitución de la extensión por la localización.¹⁷⁷ Esta observación nos lleva, de nueva cuenta, hacia una reflexión que busque encontrar orientadores efectivos para comprender la relación de la ofrenda votiva con el fenómeno simbólico y la imagen. Ya en los párrafos anteriores fue posible delinear los factores de la simbolización, de entre los cuales uno de los más preponderantes es la cualidad del símbolo de vincular dos esferas diferenciadas.

Según el enfoque de Foucault, tales construcciones espaciales parecían haber sido trastocadas por un emplazamiento que sustituía a la extensión, que a su vez ya había reemplazado a la localización. Esta nueva cualidad se definía por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos, que eventualmente contribuyeron a que el espacio en el que habitamos en la actualidad sea un espacio heterogéneo, es decir, un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse.¹⁷⁸ De entre todos los emplazamientos existentes Foucault distinguió, en aquel momento, aquellos que tienen la propiedad de estar en relación con todos los otros, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que los distinguían. Estos espacios, que están enlazados con todos los otros, y por lo tanto que contradicen sus propios principios de identidad, son de dos grandes tipos. Uno se identifica en las *utopías*, entendidas

¹⁷⁶ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 156.

¹⁷⁷ Michel Foucault, "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre, 1984), p. 1.

¹⁷⁸ Michel Foucault, "Des espaces autres", pp. 1-2.

como emplazamientos sin lugar real (una suerte de “no-lugar”), que al mismo tiempo mantienen, con el espacio real de la sociedad, una relación general de analogía directa o inversa. Dicho de otro modo, son emplazamientos que proyectan a la sociedad misma, pero en algunos casos, perfeccionada (hacia el ideal utópico) y en otros, su punto ciego (su disfuncionalidad), aunque de cualquier manera son espacios fundamentalmente irreales. En el segundo caso, los otros emplazamientos se asumían como una especie de contra-emplazamientos, es decir, tipos de utopías efectivamente realizadas, en las cuales todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están, a la vez, representados, cuestionados e invertidos. Digamos que son especies de lugares que están fuera de todos los lugares pero que al mismo tiempo tienen su propio lugar. Éstos, fueron designados *heterotopías*, en oposición a las utopías; clasificadas en dos grandes tipos.¹⁷⁹

El mismo autor distingue las formas heterotópicas de crisis, que son aquellas que permiten la emergencia de ciertos lugares privilegiados, sagrados, prohibidos o reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano, en el interior de un estado de crisis. Lo anterior, permite identificar cierta cualidad funcional de las heterotopías, ya que cada una tiene un funcionamiento preciso y determinado en la sociedad, pero también puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro. Así, la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un sólo lugar real múltiples espacios, es decir, múltiples emplazamientos que en principio se postulan como diferenciados. Por otro lado, las heterotopías están, en la gran mayoría de los casos, asociadas a cortes del tiempo, aspecto que también les podría permitir ser entendidas como heterocronías, pues emergen plenamente cuando los usuarios se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional.¹⁸⁰ Este primer aspecto de las heterotopías nos permite hacer un par de reflexiones finales. Parece que la imagen del milagro emerge siempre en los pliegues de espacios heterotópicos, ya que aparece como una imagen que trastoca las estructuras espaciales y temporales donde se inserta, refiriendo a la par, tiempos y espacios distintos. Lo anterior no solamente se percibe cuando es considerada un artefacto sagrado, también ocurre al ser considerada una forma artística o incluso una mercancía.

La imagen anterior (No. 14) expresa con cierta contundencia los aspectos señalados en los párrafos anteriores. En una primera aproximación podemos identificar que el objeto está depositado en un espacio que por definición construye una escisión, ya que al ser una basílica refiere a un lugar en donde se alinean una serie de ámbitos contrapuestos pero implicados. En un nivel posterior, la imagen

¹⁷⁹ Michel Foucault, “Des espaces autres”, pp. 2-3.

¹⁸⁰ Michel Foucault, “Des espaces autres”, pp. 3-5.

permite una proyección de la principal forma de segmentación cosmogónica medieval, es decir, la que distingue el mundo celeste y el terrenal. Yendo un paso más adelante, la pieza al ser semiotizada desde el *socium* actual, perfila una nueva forma de emplazamiento espacial y temporal; la supervía con sus túneles, el riesgo de un accidente en el tránsito, la singularidad de la persona en su vehículo, el vehículo “salvado” por la divinidad. A partir de lo anterior podemos ir tejiendo una reflexión final. Considerando que uno de los principales tipos de heterotopías son aquellas que diluyen la temporalidad establecida en el proceso de modernización de occidente, podemos identificar en los museos, una expresión de estas formas, ya que dentro de ellos el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse sobre sí mismo. Estos espacios de la acumulación heterotópica y heterocrónica, establecieron un lugar de todos los tiempos, épocas, formas y gustos, con la idea de constituir un lugar de todos los tiempos, pero que simultáneamente esté fuera del tiempo e inaccesible a su afección.¹⁸¹ Así la modernidad, como argumenta Belting, dio al museo el estatus de refugio para las imágenes que habían perdido su lugar en el mundo, y con ello fue provocando un distanciamiento en la relación entre imagen y lugar.¹⁸² Digamos que el museo es uno de los principales lugares alternativos o heterotopías propuestos por la modernidad, se configura como un lugar más allá de aquel tiempo en que las cosas se encontraban en un proceso vital. Lo anterior provoca que los espacios expositivos sean capaces de alterar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en imagen, pues son lugares para objetos que han dejado de servir y para imágenes que representan otras épocas y otras experiencias culturales y espirituales ligadas a sus contextos espaciales “originales”, convirtiéndose en símbolos del recuerdo. Así, en el museo ocurre una *transvaloración* del espacio y el tiempo,¹⁸³ y, en consecuencia, es donde las imágenes adquieren cualidades diversas y abiertas.

Si las heterotopías suponen un sistema de apertura y cierre que se torna cerrado y permeable a la vez, podemos volver al principio del presente trabajo cuando denunciábamos la cualidad de los sistemas diferenciados socialmente. Es decir, a suponer que la *imagen del milagro* está sometida a una permanente *transvaloración* a consecuencia de sus propias cualidades intrínsecas y por las características específicas de los sistemas de comunicación y significación culturalmente determinados.

¹⁸¹ Michel Foucault, “Des espaces autres”, p. 5.

¹⁸² Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 77.

¹⁸³ Hans Belting. *Antropología de la imagen*, p. 85.

II: LA IMAGEN DEL MILAGRO COMO DISPOSITIVO RELIGIOSO: PRIMERA TRASVALORACIÓN

La ofrenda votiva como dispositivo ritual

En el capítulo anterior fue posible identificar los principales aspectos que definen al dispositivo estudiado en este trabajo, considerando su dimensión textual e imagológica. Con ello fue posible configurar una aproximación que permitió registrar la dimensión formal de la imagen del milagro y sus distintos soportes, visualizando así los múltiples factores que están implicados en los fenómenos de *transvaloración* de las imágenes del milagro dentro de esferas diversas registradas en distintos tiempos y espacios. Con estas bases podemos dar paso a la identificación de cuatro aspectos de la transvaloración del artefacto votivo, comenzando en este capítulo con la que refiere a la transvaloración ocurrida en el marco de la economía del milagro.

Como fue mencionado ya en la introducción las ofrendas votivas son dispositivos que suponen una ofrenda a una divinidad en agradecimiento o gratitud por haber respondido a las peticiones u oraciones de un creyente. Estos artefactos también son llamados *exvotos*, sobre todo cuando refieren a representaciones de eventos milagrosos, y son pintadas generalmente en soportes de latón, madera, papel o lienzo.¹⁸⁴ Aunque su forma ha cambiado en muchos sentidos, sus antecedentes pueden ubicarse en la cultura material de grupos humanos desde la antigüedad —en formas de escultura, relieve, etc.—, expresando una temporalidad que trasciende la simple cronología evolutiva, ya que parecen representar concepciones arraigadas en lo más profundo de la mentalidad humana.¹⁸⁵ En los vestigios de los santuarios griegos consagrados a Asclepio —hijo de Apolo y agente sanador— es habitual encontrar representaciones de partes del cuerpo, que se montaban en las paredes, en muestra de agradecimiento por un favor.¹⁸⁶ En Corinto se han descubierto ofrendas votivas que datan de los años 480 al 325 a. de C., indicando una presencia temprana de estas representaciones cotidianas de personas curadas de una enfermedad o salvadas de un peligro. En el imperio romano, los regalos a los dioses, llamados también *donaría*, revelan la recurrencia de esta práctica y ratifican que esta tradición

¹⁸⁴ Martha Egan, *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, p. 69.

¹⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, pp. 14-15.

¹⁸⁶ Carlos E. García Martínez, "Los exvotos y la cultura popular", en *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Agustín Escobar, Carlos García (et al.), Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1997, pp. 31-34.

no era común solamente entre los griegos y romanos, sino también entre etruscos, iberos, visigodos, fenicios, egipcios, celtas y teutones, entre otros grupos.¹⁸⁷ Incluso entre los múltiples restos materiales localizados en el Templo Mayor, en la Ciudad de México, se ha registrado en particular un dispositivo fechado hacia 1454, durante el gobierno de Moctezuma Ilhuicamina. Compuesto por numerosos elementos, entre los que sobresalen figuras de estilo mezcala, esta ofrenda alude a los dioses familiares que también se adoraban en los altares domésticos entre los romanos.¹⁸⁸ Es posible identificar también una persistente presencia de artefactos de características semejantes en las culturas de la cuenca del Mediterráneo y en las regiones conquistadas por los pueblos ibéricos en América. Estas ofrendas, hechas con frecuencia en miniatura, representan en muchos casos formas anatómicas de animales y humanos, y han permanecido de modo semejante —al menos desde el periodo clásico del horizonte cultural griego hasta el presente— en muchas partes de Latinoamérica.¹⁸⁹ No obstante, formas superficialmente antitéticas coexisten a lo largo del tiempo en los mismos momentos y lugares. Por esta razón, es necesario considerar a la ofrenda votiva como un dispositivo simbólico que no solamente puede registrarse en términos diacrónicos, sino también identificando las polaridades estructurales que se manifiestan sincrónicamente en espacios y contextos diversos.¹⁹⁰

A partir de lo mencionado en el capítulo anterior se puede postular que el fenómeno votivo envuelve al menos dos consideraciones generales, por un lado habría que postular su constante presencia cultural, dada su existencia en todas las dinámicas que construyen modos de relación con lo sagrado, y por el otro, subrayar que esta constante conlleva su *transvaloración* a partir de la emergencia de los múltiples modos de estimación de sus cualidades matéricas y simbólicas. En lo que se refiere al segundo aspecto, es posible plantear que la naturaleza de las ofrendas votivas en el desarrollo de las dinámicas socioculturales del continente americano derivó en gran medida del proceso de trasplante de los sistemas religiosos originados a lo largo de la emergencia del cristianismo en Europa, ya que su filiación con esta matriz cosmogónica es la que le dio la estructura y función que mantiene en la actualidad.

A pesar de que es imposible saber cuándo se elaboró el primer objeto votivo de filiación cristiana en territorio americano, podemos ubicar una referencia temprana de esta práctica con la finalidad de comenzar con su estudio. En este sentido, uno de los prototipos que permiten reconocer la

¹⁸⁷ Martha Egan, *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, pp. 76-79.

¹⁸⁸ Felipe Solís, "Del templo mayor: la ofrenda descubierta en 1966", en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1996, pp. 21-28.

¹⁸⁹ Martha Egan, *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, p. 70.

¹⁹⁰ Georges Didi-Huberman, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, pp. 35-36.

presencia en el continente americano de estas formas culturales es el caso de la ofrenda votiva que, presuntamente, encargó Hernán Cortés como consecuencia de un acontecimiento que puso en riesgo su vida durante su estancia en las Indias occidentales. El dispositivo, una joya en forma de un reptil, actualmente custodiado por el Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid, se muestra en la imagen (No. 1), y ha sido referida como el objeto que el propio Cortés llevó hasta el viejo continente tras haber salido con bien de la mordedura de un animal.

Estos objetos ya se mencionan en *La Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* escrita por fray Gabriel de Talavera en 1597.¹⁹¹ En este documento se relata que en 1528, supuestamente durante un viaje al continente americano, Cortés fue objeto de un ataque por parte de un animal y como consecuencia de aquél estuvo en riesgo inminente de muerte. Fue entonces cuando solicitó a la patrona de este santuario el favor de salir con vida de tal situación. Durante este proceso y al lograr librarse de esta circunstancia, ordenó confeccionar una joya (que en este caso e identificado como el dispositivo votivo) que posteriormente depositaría, en agradecimiento al favor recibido, durante un viaje de las Indias a la casa de esta advocación en España para dejar testimonio del milagro y al mismo tiempo dar cuenta del agradecimiento por el favor recibido. La pieza, según se describe, está confeccionada con el animal que en tierras indias le había mordido, además de tener incrustaciones en oro y piedras preciosas. Aparentemente, el acontecimiento que detonó la acción en cuestión ocurrió durante una caminata en Yautepec, hoy estado de Morelos, dentro de territorio mexicano. Aunque el exvoto al que hacemos referencia ha sido objeto de estudio y aún existe cierta ambigüedad respecto de la certeza en torno a la confirmación de que aquella sea la pieza mencionada en las fuentes,¹⁹² para los fines de este trabajo permite identificar con cierta claridad la presencia de ofrendas votivas originadas dentro del ámbito religioso católico en territorio americano, registrando también un primer proceso de *transvaloración*.

Considerando lo mencionado en el párrafo anterior, podemos partir del hecho de que en la gran mayoría de los sistemas religiosos, como argumenta Burke, la *imagen* ha sido un vehículo importante para la proyección de la experiencia de lo sobrenatural, permitiendo con ello la expresión de cierta cosmovisión. Así, el uso de numerosos medios orgánicos para hacer referencia al culto muestra que para la gran mayoría de los sistemas de creencias éstos forman y documentan las distintas ideas de lo

¹⁹¹ Gabriel de Talavera, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de las Angeles milagrosa patrona de este santuario*, Toledo, Casa de Thomas de Guzmán, 1597, pp.456-461.

¹⁹² Federico Gómez de Orozco, "¿El exvoto de don Hernando Cortés?", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, núm. 8 (1942), UNAM, pp. 51-54.

sobrenatural.¹⁹³ Partiendo de este supuesto es posible atribuirles un valor primordial dentro de la dinámica social y cultural, ya que los objetos votivos se establecen como epicentros de las relaciones sociales y suprasociales, reguladas en este caso por esquemas o sistemas de orden religioso.

Estos dispositivos, además de haber sido utilizados como objeto de culto, con frecuencia han operado como medio de adoctrinamiento e incluso detonadores para la meditación, de ahí que sean dispositivos esenciales para el estudio de las experiencias religiosas. Probablemente desde que el papa Gregorio Magno promoviera que la idea sobre el hecho de que las imágenes facilitaban el adoctrinamiento a quienes no eran capaces de leer lo escrito en los libros,¹⁹⁴ la función de la imagen para la transmisión de valores religiosos en el catolicismo oficial se convirtió en un acontecimiento recurrente. Y aunque éste no es únicamente un fenómeno de filiación cristiana, ya que también existen referencias de estas prácticas en cuantiosos templos japoneses y precristianos, la multiplicidad de la *imagen del milagro* en este contexto religioso permite identificar, en este caso, las continuidades entre paganismo y cristianismo. En consecuencia, las imágenes han sido mucho más que un medio para propagar los conocimientos religiosos, ya que también han sido contemplados como agentes capaces de la realización de milagros. Prueba de lo anterior es el hecho de que desde la Edad Media se concedían indulgencias a quienes suplicaran a ciertas imágenes, provocando que, con frecuencia, los devotos efectuaran largas peregrinaciones para reverenciarlas y pedirles favores. Incluso el encargo de una imagen constituía también una forma de expresar el agradecimiento por los favores recibidos, como la curación de un padecimiento o la salvación de un infortunio. Estas imágenes votivas eran realizadas con el propósito de plasmar el voto hecho al santo en cuestión, y en ellas se evidencian las esperanzas y los temores de la gente, dando con ello testimonio de la estrecha relación entre el donante y el santo. Parece, pues, que las imágenes piadosas tuvieron, desde finales de la Edad Media, un valor diferenciado en la vida religiosa de las personas, ya que hay evidencias de que desde 1460 había una amplia circulación de estampas y reproducciones de episodios bíblicos, donde las imágenes de devoción ocupaban un papel fundamental en el consuelo de enfermos, moribundos y personas a punto de ser ejecutadas, permitiendo al condenado identificarse con Cristo y sus tormentos.¹⁹⁵

En consecuencia, la creación de los objetos votivos está vinculada de modo directo con las prácticas rituales, principalmente si se supone que toda acción ritual involucra una forma de la *praxis* cultural. En su origen sanscrito el término rito (*rita*) alude a algo que se ejecuta acorde a las prácticas y

¹⁹³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Cátedra, Barcelona, 2001, pp. 59-61.

¹⁹⁴ Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1994, p. 8.

¹⁹⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pp. 64-66.

costumbres dispuestas, y aunque con frecuencia el ámbito del culto y el del rito se piensan como sinónimos, procesalmente el primero, en la mayoría de los casos, es una categoría que envuelve el conjunto de acciones rituales de una religión determinada. Así, el rito es un artefacto sociocultural que opera como dispositivo para resolver las situaciones de desajuste generadas dentro del acontecer humano, y se instaura como instrumento cultural preponderante para restablecer el orden ante los aspectos impredecibles y enigmáticos emergentes dentro de la experiencia humana. Todo aquel que practica un ritual o participa en él ostenta a través de éste, la creencia en su eficacia y la presencia en él de la divinidad. Así, pues, llevar a cabo rituales, confeccionar ofrendas y cumplir ofrecimientos para mover la misericordia de los dioses y los espíritus es, entonces, un acontecimiento marcado por la propia creencia.¹⁹⁶ Según el presupuesto anterior todo objeto votivo y la imagen que produce deben ser estudiados en el marco de ciertas prácticas rituales que funcionan como mecanismos moduladores o estabilizadores de la dinámica sociocultural, y en consecuencia es necesario identificar los aspectos principales que componen estos procesos para con ello lograr identificar su valor dentro de la esfera religiosa.

En concordancia con Duch, la ofrenda votiva forma parte tanto de los rituales regulares como de los excepcionales. Los primeros también denominados “ritos estacionales” tienen la función de originar un impacto colectivo dentro de los ciclos temporales fundados cosmogónicamente, mientras que los segundos se llevan a cabo en circunstancias cruciales de la vida del individuo y de la sociedad, manifestando un intento de enfrentar exitosamente una situación individual o colectiva “extraordinaria”; contenidos en los “ritos de paso” que ocurren en umbrales de la existencia de un individuo, suscitando una transformación “ontológica” de su estatus,¹⁹⁷ digamos un tipo de *transvaloración*. En este sentido, toda actividad religiosa supone la concurrencia de “creencias” y “acciones”, es decir, de actos rituales fundados en el interior de la vida social, en contextos culturales determinados, instaurando un tipo de relación específica entre los seres humanos y los seres de la naturaleza y la sobrenaturaleza. Estos procesos se revelan en numerosas prácticas que se encuentran ancladas en sistemas de creencias que paulatinamente se transforman en parte de un acervo imaginario compartido por un grupo de personas que lo reproduce.¹⁹⁸ Así, la dinámica religiosa, como plantea Marie-Odile Marion, consiente dos tipos generales de relaciones: las inmediatas y las mediatas. En las primeras cada individuo puede

¹⁹⁶ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, trad. Isabel Torras, Herder, Barcelona, 2001, pp. 184-187.

¹⁹⁷ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 190-191.

¹⁹⁸ Marie-Odile Marion, “Antropología de la religión”, en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 31.

establecer una conexión directa con la divinidad, mientras que las segundas precisan la existencia de lugares determinados para el encuentro entre el ser humano y lo sagrado. Ahí las personas ejecutan ofrendas y emprenden relación con las divinidades mediante signos que se incorporan al ámbito de las ofrendas, denominadas el campo del *sacra*, en oposición al campo de los *signa*, que refiere a los mensajes que las divinidades dirigen a los hombres.¹⁹⁹ Es evidente, entonces, que la ofrenda votiva al transitar por un circuito ritual se *transforma* y *transvalora* en vehículo entre el mundo humano y el divino. Definida entonces como un fenómeno ritual, la acción misma permite a los participantes establecer un circuito de relaciones implicadas en un ámbito de sentido y “trans-sentido”, donde el objeto mismo funge como herramienta mediadora.

El exvoto implica, entonces, un vínculo simbólico y material creado por un individuo, o por petición suya, para establecer un tipo de correspondencia con la esfera divina. Prueba de su antigua presencia puede ser el hecho que desde los primeros *graffiti*, impresos en las resguardos de cuevas prehistóricas de Europa, hasta los petroglifos del noreste mexicano, es posible registrar una forma votiva que genéricamente puede ser definida como un conjunto de objetos particularmente heterogéneos, entre los que es necesario incluir, desde las representaciones de los órganos del cuerpo que los fieles a Asclepio crearon en el mundo griego, hasta los templos, como la Iglesia de San Carlos Borromeo de Viena. Dentro de este vasto conjunto de ofrendas es posible reconocer los dos grandes grupos de exvotos que menciona Thomas Calvo; los que interpelan por un favor, es decir, los exvotos propiciatorios, y los que lo agradecen, sin desconocer que todos implican el “don” entendido como mecanismo para el intercambio y reciprocidad entre la divinidad y el ser humano.²⁰⁰

A través de la imagen (No. 2) es posible apreciar con claridad la función principal de la ofrenda dentro de la esfera religiosa, en este caso un agradecimiento por un favor recibido, que al ser representado a través del objeto no solamente ratifica una relación recíproca con la divinidad, sino que también proclama públicamente la existencia del milagro y con ello certifica la presencia de seres celestiales que resguardan la vida de los mortales. La imagen registra la presencia protagónica de la Virgen (instancia celestial) con el niño en brazos, que de tamaño hierático flota sobre los seres humanos que presencian el milagro. De manera preponderante aparece la advocación a la que está dedicado el objeto, que en este caso es la Virgen de Tulantongo, quien tiene su santuario en el municipio de Texcoco, Estado de México. También se identifica la yuxtaposición de la Virgen, que

¹⁹⁹ Marie-Odile Marion, “Antropología de la religión”, pp. 38-40.

²⁰⁰ Thomas Calvo, “El exvoto: antecedentes y permanencias”, en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996, pp. 31-39.

representa la esfera celestial y un grupo de personas, incluido el donante, todos evocando al ámbito terrenal. Por el texto que aparece en la parte superior es posible inferir que la escena refiere a un momento que simboliza el acontecimiento milagroso: “María hija de Pedro de la [borrado] estando de una enfermedad ya sin posibilidad su padre la encomendó a la virgen María nuestra señora y peso [...] la y luego mejoro año 1651”. Este testimonio de agradecimiento a la Virgen María por el favor recibido permite identificar gráficamente un episodio que sintetiza el proceso, y al mismo tiempo yuxtapone los dos ámbitos principales: el celestial y el terrenal,²⁰¹ que a su vez operan como ámbitos de valor acoplados. Por otro lado, es posible reconocer también, a partir de las representaciones de los personajes, la presencia del donante quien aparece de hecho dos veces: una de rodillas junto a la cama de su hija, del lado izquierdo de la escena, la otra de pie, comprando las velas a un muchacho, del lado derecho.

Parece entonces un hecho que la ofrenda votiva emerge como mecanismo de comunicación que delinea una relación de acoplamiento entre al menos dos esferas preponderantes, la terrenal y la celestial, ambas gestionadas mediante las prácticas rituales. Este último aspecto nos lleva a la pregunta por la función sagrada de estos artefactos, ya que en su sacralización se alberga un componente fundamental para su *transvaloración*.

La sacralización como mecanismo de *transvalor*

En el apartado anterior fue posible establecer la presencia de ofrendas votivas de filiación católica dentro del contexto americano, particularmente durante el establecimiento del sistema religioso implantado en la Nueva España. Al mismo tiempo, se logró identificar su principal función como dispositivo ritual y de comunicación. Con ello se dedujo la relación existente con la divinidad en ocasión de un acontecimiento crítico, es decir, la identificación de la sacralización y *transvaloración* del artefacto, ya que éste se convierte en prueba de la presencia divina y su poder. Así el objeto sacralizado adquiere un valor agregado dentro del sistema religioso en cuestión, aspecto que trataremos de modo más preciso en este apartado.

Siguiendo a Lluís Duch, el término “sacrificio” tiene como origen la palabra latina *sacrificium*, que significa “sacralización”, es decir, un fenómeno de orden simbólico donde, con el ofrecimiento, el objeto sacrificado abandona su condición precedente y alcanza un nuevo estatus, o sea, es un

²⁰¹ Elin Luque Agraz y Carlos Monsiváis, *Los relatos pintados: La otra historia, exvotos mexicanos*, pp. 42-45.

dispositivo para la identificación diferenciada de dos ámbitos simbólicos: el sagrado y el profano. Podemos partir entonces de la idea de que la *circulación* de estos objetos es una constante de la práctica del sacrificio y conlleva el hecho de dar, recibir y devolver, con el propósito de mantener el equilibrio de la dinámica social. La práctica del sacrificio envuelve así una acción de orden religioso que, por medio de la consagración a una divinidad de un objeto o ser vivo, instaura un vínculo entre el mundo sagrado y el profano.²⁰² En este sentido, la *imagen del milagro* producida por el artefacto debe ser considerada como un medio para la sacralización, ya que es durante este proceso que adquiere su valor dentro de la esfera religiosa.

Desde un enfoque determinado por la historia de las religiones sería posible plantear que es, como explica Mircea Eliade, a través de la arquitectura de lo “sagrado” como se funda el mundo como cosmos, conllevando una consagración,²⁰³ es decir, un encadenamiento de significaciones religiosas y de imágenes cosmológicas que son recíprocas y que se articulan en un “sistema”,²⁰⁴ donde el mundo terrenal deviene en cosmos, y cualquier alteración al mismo produce la ruptura de la armonía.²⁰⁵ Esta articulación se hace patente en la *imagen del milagro*, ya que la consagración del mundo implica la presencia de lo sagrado, que salva de modo permanente al mundo de su reinserción al estado caótico original. Dicho de otro modo, la ofrenda votiva alberga un proceso de *transvaloración* conducido por la naturaleza del sacrificio, que opera como mecanismo para el mantenimiento de la estabilidad del mundo, de ahí su relevancia dentro de la práctica ritual en el culto religioso.

Siguiendo a Eliade, es así como, a través de la sacralización, se funda el propio “mundo” y con ello se decreta un compromiso por mantenerlo y renovarlo,²⁰⁶ insertándolo en un sistema de valor. De esta manera, la conformación del espacio sagrado ostenta la emergencia de una esfera donde “lo real” se expresa y, en consecuencia, donde el mundo deviene en existencia. Sin embargo, la penetración de lo sagrado en el mundo terrenal no se limita a proyectar un punto determinado en medio del *continuum* indefinido del espacio profano, o la disposición del centro en el “caos”, ésta efectúa también una ruptura de nivel, consiguiendo un enlace entre los niveles cósmicos que hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro, por medio del cual se puede entrar en comunicación con lo “trascendente”. A causa de ello, la revelación de lo sagrado en el dominio humano tiene una valencia cosmológica, ya que en la conciencia religiosa todo es producto de los dioses, pues ha sido organizado

²⁰² Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 193-196.

²⁰³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 1998, p. 29.

²⁰⁴ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 32.

²⁰⁵ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 40.

²⁰⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 46.

o consagrado sin más por ellos, y por lo tanto los seres humanos tienen el compromiso de mantenerlo de modo permanente a través de las acciones rituales. En consecuencia, todo individuo religioso tiene que existir en la esfera de lo sagrado, ya que solamente un mundo sacralizado existe realmente para él. Esta dialéctica permite identificar el hecho de que toda práctica religiosa se ubica a la vez en el centro del mundo y en la fuente misma de la realidad absoluta, es decir, es donde emerge la “abertura” que le asegura la comunicación con lo divino. De ahí que la permanente voluntad del hombre religioso sea la de habitar en contacto con lo “sagrado”,²⁰⁷ pues esta relación posibilita la configuración de dos esferas diferenciadas de valor pero en permanente implicación simbólica.

La relación esbozada en el párrafo anterior es comprobada en los ejemplos comentados, ya que tanto para el caso del objeto votivo aparentemente encargado por Hernán Cortés como para la pintura encomendada por el padre de María, es posible identificar esta necesidad natural de una comunicación con la divinidad a través de medios que se tornan eslabones con la experiencia de lo sagrado, y con ello se hace patente la permanente dependencia de los mortales con los seres celestes en tanto que entidades “cosmizadoras” del mundo.

Este principio apenas introducido nos lleva a la pregunta por la función específica de la ofrenda votiva dentro del sistema religioso traído de occidente a territorio novohispano, y nos condiciona al menos a una definición del tipo de sistema religioso en el que la imagen del milagro opera. De ahí que para poder ubicar con mayor nitidez a la ofrenda votiva partamos de la distinción que Isabel Cabrera plantea para ubicar los sistemas religiosos de tendencia *uránica*, donde lo divino converge en seres celestes, trascendentes al mundo, en oposición a los de tendencia *ctónica*, donde lo divino se ubica como algo inseparable del mundo, sin dejar de lado que ambos obligan a la supuesta existencia de algo divino o sagrado, especificidad que se ha planteado como la base de toda religión.²⁰⁸ Esta distinción también exige el registro de ámbitos diferenciados de valor, que a su vez establecen condiciones para permanentes procesos de *transvaloración*.

En consecuencia, podemos asumir que el ámbito de valor de “lo sagrado” deriva, como postula Cabrera, de ser un objeto intencional que se despliega de una cadena de creencias, experiencias y acciones, independientemente del tipo de existencia de una realidad divina. En este sentido, la experiencia de “lo sagrado” es un tipo de vivencia que puede asociarse a un individuo o a un grupo, y

²⁰⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, pp. 51-52.

²⁰⁸ Isabel Cabrera, “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico”, en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 16.

aunque puede revelarse con variados grados de potencia, siempre es calificada como una experiencia numinosa que se manifiesta como algo que no se deja comprender, que brota de manera velada; algo heterogéneo que trasciende totalmente lo cotidiano y por lo mismo provoca estupor, extrañeza o admiración. Esto “otro”, inenarrable, pero al mismo tiempo incuestionable y preciso, es señal para la determinación de la experiencia de lo sagrado y en consecuencia, la religiosa, pues esta última envuelve la identificación de algo indudable cuya presencia no puede ser negada.²⁰⁹

Esta “otredad”, al introducir la experiencia de lo sagrado, reclama una ruptura con la conciencia racional y ordinaria —digamos una “puesta en pausa” del ámbito de valor ordinario— y, en consecuencia una *transvaloración* que demanda hallar una forma de comunicación que ambiciona replicar la experiencia. De ahí que el lenguaje religioso, como dice Cabrera, sea con frecuencia un tipo de expresión que aspira provocar una vivencia análoga, usando para ello un lenguaje indirecto que no señala a su objeto, sino que lo delinea. En algunos aspectos puede incluso ser percibido como un lenguaje negativo, analógico o paradójico que pretende transmitir la experiencia de lo tremendo. De ahí que regularmente las referencias a lo sagrado evoquen a algo peligroso pero que fascina, algo que se evita y se busca. Por esta razón cuando algo está cargado de este poder es considerado sagrado y también reverenciado por la comunidad. En este sentido, el proceso de sacralización y con ello de *transvaloración* de algo obliga a que un individuo o el grupo en su conjunto lo supongan receptor y portador de dicho poder, reverenciando no al objeto mismo sino a lo que representa, es decir, a su referente simbólico. En consecuencia lo sagrado le da otro sentido y valor a la vida del creyente en tanto en él reposa el sentido de la vida en general. Lo sagrado se ostenta así como un fin en sí mismo, ya que cuando se llevan a cabo sacrificios u ofrendas, éstos buscan, además de obtener algún beneficio, adquirir la fuerza para enfrentar una situación.²¹⁰ De ahí que la experiencia del *misterio tremendo*, como la definió Rudolf Otto en su momento, sea la puerta a lo sagrado, mediado invariablemente por una experiencia “numinosa” que da la sensación de enfrentarse a lo oculto, a lo desconocido, a lo incomprensible, e incluso inenarrable.²¹¹ Partiendo del supuesto anterior, podemos asumir que los medios para la expresión de “lo numinoso” son regularmente indirectos, es decir, son útiles para la expresión de sentimientos afines o semejantes. Uno de ellos es lo “terrible”, lo “espantable”, lo “pavoroso”, que en los estados más elevados llega a transfigurarse en lo “sublime”, que

²⁰⁹ Isabel Cabrera, “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico”, pp. 16-18.

²¹⁰ Isabel Cabrera, “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico”, pp. 18-27.

²¹¹ Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de Fernando Vela, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 36-44.

a su vez se sintetiza en “el milagro” y que supone un ámbito de valor diferenciado. En consecuencia, lo que el hombre no comprende y que le provoca horror en su ámbito de acción cotidiana se convierte en *portentum, prodigium, milacrum*.²¹² De ahí que estos dispositivos, en tanto *imágenes del milagro*, expresen un mecanismo de acoplamiento estructural que dentro de la relación sagrado-profano perfila un proceso de *transvaloración*.

Tal vez por lo ya mencionado, para aprehender el lenguaje religioso, como dice Severino Croatto, hay que partir de la experiencia de lo sagrado que se revela en el evento milagroso, ya que de ahí su ambivalencia o indeterminación. Probablemente por esta razón, uno de los principales modos de expresión de la religión sea el ámbito simbólico, ya que como elemento fundante del discurso religioso alimenta los demás modos de expresión, pues al ser un elemento de *transvalor* remite a algo distinto de su significado primario.²¹³ A diferencia de la metáfora que, según su etimología, significa “llevar más allá”, el símbolo en el discurso religioso no opera en términos de transferencia, sino que a través de una analogía lleva a algo completamente distinto a lo que el objeto refiere en su sentido primario. Así la fuerza del símbolo está en la cosa invocada o advertida.²¹⁴ Es decir, parece no haber formas expresivas propias de los fenómenos religiosos, más bien existen múltiples relaciones entre las expresiones religiosas y las de otros ámbitos, todas mediadas por el orden simbólico que, dicho sea de paso, es el orden que permite al ser humano interactuar con cada uno de los horizontes de la cultura, o sea, establecer comunicación intersistémica que a su vez es generadora de *transvaloraciones*. El símbolo es, entonces, como lo dice su etimología, el nexo de dos ámbitos de realidad y su valor consiste en que supera la dimensión de inmanencia y la de trascendencia. El símbolo no es ni “lo uno ni lo otro”, más bien condensa “lo uno en lo otro” y “lo otro en lo uno”, ya que al remitir a algo que está “más allá” de los artefactos “simbólicos”, participa de la realidad de aquello que está simbolizado, y con eso despliega dimensiones de la realidad imposibles de advertir en la inmediatez.²¹⁵ Este aspecto fue tratado con mayor profundidad en el capítulo primero de este trabajo, pero aquí es necesario subrayar que el dispositivo religioso es posible gracias al proceso de *transvaloración*, ya que es ésta última la que permite la representación de lo *pensado* y la materialización de lo *ideado*, dotándola de un carácter “mágico”. Es a través del sistema de comunicación religioso como las prácticas se funden con las ideas, transmitiendo una lógica que apela a la interacción entre naturaleza-hombre. Estas experiencias,

²¹² Rudolf Otto. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, pp. 88-92.

²¹³ Severino Croatto, “Las formas del lenguaje de la religión”, en *El estudio de la religión*, Francisco Díez de Velasco y Francisco García Bazán (eds.), Enciclopedia Iberoamericana de Religiones, editorial Trotta, Madrid, 2002, pp. 61-65.

²¹⁴ Severino Croatto, “Las formas del lenguaje de la religión”, pp. 68.

²¹⁵ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 234-239.

culturalmente exteriorizadas refieren a lo tangible e intangible, a lo inmanente y trascendental, a lo visible e invisible.²¹⁶ El simbolismo religioso trasciende su propio objeto y, a diferencia la metáfora y la alegoría, remite a algo desconocido en sí, que se hace presente en una imagen.²¹⁷

El siguiente objeto votivo mostrado en la imagen (No. 3) se *transvalora* en el momento en que al referir a la misma presencia de lo sagrado, éste es simbolizado por el dispositivo. En este caso, el objeto permite narrar un acontecimiento donde por motivos de salud dos personas le ofrecen este sacrificio a una advocación mariana del Rosario de Talpa. En la composición es posible identificar la escena central de la crisis, donde el afectado yace en una cama, custodiado por dos personas que representan al médico y la enfermera. El texto, ubicado en la parte superior derecha, da cuenta del milagro: “Santísima Virgen de Talpa, te damos las gracias por el milagro que nos concediste de Salvar a mi nieto que tenía Leucemia y también te pedimos de todo corazón que cures a mi otro nieto. Te damos infinitas Gracias Atte... Abuelita y Tíos. 4/Marzo/2000”. Es posible entonces identificar que el artefacto votivo, al circular dentro de una esfera religiosa, adquiere un valor diferenciado respecto de otros muchos objetos, sobre todo por ser evidencia de la comunicación entre el mundo terrenal y el celestial. No obstante, ese no es el único factor que le hace acreedor a una valencia diferenciada, ya que también imprime una relación de intercambio que bien funciona dentro de una economía del milagro y que eventualmente proyecta al dispositivo a una dinámica de intercambio dentro de las diversas esferas de la cultura, incluido el ámbito médico-científico que se transfigura dentro de otro religioso. Además, en este caso la imagen adquiere su valor, independientemente de la técnica pictórica utilizada, ya que en este caso al ser realizada con aerógrafo, nos permite articularla con otro circuito de valor más asociado a la gráfica comercial o al arte urbano.

²¹⁶ Marie-Odile Marion, “Antropología de la religión”, pp. 35-36.

²¹⁷ Severino Croatto, “Las formas del lenguaje de la religión”, pp. 68-69.

La economía del milagro en la Nueva España

En el apartado anterior fue posible encontrar, en el proceso de sacralización, *la transvaloración* de la *imagen del milagro*, y con ello establecer las principales coordenadas para su análisis dentro de la esfera religiosa. Sin embargo, en aras de profundizar en su función religiosa es necesario rastrear la emergencia de la primera imagen milagrosa en la Nueva España con la intención de dar cuerpo al proceso de consolidación de un sistema de comunicación particular que se delineó a través de la manifestación de una política del milagro en territorio novohispano.

Según Serge Gruzinski, a mediados del siglo XVI la iglesia católica hizo más flexible su política de la imagen, cuando en 1551 Carlos V puso delante de la iglesia mexicana al dominico Alonso de Montúfar. Esta coyuntura marcó la emergencia del culto a las imágenes del milagro y dio pauta para la consolidación de la pintura votiva mexicana.²¹⁸ En este proceso irrumpe la imagen de la Virgen de Guadalupe, cuando en el paraje donde los primeros evangelizadores habían edificado un templo sobre la colina del Tepeyac, en el sitio donde había existido un templo prehispánico, se introdujo en 1550 una devoción española a una virgen pintada. Desde entonces la colina del Tepeyac captó no solamente a indígenas que acudían ya al santuario dedicado a una divinidad prehispánica, sino también otros sectores de la población. Poco tiempo después, aparentemente en 1555, el arzobispo solicitó a un pintor indígena una composición inspirada en un modelo europeo y pintada en un soporte de manufactura indígena para colocarla luego en reemplazo de la imagen anterior; dándole el carácter de un milagro. Esta nueva imagen ocasionó que el hecho fuera explicado como una *hierofanía* y con ello se conformó un vínculo simbólico prescrito por la relación ancestral con un lugar de culto. Lo anterior originó también que los españoles estuvieran cautivados por la nueva imagen a causa de los milagros que operaba. Esta Virgen, bautizada con el nombre de Guadalupe, marcó el origen de una tradición milagrosa expresada en numerosos formatos a lo largo del tiempo en múltiples espacios del territorio de nuestro país.²¹⁹

Con este acontecimiento es posible identificar el nacimiento de la imagen de la Virgen de Guadalupe y marcar con ello la manifestación de una nueva política de la imagen, revelada en 1555, con el Primer Concilio Mexicano, cuando se resolvió reglamentar la fabricación de iconos, para terminar con las “abusiones de pinturas e indecencia de imágenes”.²²⁰ Con estas acciones parece que la Iglesia

²¹⁸ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 102.

²¹⁹ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, pp. 104-106.

²²⁰ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 108.

procuró controlar su fabricación, comercio y su valoración mercantil. En consecuencia, apenas dos años después del Concilio de 1555, pintores europeos consiguieron de parte del Virrey el derecho de inspeccionar las pinturas y las imágenes hechas y por hacer. Esta circunstancia perduró hasta el fin de la dominación colonial, ya que el Santo Oficio se reservó el derecho a supervisarlas y encargarse de designar a los “calificadores” que reconocerían las representaciones. Estos peritos, rodeados de personas que fueron llamadas de distintas maneras (celador de imaginería, examinador de las imaginerías o expurgador de imágenes), dieron pauta al incremento del culto a los Santos de los Patrones de las iglesias y catedrales y de los pueblos, apoyando también el culto a las distintas advocaciones de la Virgen.²²¹ Es posible identificar en este contexto el establecimiento de una política “proteccionista” que intentaba administrar la circulación de imágenes del milagro, dando pauta para la conformación de un “canon” para el icono sagrado. De ahí que durante este proceso se configurara una compleja *economía del milagro* que otorgó un valor diferenciado a ciertos dispositivos, ya que por un lado el valor de la imagen dependía de la mera relación entre el individuo y la creencia, y por el otro se comenzó a perfilar otra economía administrada institucionalmente, misma que se vería relacionada con el desarrollo del sistema de las artes europeo.

En la imagen (No. 4) en la que apreciamos cinco imágenes de la Virgen de Guadalupe, de las cuales cuatro documentan apariciones milagrosas, se manifiesta la consolidación de este nuevo objeto de valor. En cada una de ellas es posible registrar la escena acompañada de un texto en la parte inferior que narra verbalmente el acontecimiento. En este caso, la pieza atribuida al taller del pintor José Juárez señala por un lado el afianzamiento y legitimación del milagro guadalupano, pero al mismo tiempo expone la relevancia de los creadores de estos encargos dentro de la política de supervisión implementada para la administración del culto, ya que sus características permiten identificar la presencia de un taller de renombre en la manufactura del objeto.²²² Lo anterior hace posible visualizar un proceso de diferenciación de esferas que en sus trayectorias perfilan la circulación de los artefactos votivos, produciendo su reconfiguración formal y simbólica.

Sin embargo, la presencia de la imagen guadalupana engendró reprobaciones en casos importantes. En 1556 Francisco de Bustamante impugnó el culto rendido a la imagen y fray Bernardino de Sahagún también se dirigió a ella como un artificio diabólico para paliar la idolatría.²²³ Es claro,

²²¹ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, pp. 107-110.

²²² Nelly Sigaut, *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, Museo Nacional de Arte, Conaculta, México, 2002, pp. 209-214.

²²³ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 106.

entonces, que esta política de la imagen generó incredulidad por parte de los franciscanos, quienes demandaban un examen escrupuloso de los milagros, reclamando documentarlos con copia de testigos; exigiendo el castigo para quienes vulgarizaban los supuestos milagros de la Virgen.²²⁴ Lo anterior da cuenta de una situación que por un lado permite identificar el fortalecimiento de esta nueva esfera de valor, pero por el otro exhibe una situación heterogénea que refiere a una escena marcada por oposiciones, que habían tenido ya su origen en el contexto europeo. En ese sentido, la proliferación de las imágenes milagrosas y los objetos votivos tiene una relación fundamental con acontecimientos ocurridos en el viejo continente.

Antonio Rubial García ha planteado que a raíz de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, y como reacción ante el movimiento protestante se impulsaron las prácticas populares, pero bajo un régimen de control que recaía en el tribunal del Santo Oficio. A partir del siglo XVI esta situación se replicó fuera de Europa, con la introducción del cristianismo en América.²²⁵ Jorge Alberto Manrique planteó en su momento que el Concilio de Trento en su última sesión (1563) corroboraría y evidenciaría el valor y necesidad de las imágenes. Dada la singularidad de la nueva situación americana, donde una cultura se imponía a otra, era evidentemente la escasez de imágenes “aprobadas” —objetos tan necesarios para la expansión de los rituales traídos— un factor que obligó a transferirlos, pero en cantidades siempre escasas para cubrir la necesidad, así que no pudiendo traerse todos los objetos, había que hacerlos.²²⁶

En consecuencia, el impacto que tuvo esta política de la imagen se reflejó en la propagación del culto y valoración de estos dispositivos, a través de la proliferación de las representaciones pictóricas y el aumento de la demanda. Para 1681 los pintores demandan la redacción de nuevas ordenanzas para sofocar la irreverencia a las imágenes sagradas obradas por personas que no habían aprendido el oficio.²²⁷ Estos sucesos perfilaron una esfera de valor diferenciada y con ello el incremento de una vasta producción que concluyó en el hecho de que la imagen milagrosa logró apuntalar un denominador común a los grupos y medios que conformaban la sociedad colonial, mitigando en gran medida las diferencias étnicas, lingüísticas, culturales y sociales.²²⁸

²²⁴ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, pp. 111-112.

²²⁵ Antonio Rubial García, “Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento”, en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 220-221.

²²⁶ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la nueva España”, *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 227.

²²⁷ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 118.

²²⁸ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 145.

En este sentido, el santuario de Guadalupe no era más que el eslabón de una red de imágenes, festividades, fervores y milagros que colmaría poco a poco la Nueva España. La historia de la Virgen de los Remedios, paralela a la de la Guadalupe, y el culto a Nuestra señora de los Ángeles en un barrio de la Ciudad de México, dan cuenta de la proliferación de la creencia. Estos tiempos saturados de milagros y de imágenes pueden ser asociados con la reunión en 1585 del Tercer Concilio Mexicano, que adoptó los decretos del de Trento. Después de 1580 el culto a las imágenes logró su “mejor ritmo” y continuó invariable hasta al menos 1688, cuando el Cristo de Ixmiquilpan fue estimado una imagen milagrosa, consiguiendo que el incremento de iconos llegara hasta el culto privado.²²⁹

En el caso de la Virgen María, ésta reemplazó los cultos a las grandes divinidades de la fertilidad y con ello la Iglesia sentó las bases para la integración de una religiosidad cristiana popular, donde el centro de estas manifestaciones se encontró en las reliquias, ya que no hubo templo en Europa que no poseyera alguna y de ellas se hizo depender la prosperidad de la región. Así la relación de los fieles con sus patronos se semejaba a una transacción, buscando favores de los santos y solución a los problemas cotidianos.²³⁰ Aunque el problema de la escasez de imágenes fue relevante y en muchos casos controvertido, el culto a ellas había sido aceptado por la tradición cristiana europea a lo largo de la Edad Media y se había convertido en una necesidad, avalada en el Concilio de Trento (1563, XXV sesión), donde se confirmó no sólo el beneficio, sino la necesidad y aún los múltiples frutos que los fieles recibían del culto a las imágenes.²³¹

Siguiendo a Manrique, fue a partir de un número muy restringido de modelos y de muy pocos productores capacitados para realizar obras, como se comenzó a cubrir esa necesidad, que al paso del tiempo fue decreciendo, sin embargo, este proceso fue decisivo para advertir la producción votiva novohispana.²³² Podemos decir entonces que el mundo novohispano descubrió en sus retablos y sus piedades la respuesta a las múltiples preguntas en torno a lo imposible y que dicha circunstancia permitió la proliferación de exvotos, entre los que destacan, los relacionados con curaciones milagrosas. A partir de esa época se multiplicarían las imágenes milagrosas, de las cuales sobresalen las dedicadas al arcángel San Miguel, considerado uno de los más prominentes de la corte celestial. Además de él se encuentran las figuras de los santos patronos o intermediarios en casos específicos. La Virgen de los

²²⁹ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, pp. 134-138.

²³⁰ Antonio Rubial García, “Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento”, pp. 209-211.

²³¹ Jorge Alberto Manrique, “Arte y sociedad en la Nueva España”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 158.

²³² Jorge Alberto Manrique, “Arte y sociedad en la Nueva España”, p. 158.

Remedios, la de Guadalupe, la de los Dolores, San Ignacio de Loyola, San José, San Pascual, la Virgen de la Soledad, la de la Salud, la de Loreto y la del Refugio, forman parte del extenso grupo de representaciones que disfrutaron de la gracia de la población novohispana,²³³ y dan cuenta del impacto de esta política de la imagen en el marco de una economía del milagro, materializada en una forma pictórica que expresa los rasgos imaginarios y religiosos del fenómeno del milagro.

Uno de los cultos novohispanos que con más fuerza impactó esta nueva mentalidad fue el de San Miguel del Milagro. En el caso del exvoto mostrado en la imagen (No. 5) es necesario atender incluso a los propios materiales con los que está confeccionado, ya que al ser una pintura realizada con la técnica al óleo sobre tela da una clara referencia de los medios de producción del “arte culto” de la época y del tipo de productores que lo manufacturaron, evidenciando con ello elementos que expresan un valor diferenciado. Aparentemente este objeto es uno de las pocas ofendas votivas en tela que tienen un pequeño formato, muy raro en los siglos XVII y XVIII, pero que en el siglo siguiente adquirirá preponderancia. Dedicado en 1690, muestra la escena de un accidente ocurrido en un viaje en territorio novohispano: “EL MILAGRO QVE ISO S. MIGVEL YENDO POR EL CAMINO DN JAN MARTI A LA NOBIA LA D RIBO EL CABAIO QVE SAN MIG.EL DE SR SVS QIEN SENCOMENDO CON... NACIÓN - 1690”. En la composición es posible identificar retratos de personajes que advierten cierta condición social elevada, por lo lujoso de su indumentaria.²³⁴

Hasta este punto se ha podido mostrar que fue con la emergencia del cristianismo y posteriormente la afirmación del catolicismo, cuando se afianzó la idea de que los santos eran mediadores entre dios y el hombre, y que esta creencia se instituyó en diversas regiones de Europa, consolidándose desde la Edad Media. Prueba de lo anterior es el hecho de que para el siglo XVI ya existía una fuerte producción de ex-votos que eran encargados a pintores de cierta popularidad para agradecer un favor.²³⁵ De ahí que sea posible sostener que durante el siglo XVII se produjo una apertura al “milagro”, a las tradiciones locales y a la comunicación colectiva, pero que esta apertura disminuyó durante el periodo de propagación del protestantismo, impulsando la regulación de la producción de imágenes, fijando onerosas sanciones para castigar la ofensa a una imagen.²³⁶

Durante este proceso se desarrolló el culto excepcional a algunas imágenes, dada la fama de milagros y favores conseguidos por su intercesión, provocando que las pruebas milagrosas

²³³ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Lo prodigioso cotidiano en los exvotos novohispanos”, en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1996, pp. 47-63.

²³⁴ Elin Luque Agraz y Carlos Monsiváis, *Los relatos pintados: La otra historia, exvotos mexicanos*, pp. 38-39.

²³⁵ Martha Egan, *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, p. 80.

²³⁶ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 152.

sobrepasaran su condición ordinaria y adquirieran una superior, al ser concebidas como objetos tocados en alguna forma o favorecidos por la divinidad. A tales imágenes se les descubría cualidades formales de belleza excepcional, sobre todo en función de su valor religioso, como en el caso de las alabanzas a la imagen de Guadalupe por parte de Miguel Cabrera. Sin embargo, las cualidades de belleza que se le imputaban no eran consecuencia de ningún análisis “estético”, sino consecuencia de su calidad en tanto imágenes milagrosas.²³⁷

En un ámbito donde el acoplamiento estructural entre realidad y fantasía resultaba tan sutil se generó fácilmente un proceso de *transvaloración*. Así la posesión de santos locales se había convertido en una causa de orgullo, a la vez que tenía un incentivo económico. El *non fecit taliter omni nationi*²³⁸ que Benedicto XIV aplicara al milagro, tomando su versículo de la Escritura, sólo ratificaba lo que ya estaba en la mente de todos, México —por muchos motivos, pero sobre todo por éste— era ciertamente el centro del mundo. Apoyado en tan firme principio, el culto guadalupano, de ser local de la región de la Ciudad de México se extendió a culto novohispano, se llevó a las provincias más distantes, pasó para el Pacífico y a las Filipinas e intentó cruzar al Atlántico hacia España y otros países. No hubo iglesia mexicana que no consagrara un retablo a la Virgen Morena y no pocas ciudades levantaron, ya en el siglo XVIII, santuarios locales para adorarla,²³⁹ exhibiendo la consolidación de un circuito de valor de carácter expansionista.

A partir de los referentes comentados en los párrafos anteriores es posible identificar el proceso de conformación de un particular proceso de *transvaloración* del milagro en territorio novohispano, y con ello asumir que la cualidad “ontológica” de la imagen del milagro estudiada en este trabajo es su carácter simbólico. Es sabido que la idea de sincretismo en su raíz griega insinuaba el resultado de un pacto voluntario entre pueblos para alcanzar una misma meta, sin embargo, en la actualidad esta noción refiere a la mezcla de elementos míticos, rituales u organizacionales de orígenes distintos, dentro de un mismo molde de referencias de carácter religioso. En este sentido entendemos al proceso acoplamiento estructural en referencia al resultado *hibrido* obtenido por la mezcla de elementos exógenos en un contexto religioso específico, conscientes de que esta idea permitió en algunos casos la connotación negativa del fenómeno, juzgándolo una degradación por introducción de factores externos. Por ello, en este caso el sincretismo será entendido como un fenómeno “contra-aculturativo”

²³⁷ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 156.

²³⁸ “No hizo lo mismo en todas las naciones”.

²³⁹ Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la Ilustración”, en *Una visión del arte y la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 65.

derivación del esfuerzo de grupos humanos por resignificar y *transvalorar* elementos externos, reutilizándolos dentro de su aparato conceptual.²⁴⁰

Por la razón mencionada anteriormente es fundamental subrayar que para el caso novohispano el problema existencial se plantea en términos evidentemente profundos, ontológicos, pues se trata de algo que concierne a su propio ser, que ya no es europeo, pero que no puede, sin embargo, dejar de sentirse de algún modo español y definitivamente no es indígena. El criollo novohispano es y al mismo tiempo *no* es europeo, tampoco es indígena, es justamente ese individuo en busca de una identidad. La cultura novohispana está constituida justamente por tal preocupación y su esencia es esa búsqueda. En consecuencia, brota la necesidad de apelar a la *transfiguración* y *transvaloración* de la tierra, su arte y su religión, dando muestras de piedad nunca antes vistas y exaltando imágenes milagrosas.²⁴¹

Con la llegada de nuevas formas de organización de la producción y financiamiento de obras al mecenazgo oficial se le añade una nueva figura, la del *patrono*. Aunque será a la postre cuando la figura de quien sufraga una obra en forma particular se haga más habitual y definida, aquí comienzan a emerger patronos que costean los artefactos, dejando expuesto un nuevo circuito de *transvaloración*. Así, éstos surgen como agentes que pueden pagar libremente una obra, trátase de una iglesia, un retablo o un cuadro, aunque era más frecuente que fueran incitados a ello por las órdenes religiosas y los clérigos. Por tal motivo, frecuentemente los donantes de cuadros aparecen retratados en ellos o, pudorosamente, hacían retratar a sus hijos pequeños. También ejercían influencia sobre las obras que costeaban, ya fuera imponiendo su gusto, designando al artista a cargo de la realización de la obra o participando en el programa iconográfico del templo según sus particulares devociones.²⁴²

En la imagen (No.6) se puede observar la presencia de este actor social emergente, ya que en el objeto se proyecta la figura del propio alférez real Diego de la Parra, quien fungió en su momento como administrador de las rentas de las monjas clarisas de Querétaro. En este caso, la pintura muy probablemente fue creada para permanecer en el convento, no solamente por sus dimensiones sino por las implicaciones en el culto a la advocación. En la composición está representado en la parte izquierda sentado en un sillón, con rostro doliente y con restos de flujo sanguíneo que incluso se identifican en el suelo. Así mismo, está portando la indumentaria correspondiente no sólo de la época sino también de su condición. Un hombre y una mujer, aparentemente mestiza, le asisten y en el fondo de la composición, detrás de un enrejado, es posible identificar al icono de la Virgen Santísima del Destierro,

²⁴⁰ Marie-Odile Marion, "Antropología de la religión", pp. 47-48.

²⁴¹ Jorge Alberto Manrique, "Del barroco a la Ilustración", p. 61.

²⁴² Jorge Alberto Manrique, "Arte y sociedad en la Nueva España", pp. 164-165.

quien durante ese siglo adquirió gran fama entre las monjas de dicha orden y región. Su poder se asociaba a la sanación de endemoniados y energúmenos, como en el caso del mayordomo del convento de Santa Clara.

Es posible demostrar entonces que para ese momento los milagros constituían ya un componente elemental de la *economía religiosa*, que al mismo tiempo representaba la ratificación de la presencia divina y la creencia en la existencia de un ámbito que conecta lo natural y lo sobrenatural. Eran ya elementos que daban cuenta de la manifestación de la gracia divina y de piedad, a la que se accedía por medio de diversos interlocutores y medios. El Santo Señor de Chalma, el Santo Niño de Atocha, la Santísima Cruz de los Milagros, la Virgen de la Soledad, la Virgen del Pueblito, la Virgen de los Dolores de Soriano, son algunas de las advocaciones que integran un conjunto de interlocutores entre el mundo físico y el religioso en el ámbito cultural novohispano, exhibiendo esa relación entre el devoto y la imagen, lo que implicaba una especie de reciprocidad que se expresa en los rasgos materiales de la ofrenda, indicadores de gratitud.²⁴³ En la actualidad, las referencias a ese momento de la pintura votiva mexicana pueden encontrarse en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepozotlán, Estado de México. En su acervo se conserva una variedad de ejemplos de exvotos producidos en el contexto novohispano, que muestra una serie de obras que abarcan desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Sin embargo, el santuario más importante y donde más pinturas votivas se depositan es el de la Villa de Guadalupe, en la Ciudad de México, y después probablemente se encuentra la Basílica de nuestra señora de Ocotlán, en Tlaxcala.²⁴⁴

Con el desvanecimiento del sistema virreinal, durante el siglo XIX, la producción de pintura votiva no acabó, incluso durante este periodo se generó una gran cantidad de retablos pintados como consecuencia de la inestabilidad social y política, principalmente en la región que incorpora los estados de Guanajuato, Jalisco, San Luis Potosí y Zacatecas.²⁴⁵ En este punto hay que subrayar que la transición al siglo XIX implicó la reconstrucción de los aparatos de poder y en consecuencia, la relativa y paulatina destitución de la Iglesia como esfera preponderante.

En el caso de la imagen (No. 7) este evento milagroso ya ocurre en la antesala del proceso de independencia. Fechada en 1801 y dedicada por don José Crisóstomo Calba a San Miguel del Milagro, muestra un escenario de la dinámica social cotidiana. En este caso indica una situación determinada

²⁴³ Agustín Escobar, Carlos García (*et al.*), *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1997, pp. 7-8.

²⁴⁴ Martha Egan. *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, pp. 92-93.

²⁴⁵ Elin Luque Agraz y Mary Michele Beltrán, *El arte de dar gracias. Selección de exvotos pictóricos del Museo de la Basílica de Guadalupe*, pp. 61-65.

por un aparente padecimiento que traslada el problema a términos médicos. El personaje exhibe ciertos padecimientos de una persona “hipocondríaca” y con flatulencias hediondas. El óleo permite ver también el interior de una habitación novohispana de buena posición. La cartela dice textualmente: “El día 8 de Marzo estando Dn. Jose Crisóstomo Calba enfermo, de una gran iprocondia y unos flatos furiosos, abiendo padecido este tiempo invocando á el Gloriosisimo Principe Sr. Sn. Miguel del milagro y á Nro. padre Jesús en el instante tomó alivio el dia 21 de Abril y sigio tomando asta q. quedo bueno. y de esto doi infinitas gracias a su divina majestad de tan grande benefisio año de 1801”. Es posible identificar entonces que para el siglo XIX, el exvoto era una forma preponderante de documentar y, en consecuencia, testimoniar a través de la imagen, un evento que indica la ruptura con el orden de la vida diaria y su posterior reordenamiento a través de la intervención de la divinidad, y sobre todo se identifica ya la relevancia de los “retableros”, quienes no solamente eran creadores, sino también mediadores, ya que sugerían a los devotos la advocación a la que debían dirigirse según el problema que los aquejaba.²⁴⁶

De lo anterior surge una problemática fundamental, que implica el análisis de la función del “creador” de la ofrenda como un nuevo agente en los procesos de transvaloración, dado que al establecerse el sistema de las artes de origen europeo en territorio americano, el productor comienza a ser filtrado por la noción de “artista”, y en consecuencia el artefacto deviene en un objeto diferenciado, sin embargo, este aspecto será tratado en mayor profundidad en el capítulo tercero del presente documento.

Hasta este punto se ha podido construir un panorama que muestra la conformación de un complejo fenómeno de *transvaloración* mediado por el aparato votivo dentro de la dinámica novohispana. Con ello fue posible comenzar a delinear la preponderancia de la *economía del milagro* en la sociedad novohispana y con ello apuntar al registro de los circuitos preponderantes de valor que rigieron dentro del orden religioso y su proyección fuera de esta esfera. Sin embargo, para lograr una revisión más detallada de este aspecto es fundamental identificar la función de las instituciones religiosas a partir de los diversos modelos de relación existentes entre una religión determinada y el resto de los sistemas sociales, ya que parte importante del proceso de *transvalor* de la imagen del milagro emerge en el marco de las sanciones creadas dentro de la estructura religiosa que permiten

²⁴⁶ Agustín Escobar Ledesma, “Pintores sin maestro. Los pintores populares de los exvotos del Santuario de la Virgen de los Dolores de Soriano”, pp.13-23.

conseguir recompensas y también castigos, conduciendo el comportamiento humano; actuando en contra del miedo, la culpa y el sufrimiento del ser humano.²⁴⁷

Espacios de circulación y consumo del objeto votivo

Lluís Duch ha mostrado que la reflexión en torno a las correspondencias de las ciencias humanas con la religión debe atender que a principios del siglo XX se promovió una “sociologización” del fenómeno religioso, mismo que precedió una intensa “psicologización” del fenómeno, explicado como psicomorfismo, ambas en divergencia con la “teologización” definida en otros periodos.²⁴⁸ Por ejemplo, en las obras de E. Durkheim²⁴⁹ y Roger Callois²⁵⁰ se esboza una intención de reintegrar a la sociedad un sagrado activo con la finalidad de acentuar los resortes de la conducta colectiva. Marcel Mauss intentó, por su parte, compendiar los fenómenos religiosos en dimensiones que atraviesan desde las expresiones religiosas *stricto sensu* hasta las creencias, implicando desde las ideas populares hasta las obligaciones fundadas por la presencia de la noción de lo sagrado.²⁵¹ Para Evans-Pritchard el estudio de las religiones debía sustentarse en un análisis e interpretación de las variadas relaciones existentes entre los fenómenos religiosos y la totalidad de los sistemas y subsistemas sociales.²⁵² Este criterio *relacional* implicaba el establecimiento de las funciones y sentidos de la religión desde un enfoque “poliangular”, que obliga a una profundización en el reconocimiento de las relaciones de los fenómenos religiosos con lo extra-religioso.²⁵³

Por esta razón el estudio del fenómeno religioso habrá de contemplar aquí una doble dimensión que condense su componente dinámico y estructural, asumiendo que la cultura es siempre una entidad concreta que proyecta una estructura en constante actualización o semiotización. Lo anterior implica asumir el carácter aspectual de la religión, que a su vez debe estudiarse desde una perspectiva “poliangular” que diluya las barreras y que tome en cuenta lo que es común a las diversas tradiciones religiosas y lo que le es propio a cada religión, integrándolo a la totalidad de un sistema social y a la complejidad de lenguajes que “construyen” la realidad sociocultural.²⁵⁴

²⁴⁷ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 149-151.

²⁴⁸ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, p. 23.

²⁴⁹ Emil Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Shapire, Buenos Aires, 1968.

²⁵⁰ Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica [1939] 2006.

²⁵¹ Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979, pp. 163-176.

²⁵² Edward Evans-Pritchard, *Ensayos de antropología social*, Siglo XXI, México [1962], 1974, pp. 24-43.

²⁵³ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 30-31.

²⁵⁴ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 56-58.

Haciendo un recorrido por las definiciones dadas al concepto de religión, es posible asumir la imposibilidad de puntualizar con exactitud una definición de aquello que ha sido llamado “religión”, sin embargo, es posible identificar dos grandes paradigmas para su definición, contenidos en las tesis de carácter funcionalista y sustancialista.²⁵⁵ Así, la religión entendida como el acoplamiento sociocultural de las disposiciones transferidas por la tradición que, según un *cronotopo* específico, dan sentido a la totalidad de la existencia humana, permite definir al ser humano como un latente *homo religiosus*.²⁵⁶

Siguiendo a Lluís Duch, el ejercicio de clasificación de las religiones ha sido planteado desde múltiples enfoques, que pueden calificarse como históricos, geográficos, fenomenológicos, sociológicos y antropológicos. Desde la perspectiva sociológico-antropológica surge una agrupación en cuatro tipos, de los cuales el “olímpico” es el que hace referencia a una forma religiosa donde ciertas divinidades ocupan una función esencial en términos afectivos y efectivos ligados a la vida del grupo. Estos elementos operan de manera positiva en todas las acciones de una agrupación, lo que motiva la elaboración de templos y un culto.²⁵⁷ Para el caso del fenómeno votivo estudiado en este trabajo, parece evidente, como argumenta Marie-Odile Marion, que la ofrenda forma parte de un sistema de creencias de este tipo, conformado por tres sistemas diferenciados pero complementarios en su conjunto. Los ámbitos de las “representaciones”, las “prácticas” y las “organizaciones” pueden ser pensados entonces como subsistemas que en su conjunto conforman la existencia de la religión, y es a través de ellos que ésta es entendida como artefacto cultural para la búsqueda de “sentido y orden”.²⁵⁸ Así, las distintas religiones ofrecen a sus seguidores una imagen del mundo que a su vez soporta las relaciones familiares y grupales, trascendiendo incluso al orden económico.²⁵⁹

Por el momento es necesario identificar dos dimensiones de las instituciones religiosas: las impersonales, que son de carácter abstracto y se expresan en la iglesia, secta o denominación, y las personales, que son mecanismos religiosos individuales que dan pauta para la emergencia de actores específicos, como los sacerdotes, chamanes, adivinos, brujos, hechiceros, profetas y místicos,²⁶⁰ que en su conjunto envuelven el fenómeno de transvaloración de la imagen votiva.

Si consideramos que desde el siglo III el cristianismo oficial cohabitó con la vivencia religiosa popular y no comenzó a cambiar sino hasta mediados del siglo XI, cuando la nueva espiritualidad

²⁵⁵ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 83-105.

²⁵⁶ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 105.

²⁵⁷ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 124-131.

²⁵⁸ Marie-Odile Marion, “Antropología de la religión”, pp. 33-35.

²⁵⁹ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 151-158.

²⁶⁰ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, pp. 159-179.

fomentó la encarnación de Cristo, y que para finales del siglo XIII una gran mayoría de las ideas paganas fueron reemplazadas por la magia cristiana transmitida por los mendicantes, podemos identificar que la devoción de las imágenes milagrosas y su arraigo conforman uno de los muchos efectos del cristianismo registrados en el siglo XIV.²⁶¹ En los sermones que Agustín emitió entre los años 425 y 430, así como en el libro XXII de la *Ciudad de Dios* se explica y justifica la devoción de las reliquias, a la vez que se reconocen celosamente sus milagros. Dado que el culto de los mártires se venía realizando y había sido consentido por la Iglesia desde finales del siglo II, algunos obispos advertían en aquel fervor excesivo el peligro de un incremento del paganismo. Los mártires sacrificados por Cristo habían trascendido la condición humana y estaban justamente junto a Dios, en el cielo, y también aquí, en la Tierra. En consecuencia, no solamente podían mediar ante Dios, pues eran sus “aliados”, sino que sus reliquias eran aptas de producir milagros y garantizaban unas curaciones espectaculares.²⁶²

Según Antonio Rubial García, durante el siglo IV de nuestra era, la Iglesia cristiana se consolidó como institución y se transfiguró en el mejor canal de las estructuras políticas y culturales del imperio romano. Sin embargo, los siete siglos que siguieron a su establecimiento, constituyeron un periodo de dominación cristiana caracterizado por desacuerdos. Tal vez por esa razón los obispos católicos emprendieron el traslado de los huesos de los mártires, víctimas de las persecuciones de los siglos previos, desde las catacumbas hacia los templos, edificados *ex profeso* para conservarlos y reverenciarlos. Muy pronto los restos de mártires, de los eremitas y obispos se transformaron en reliquias y sus sepulcros, en santuarios de peregrinación. En consecuencia, gradualmente los santos se convirtieron en patronos, transformándose en compañeros imaginarios y protectores de sus devotos, quienes empezaron a establecer lazos de reciprocidad mediados por ofrendas que solicitaban el beneficio del poder de los santos a través de milagros. Por su parte, los obispos buscaban reemplazar con los santos a las fuerzas cósmicas que administraban las cosmovisiones paganas de los pueblos de los ámbitos mediterráneo, celta, germánico y eslavo.²⁶³ Como ha mencionado Peter Burke, para finales de la Edad Media las representaciones de estos eventos tuvieron un rol más sobresaliente en la vida religiosa, ya que desde aproximadamente el año 1460, imágenes de acontecimientos bíblicos tuvieron

²⁶¹ Antonio Rubial García, “Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento”, 1998, pp. 212-216.

²⁶² Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Mahoma a la era de las reformas*, tomo III, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999, p. 79.

²⁶³ Antonio Rubial García, “Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento”, pp. 207-209.

mayor difusión. Éstas jugaron un importante papel en el consuelo de enfermos y moribundos, dentro de contextos de culto privado.²⁶⁴

Es un hecho entonces que para el ámbito de valor cristiano del mundo hispánico lo prodigioso fue una forma de creencia fundamental, ya que la confianza en la oportuna intervención de las fuerzas celestes para remediar las catástrofes naturales y los errores personales y desventuras familiares se convirtió en símbolo de la omnipotencia divina. Lo anterior implicó el compromiso, en la gran mayoría de los casos, de hacer público el milagro.²⁶⁵ Para el caso de la imagen votiva en el ámbito novohispano, ésta es una ampliación de la política del “milagro” implementada en el contexto tardo medieval europeo. Aunque desfasado relativamente de su ámbito de origen, el ejemplo firmado por José Juárez imprime cada uno de los aspectos mencionados. La imagen (No. 8) muestra claramente una de las presuntas curaciones milagrosas realizadas por Juan Salvador de Horta, adorado por una cantidad importante de pobres y enfermos. Gracias a su fama como presencia sanadora, en vida provocó que multitudes viajaran de distintos lugares hacia el convento donde habitaba, obligando a que el mismo Juan se convirtiera en un personaje itinerante que se trasladaba a distintos centros franciscanos para servir a las multitudes. La escena representada en la pintura muestra a San Salvador de Horta rodeado de gente, que atenta le mira solicitándole un favor. En su entorno se pueden identificar diferentes figuras que evocan a personajes que padecen algún tipo de enfermedad. Él con la mano derecha extendida parece estar operando milagros para los dolientes. Así la misma imagen registra las cualidades mencionadas en relación con su poder, ya que el cuantioso número de devotos a su alrededor haciendo referencia a dicho poder y la fe en éste corrobora la milagrosa figura del santo. Además de lo anterior, es importante hacer notar que la obra parece tener una relación compositiva con al menos otra firmada por Pedro Pablo Rubens. Este aspecto da cuenta del flujo de los modelos europeos y su inserción en el imaginario novohispano, asunto que será tratado con mayor profundidad en el capítulo tercero. También es necesario subrayar que su función original fue formar parte de un templo, en este caso el Convento de San Francisco, ubicado en la Ciudad de México. Lo anterior permite destacar el vínculo entre el objeto votivo y el santuario, como elementos articulados en un circuito de valor específico, ya que de ahí emerge parte importante del sistema económico de la imagen del milagro que funciona aún en la actualidad.

El santuario en sentido estricto es “tal si” y “sólo si” ha sido el espacio en que ha tenido lugar una *teofanía*, como en el caso de las apariciones de la Virgen, en Francia y México, donde se han

²⁶⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 66.

²⁶⁵ Martha Egan. *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, p. 69.

levantado los santuarios de Lourdes y de Guadalupe, respectivamente. Otro tipo de santuario es aquel que resguarda las reliquias de un santo, como el caso de Santiago de Compostela, y en México el santuario ubicado en el Templo de San Francisco, en Puebla. Además de los anteriores es posible mencionar aquellos espacios constituidos para llenar el vacío de centros de oración y retiro, como el caso del santuario de Atotonilco el Alto, en Guanajuato.

Es posible clasificar a los santuarios en tres tipos: cristológicos, marianos y aquellos donde se rinde culto a algún santo en particular. En todos es posible identificar el fenómeno de la peregrinación, que en México puede ejemplificarse con las grandes multitudes que acuden a la basílica de Guadalupe, al santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos en Jalisco, al de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas, al del Santo Señor de Chalma en el Estado de México, al de San Miguel del Milagro en Tlaxcala y al de San Francisco de Asís en Real de Catorce. Además de aquéllos, en México existen sitios como el santuario de Nuestra Señora de la Soledad en Oaxaca, el de Santa María de Guadalupe en el Distrito Federal, el de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala, el de Jesús el Nazareno en Tepalcingo (Morelos), el del Señor del Encino en Aguascalientes, el de Nuestra Señora de Zacatecas, el de la Virgen del Patrocinio de los Zacatecas, el del Señor de Mapethé en Hidalgo y los consagrados a los santos reyes en numerosos lugares; todos son pruebas materiales de gratitud, ya que su arquitectura refiere al propio regalo votivo.²⁶⁶

Un caso relevante en este sentido es la imagen (No. 9). Un edificio eclesiástico representado protagónicamente en la imagen, donde es posible identificar también a la advocación de la Virgen de Loreto en la parte superior derecha permite configurar una articulación iconográfica en el grabado. La escena, bien podría parecer simplemente un registro arquitectónico común, donde el templo se encuentra al centro de la composición, rodeado de personajes que transitan tranquilamente por la calle. Sin embargo, en esta litografía fechada ya en el siglo XX se representa como exvoto al propio edificio. En este caso la construcción en México de un templo dedicado a la Virgen de Loreto mantiene una relación fundamental con una historia donde se menciona que de acuerdo con la tradición católica fue el lugar donde habitó María en Nazaret y que visitó en su momento el arcángel Gabriel para hacer la anunciación. Se dice que tras su regreso de Egipto en ese lugar habitó la sagrada familia junto con Jesús, treinta años de su vida. Por esta razón los apóstoles convirtieron el sitio en lugar de veneración, sacralizándolo en virtud de quienes la habitaron. Fue así como se *transvaloró* convirtiéndose en uno de los lugares más sagrados del mundo de Dios en el catolicismo y fue como la Virgen de Loreto se

²⁶⁶ Elisa Vargaslugo, "Un poco acerca de los santuarios", en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1996, pp. 83-97.

convirtió en patrona de personas sin hogar. Ya en el contexto mexicano el templo dedicado a esta advocación mariana fue levantado por la orden jesuita en el siglo XVI, y tras muchos años, en el siglo XVIII se colocaron las imágenes de la Virgen y el niño Jesús. Posteriormente, con la expulsión de los jesuitas, la veneración al espacio continuó, provocando que en la primera década del siglo XIX Antonio Bassoco se ocupara de pagar por completo la edificación del templo, que hasta nuestros días es uno de los espacios sagrados más visitados.

Probablemente el antecedente más antiguo de la presencia mendicante y su relación con la construcción de una “semántica” enfocada a las imágenes sagradas se pueda identificar en la primera escuela de artes que se construyó en la capilla de San José de los Naturales que fray Pedro de Gante fundó en el convento de San Francisco de la Ciudad de México; las otras órdenes religiosas que tuvieron el mayor cometido en el proceso de evangelización pronto establecieron también centros análogos. En este sentido, cabe mencionar que en San José de los Naturales y en otras escuelas la labor primordial era enseñar a los naturales a *leer*, esto es, a ver los objetos y las formas de representación que en Europa tenían ya una tradición, pero que en el ámbito de los indios americanos eran absolutamente extrañas e insignificantes.²⁶⁷ Estos esquemas predominantemente comunales, ya existentes antes de la llegada del sistema occidental a territorio americano, fueron asimilados por las órdenes monásticas, quienes los juzgaron como modos de adoctrinamiento y punto clave para el programa de construcción y fabricación de imágenes e historias sagradas.²⁶⁸ Podemos entender entonces que la escuela de fray Pedro de Gante fue uno de los primeros espacios donde se instruía a leer la iconografía, a distinguir los modelos posibles y a no incurrir en faltas dogmáticas, es decir en una esfera de *transvalor*. Ello permitió que para 1552, don Juan Velasco, segundo virrey, emitiera un auto en que precisaba a todo pintor a examinar sus obras en esta capilla, con el propósito de salvaguardar el dogma y evitar la irreverencia.²⁶⁹

Comunicación y no-comunicación como aspectos de la economía del milagro

En los apartados anteriores se ha podido reconocer cierta cualidad dinámica en lo relativo al proceso de creación, circulación y valoración de las ofrendas votivas dentro de las estructuras socioculturales

²⁶⁷ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, p. 227.

²⁶⁸ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, p. 228.

²⁶⁹ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente de arte en la Nueva España”, *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 202.

durante los primeros tres siglos desde la llegada del nuevo orden occidental a América, exhibiendo con ello un primer nivel del proceso de *transvaloración* de los dispositivos estudiados. En concordancia con lo anterior, parece fundamental construir un modelo analítico que haga posible ubicar de manera más precisa las distintas rutas por las que atraviesan estos artefactos y sus significados, para con ello afinar un primer horizonte de *transformación* y *transvaloración* de la imagen del milagro.

En relación con lo anterior, parece fundamental destacar los argumentos de Niklas Luhmann cuando muestra que en sus orígenes, la religión y el resto de los sistemas sociales no eran ámbitos diferenciados, ya que la línea que separaba las prácticas “religiosas” y el resto de la dinámica social no era totalmente clara. Sin embargo, a lo largo del desdoblamiento de los sistemas sociales, éstos adquirieron cierta cualidad distintiva, permitiendo que actualmente todos los fenómenos religiosos operen como un *sistema función* plenamente diferenciado.²⁷⁰ En este sentido, se plantea que los sistemas de pensamiento, por su naturaleza funcional, despliegan un mecanismo de distinción que es lo que dentro de la dinámica de la comunicación les permite construir sentido y valor dentro de sus propios límites, creando fronteras que les delimitan. De ahí que, al estar plenamente diferenciada del sistema de la sociedad, la religión se compenetra con una serie de sistemas que reaccionan a significaciones no religiosas, que desde dentro del sistema de la religión aparecen como secularizadas.²⁷¹ Este proceso puede identificarse en sus orígenes a finales de la Edad Media, cuando ocurre el principio de la diferenciación de la religión con respecto al resto de los sistemas, sobre todo con la irrupción de la discrepancia entre roles sacerdotales y sus organizaciones, establecidos con el objetivo de gestionar el complejo sagrado, frente al resto de la sociedad.²⁷²

A partir de entonces, según Luhmann, la religión asume la exclusividad para la administración y valoración de lo sagrado²⁷³ y nace con ello la distinción social respecto de lo profano²⁷⁴. Esta cualidad hace de la religión un ámbito específico pero en constante acoplamiento estructural con el resto de los sistemas de sentido, en donde se generan tipos de comunicación y *transvaloración* específicos. Para el caso de la imagen del milagro, ésta se inserta dentro de una economía que se sostiene del evento milagroso, que a su vez forma parte fundamental de la política de la Iglesia de su momento. Esta divergencia se marca cuando se identifica en las culturas premodernas que la religión se perfilaba escasamente como un sistema moral, quedando vinculada a un interés social general que simplemente

²⁷⁰ Niklas Luhmann. *Sociología de la religión*, Herder, Universidad Iberoamericana, México, 2009, p. 195.

²⁷¹ Niklas Luhmann. *Sociología de la religión*, p. 198.

²⁷² Niklas Luhmann, *Sociología de la religión*, p. 206.

²⁷³ Niklas Luhmann, *Sociología de la religión*, p. 210.

²⁷⁴ Niklas Luhmann, *Sociología de la religión*, p. 216.

distinguía lo bueno de lo malo.²⁷⁵ En contraste, a partir de la baja Edad Media la religión comienza con su proceso de diferenciación, al conformar una esfera de sentido propia, que a su vez permite identificar un *entorno* identificado por aquellos sistemas funciones que operan en el espacio secular,²⁷⁶ y que en consecuencia no son capaces de comunicar la experiencia del milagro.

En este sentido, referido el fenómeno votivo a una teoría de sistemas, es necesario cuestionarse sobre lo que ocurre con el binomio *sistema-entorno*. Esta cuestión, delineada a partir de la teoría de los sistemas clausurados en su operación, considera a la diferencia entre sistema-entorno como derivación de la operación que permite el encadenamiento de operaciones de un tipo, dejando fuera a las demás, que en el caso de los sistemas sociales se identifica en la comunicación.²⁷⁷ Siguiendo el principio anterior, es posible plantear que el fenómeno votivo se desarrolla de modo paralelo a la emergencia del sistema religioso, como un tipo de sistema de comunicación cerrado que permite solamente el acceso a determinados tipos de información y deja fuera a todos aquellos que no pueden albergarse en el ámbito de lo sagrado. Aquí el sistema, prescrito por la comunicación, puede distinguirse con respecto a su entorno a través de la realización del sentido, que brota siempre a través del enlace de operaciones concurrentes en el sistema respectivo. Así la comunicación misma es capaz de separar la auto-referencia de la hetero-referencia, deduciéndola de la estructura misma de la comunicación.²⁷⁸ De lo anterior se puede concluir que la ofrenda votiva, al ser definida como dispositivo de comunicación, exige dentro del ámbito religioso cierto tipo de información que fabrica el interior del sistema y en articulación con su entorno. De ahí que su función principal sea revelar un tipo de comunicación entre el mundo terrenal y el celestial, y también que sea una expresión de la existencia de un orden sagrado dentro de la sociedad. En este sentido, se proyecta un ejercicio de acoplamiento entre la *autoreferencia* y la *heteroreferencia*, establecida a partir de la comunicación que sucede en sistemas sociales y psíquicos, dejando de manifiesto la diversidad de la operación de la comunicación sobre una referencia común: el sentido.²⁷⁹ En consecuencia, la ofrenda votiva como dispositivo se torna un elemento que adquiere una cualidad comunicativa dentro de la cláusula del propio sistema religioso y aparece desde el entorno como un elemento indeterminado o profano.

²⁷⁵ Niklas Luhmann, *Sociología de la religión*, p. 218.

²⁷⁶ Niklas Luhmann, *Sociología de la religión*, pp. 224-225.

²⁷⁷ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 86-87.

²⁷⁸ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, p. 90.

²⁷⁹ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 94-95.

Es la diferencia entre sistema (sagrado) y entorno (profano) la que hace posible la emergencia del primero como expresión de *transvalor*, y es debido a ella que éste se encuentra organizado²⁸⁰ y produce sus propios procedimientos. De ahí que los sistemas orientados hacia el sentido tienen como condición primordial el estar referidos al entorno y reproducirlo dentro de ellos a través de una *reentry*.²⁸¹ Por esta razón, la ofrenda votiva muestra el permanente proceso de reinserción de elementos del “entorno” (las enfermedades, accidentes, padecimientos, deseos de los fieles) dentro del sistema religioso (la acción del santo o de la divinidad para responder a las plegarias de los fieles), donde adquieren su sentido último dentro de una economía del milagro, es decir, dando cuenta de la existencia del mismo. Aquí, el acoplamiento estructural que se realiza a través del lenguaje revela el proceso por el cual éste deja fuera posibilidades de percepción y capta sólo unas cuantas, implicando el hecho de que todo lo que actúa sobre la sociedad desde el exterior, sin ser comunicación, debe haber cruzado el doble filtro de la conciencia y de la posibilidad de comunicación.²⁸²

Es posible asumir entonces, como plantea Luhmann, que toda información es siempre tal dentro de un sistema, ya que sólo es posible en éste, pues cada sistema produce sus valores, determinado por sus posibilidades y pautas de codificación.²⁸³ En otras palabras, el sistema establece las condiciones de posibilidad de los mensajes que podrán ser pensados, articulados, comunicados e interpretados. Por otro lado, la distinción entre sistemas psíquicos y sistemas sociales se trata de una divergencia entre sistemas de conciencia y sistemas de comunicación,²⁸⁴ entendiendo a este último concepto como el modo de acción que se perfila hacia el individuo en particular, ya que sigue que detrás de la acción está el ser humano particular. Así el concepto de *rol* se propone integrar aquí en una unidad teórica la relación entre individuo y sociedad, ya que se orienta tanto por expectativas de comportamiento según el esquema estímulo-respuesta, como por expectativas de acción.²⁸⁵ Para el caso de la ofrenda votiva es fundamental destacar que ésta implica siempre la referencia a una acción, que en principio es desarrollada por un individuo que experimenta una *hierofanía*, y en consecuencia opera en principio dentro de un sistema psíquico, que se acopla con un sistema de conciencia determinado, en este caso identificado en gran medida en la política del milagro.

²⁸⁰ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, p. 99.

²⁸¹ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 104-105.

²⁸² Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 133-134.

²⁸³ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 140-141.

²⁸⁴ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, p. 255.

²⁸⁵ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, p. 259.

Para situar con precisión la relación recíproca entre sistemas psíquicos y sistemas sociales están disponibles los conceptos de *interpenetración* y *acoplamiento estructural*, ya que es a través de éstos como un sistema logra la comunicación con el entorno y, al mismo tiempo, reafirma su clausura operativa. Así, la noción de acoplamiento estructural está formulada desde la perspectiva de un observador externo que se pregunta cómo es que entran en relación sistemas autopoieticos, y explica que el desarrollo de un sistema está estipulado con los acoplamientos estructurales, es decir, que los sistemas sólo pueden construir estructuras compatibles con el entorno, posibilitando una dinámica permanente de comunicación sistema-entorno, que siempre se expresa en un fenómeno de *transvaloración*. Aplicado a los sistemas que procesan sentido, el acoplamiento estructural es un acontecimiento obligatorio para acentuar la selectividad que se lleva a cabo como resultado del acoplamiento.²⁸⁶

En correspondencia con lo anterior, la cualidad comunicativa de los sistemas sociales permite identificar en la ofrenda votiva diversos tipos de información que pueden estar integrados dentro de diversos sistemas de sentido, desde los que obedecen a los sistemas psíquicos que modulan la experiencia del milagro, hasta los sistemas sociales que la convierten en un fenómeno sagrado. Digamos entonces que la conformación y diferenciación funcional de diversos sistemas de comunicación permite que la *imagen del milagro* se convierta en un dispositivo polivalente capaz de actuar dentro de uno o más sistemas función; como veremos en los capítulos siguientes en el caso de los sistemas artísticos, políticos o económicos. Solamente así es posible comprender la capacidad de acoplamiento de la ofrenda votiva dentro de diversos sistemas de comunicación, ya que dentro de un mismo objeto pueden estar potencialmente contenidos distintos tipos de información, relevantes para más de un sistema específico. En el caso de la imagen (No. 10) es posible comprobar la existencia de diversos tipos de información que solamente pueden ser codificados dentro de las propias cláusulas operativas de sistemas diferenciados. En la imagen es posible registrar en la parte media derecha una escena que evoca a un espacio que, desde el sistema de comunicación de la religión, se convierte en información nueva al estar en acoplamiento con el sistema función del milagro, ya que el acontecimiento determinado por una enfermedad es re-significado mediante la integración del evento terrenal dentro del sistema religioso, al registrar dentro de la misma composición el ámbito celestial en la parte superior izquierda de la imagen donde aparece la figura de San Miguel Arcángel en el altar doméstico. Por una parte, es posible extraer de este complejo informativo la construcción de una experiencia del milagro,

²⁸⁶ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 278-280.

pero al mismo tiempo permite que ésta sea integrada a un sistema mayor como el de la religión, sin dejar de lado su capacidad para acoplarse con otro sistema función, como el arte o incluso las relaciones interétnicas existentes en su contexto de creación, dado que en este caso la referencia al arcángel tiene una relación específica con la estructura social de la época. Recordemos que en 1740 fray Juan de Villa Sánchez, manifestó que San Miguel era el ángel de los indios, poniendo en consideración que esta imagen había sido reivindicada en Occidente por las apariciones y favores realizados por él a los griegos, romanos, franceses, alemanes, navarros, españoles, polacos e italianos. En este sentido, el culto a este santo en Tlaxcala tiene su origen en la idea de que el arcángel se apareció dos veces a Diego Lázaro, un indio, y una ocasión posterior a una india en 1631. Con estos sucesos fue posible legitimar, al menos por parte del fraile dominico, la diferencia existente entre Europa y el Reino Mexicano, donde la Virgen de Guadalupe y San Miguel no se aparecieron a obispos, gobernantes, nobles o frailes, sino a dos humildes indios, es decir, a Juan Diego en el cerro del Tepeyac y a Diego Lázaro en Tlaxcala. Fue entonces como a partir de 1631, el santuario tlaxcalteca de San Miguel del Milagro se convirtió en el Horeb de las Indias, siendo destino de la gratitud pictórica de muchos devotos favorecidos.

Sin embargo, hay que subrayar que la noción de acoplamiento estructural obliga a renunciar a la idea de que la comunicación es un tipo de transferencia de contenidos semánticos de un sistema psíquico que ya los conserva en el interior, a otro sistema, y que más bien refiere a que el procedimiento de selección de la autopoiesis envuelve un ejercicio de inclusión y eliminación sincrónica, estableciendo al mismo tiempo que la comunicación sólo está acoplada estructuralmente a la conciencia, ya que de la sensibilidad de la percepción de la conciencia depende mucho la posibilidad de irritación de la comunicación,²⁸⁷ entendiendo a la irritación como el proceso dentro del cual un elemento del sistema provoca una reacción al interior, misma que se establece como comunicación. En conclusión, la comunicación es la única operación estrictamente social, ya que sólo ella presupone la presencia de al menos dos sistemas de conciencia.²⁸⁸

De lo anterior se puede concluir que la comunicación más que funcionar en términos de transmisión, opera como redundancia,²⁸⁹ pues no existe propiamente la transmisión de alguna cosa, sino más bien una redundancia fundada en el sentido de que la comunicación configura su sistema de valores, que puede ser evocada por distintas personas, de diferentes maneras. Cada sistema produce,

²⁸⁷ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 284-287.

²⁸⁸ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 299.

²⁸⁹ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 304-306.

entonces, su propia información, que necesita llevarse a cabo en un marco de posibilidades para ser sometida a una selección y, en consecuencia, en el sistema de comunicación sólo crea el contexto de las expectativas. De ahí que el sistema de comunicación esté definitivamente clausurado en su operación, debido a que crea los elementos mediante los cuales se reproduce. Es un sistema *autopoiético* que al reproducir todo lo que le sirve de unidad de operación se reproduce a sí mismo, especificando no sólo sus elementos sino sus propias estructuras.²⁹⁰

La *imagen del milagro* (No. 11) deviene entonces en un tipo de dispositivo de información que funciona dentro de la lógica propia de la comunicación de los sistemas sociales, ya que en su propio proceso de conformación comunicativa el artefacto debe ser insertado en un sistema específico, probando cada uno de sus elementos en términos de sentido dentro del sistema, y dejando en el entorno aquellos que no forman parte de la información codificable. Una escena en altamar muestra una embarcación que se encuentra en medio del océano, “custodiada” por la imagen de la Virgen de la Soledad. En el plano del fondo puede identificarse la presencia de un islote que refiere a la tierra firme a la que habría de llegar la embarcación, tras haber sido favorecida por el milagro operado por la divinidad. Por esta razón cada elemento que refiere a la prueba del milagro es relevante dentro en el sistema religioso, dejando fuera aquellos elementos de órdenes distintos, pues no son codificables. En este caso, podemos referir a un acontecimiento milagroso que refiere a su vez a muchos otros tipos de información que potencialmente pueden irritar a sistemas no religiosos, como son los de la historia, la sociología o incluso la navegación. En la imagen es posible encontrar un texto que dice:

Aviendo salido del Puerto de Veracruz para España el dia 21 de Agosto de este año de 1766. en Compañía de la Flota, ya el comando de su general Dn. Agustin de Ydinquez el Nabio Nombrado Ntra. Señora de las Angustias, el Jason y abiendo nabegado Conbiento prospero asta el 4 de Sp.bre en este dia les entro tan Fuerte. tormenta que a poco tiempo cada uno de hellas Corrio su derrota sin Conserba Alguna, y abiendo este desarbolado detodos tres palos llevandose el baupres y parte de la popa, y su timon, y en este Conflito que sólo esperaban quedar sumergidos, yanoteniendo otro rrecurso que pedir al Cielo misericordia, ynvocando a Ntra. Ma. Y Señora de la Soledad, Dn. Domingo thomas Ribero, le ayudara con su Amparo y ausilio se hallaron al Ynstante libres de la tormenta, que padecían, yallandose en imposibilidades de poder Navegar a Puerto, alguno, reparandose como pudieron en Vandolasarribaron ala Costa de Campeche, a los 70 días, ydando Gracias a Dios, y aesta maravillosa ymajen, de la Soledad, dehaberlos libertado de esta Ynumerable tormenta, y para manifestar, este Milagro mando, Pintar este, a cuia devoción. seacavo en 6 de Disiembre de 1766. Santaella J...

²⁹⁰ Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, pp. 308-309.

El propio texto integrado en la ofrenda da cuenta de diversos tipos de información que transitan dentro de sistemas psíquicos y sociales, es decir de circuitos de valor. Por una parte, es posible identificar que el milagro ocurrido adquiere una función vehicular, pues es a través de éste como la información de otros ámbitos puede hacerse patente dentro del discurso. La experiencia narrada ocurre en primera instancia dentro de un sistema psíquico, pero se acopla con uno social “religioso” que es el que al interior desencadena un proceso de sentido, permitiendo identificar la potencial capacidad de las ofrendas de ser un referente fundamental para los procesos de comunicación en sistemas diferenciados. En este caso, no hay que dejar de subrayar la vista del puerto y que el autor representa en la parte media derecha del cuadro. Al mismo tiempo, se puede identificar la presencia de otro de los cultos novohispanos más recurrentes, el rendido a la *Patrona de los Mares*, la Soledana Oaxaqueña.

En este sentido, es necesario destacar, como lo hace Lotman, la ausencia de sistemas precisos y funcionalmente unívocos que existen de forma aislada, ya que sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, ocupado de formaciones semióticas de diversos tipos con distintos niveles de organización.²⁹¹ El espacio de la semiosfera, definida como una entidad que posee rasgos propios que se adjudican a un espacio cerrado en sí mismo, y que solamente dentro de éste resultan viables los procesos comunicativos y la producción de nueva información, se puede considerar aquí como un conjunto de distintos textos de lenguajes cerrados unos con respecto de otros, asumiendo que todo espacio semiótico es considerado como un mecanismo único fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.²⁹² La textualidad verbal, en acoplamiento con la textualidad icónica y la simbólica, refieren a una de las maneras en que emerge la semiosis y *transvaloración* del milagro. La semiosfera se caracteriza, como hemos planteado, por tener un carácter delimitado, es decir, que supone la presencia de un espacio extra semiótico o alosemiótico que le rodea, generando una frontera que se define como la suma de los “filtros” a través de los cuales un texto se transcribe a otro lenguaje que se halla fuera de la semiosfera dada.²⁹³ Digamos que el evento narrado en la pintura se traduce al interior de la semiosfera del milagro, donde emerge su valor. De ahí que la frontera del espacio semiótico sea una posición funcional y estructural que determina en esencia un mecanismo que traduce los mensajes externos al lenguaje interno del sistema específico y viceversa. Su función se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. La frontera

²⁹¹ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 1996, p. 22.

²⁹² Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 23-24.

²⁹³ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 24.

significa entonces la separación de lo propio respecto de lo ajeno, filtrando los mensajes externos y traduciéndoles al lenguaje propio, así como convirtiendo los no-mensajes en mensajes, es decir, llevando a cabo la semiotización.²⁹⁴ Sin embargo, por su naturaleza, un determinado espacio cultural, al dilatarse, incorpora a su órbita estructuras externas convirtiéndolas en su periferia, incentivando un incremento semiótico-cultural y económico de la periferia que traslada al centro sus estructuras semióticas.²⁹⁵ De ahí que en este capítulo se ha tratado solamente de identificar a la ofrenda votiva dentro del sistema religioso, asumiendo *de facto* que es susceptible de integrarse a otros sistemas de comunicación y por lo tanto de valoración, siempre y cuando existan condiciones de acoplamiento estructural. En otras palabras, es posible sostener que del espacio “no-semiótico” puede emerger otra semiosfera, pues lo que desde el punto de vista de un observador interno puede ser considerado un espacio no-semiótico, desde la posición de un observador externo puede convertirse en periferia de la semiótica de la misma, haciendo al observador la instancia que delimita la frontera de una cultura dada.²⁹⁶

De ahí que en este trabajo sea relevante suscribir el presupuesto que plantea la heterogeneidad estructural del espacio semiótico como uno de los mecanismos de la *transvaloración*, haciendo de la distinción entre el núcleo (sistema) y la periferia (entorno) la ley de organización interna de la semiosfera.²⁹⁷ Lo anterior lleva a postular que las formas del simbolismo se pueden clasificar según el tipo de evocación que producen, buscando, a través de la evocación, información que permita restablecer la condición conceptual inicialmente insatisfecha. Son formas de un mundo posible, no de uno real. Es este carácter cíclico e indefinido, esta carencia de interpretación estable, lo distintivo del simbolismo cultural, ya que allí se encuentra el lado repetitivo del simbolismo para iterar habitualmente una evocación interminable. El movimiento cíclico del simbolismo cultural es, entonces, un trabajo repetido de reorganización de la memoria en el que cada nueva evocación se obliga —al reconstruir diferentemente representaciones anteriores— a establecer nuevos vínculos, integrando las informaciones nuevas que aporta la vida cotidiana.²⁹⁸

Hasta este punto es posible concluir que la ofrenda votiva analizada dentro de la dinámica sociocultural implica la identificación de un dispositivo complejo que exhibe la existencia de múltiples esferas de sentido y de valor. Esta multiplicidad de sistemas-función dentro de los cuales la ofrenda

²⁹⁴ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 26.

²⁹⁵ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 28.

²⁹⁶ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 29.

²⁹⁷ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 30.

²⁹⁸ Dan Sperber. *El simbolismo en general*, pp. 174-176.

circula, contienen cláusulas operativas específicas, ya sean de carácter religioso o artístico, de ahí que la polivalencia del artefacto le obligue a ser estudiado en su tránsito por algunas de las más preponderantes para la construcción del mismo como objeto de *transvaloración*. Sin embargo, en el presente capítulo apenas se ha podido mostrar la capacidad de significación que han tenido estos objetos dentro de los sistemas religiosos, específicamente en su desarrollo en el contexto mexicano. Durante el análisis se ha logrado identificar también que por sus propias cualidades, las *imágenes del milagro* pueden ser asimiladas dentro de sistemas diferenciados respecto de los religiosos, ya que como hemos observado, la relación entre sistema y entorno permite la identificación de estructuras de comunicación diferenciadas, pero no aisladas. Por lo tanto, parece que uno de los factores preponderantes para la *transformación* y *transvaloración* de la imagen del milagro se encuentra en sus trayectorias a través de múltiples sistemas diferenciados entre sí.

III: PROCESOS DE DIFERENCIACIÓN Y DESDIFERENCIACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA RELIGIÓN: SEGUNDA TRANSVALORACIÓN

La emergencia de la economía artística

En el capítulo anterior se elaboró un esquema analítico que hizo posible identificar las coordenadas preponderantes para el reconocimiento de la *imagen del milagro* dentro de la economía religiosa, considerando su emergencia como dispositivo de comunicación dentro de la mentalidad cristiana y su *transformación y transvaloración* en el sistema novohispano. Tras haber identificado la emergencia del fenómeno votivo como símbolo del milagro y con ello la presencia de imágenes de éste como medio ritual, hemos podido establecer una primera relación entre el ritual, la sacralización y el valor, considerando la particularidad de la comunicación de lo sagrado. Lo anterior estableció que el surgimiento de la efigie Guadalupana, la política de la imagen junto con las instituciones que la implementaron y auspiciaron se definieran como procesos fundamentales para el crecimiento de la *economía del milagro* y sus aparatos de autenticación en la Nueva España, incluyendo la proliferación del patronazgo. Los aspectos anteriores fueron considerados como recursos importantes para el registro de la diferenciación social de los sistemas religiosos considerando las relaciones sistema(s)-entorno(s), sagrado-profano, sistemas de conciencia-sistemas de comunicación y el fenómeno de acoplamiento estructural como fundamento de la acción comunicativa y el *intercambio* dentro del binomio comunicación-transmisión, que a su vez determina la *transvaloración*. En este sentido, el objeto votivo fue definido como un dispositivo de comunicación simbólica que al operar como vehículo para la verificación de la experiencia milagrosa genera un circuito de valoración diferenciado. De ahí que la emergencia del culto al milagro haya permitido establecer una nueva economía que se multiplicaría en los siglos siguientes, dando pauta para la consolidación de una amplia red de espacios sagrados donde las ofrendas votivas son depositadas como pago de un favor recibido.

No obstante, dentro del sistema religioso la *economía del milagro* no puede considerarse la única que determina el valor de las imágenes votivas, ya que, como se vio en el capítulo anterior, existen otras esferas importantes —relativamente diferenciadas de la religiosa— en la *transformación y transvaloración* de estas imágenes, pues la producción de estos objetos en la gran mayoría de los casos estuvo a cargo de grupos específicos que realizaban los encargos más interesados en preceptos

al margen de los sistemas de valores religiosos. De ahí que en el presente capítulo sea fundamental mostrar el flujo de las imágenes del milagro dentro de los circuitos de valor, artísticos y religiosos, para con ello identificar la emergencia de su cualidad “artística” como un agente preponderante para su *transformación y transvaloración*. Esto permitirá reconocer, a través del proceso de diferenciación social del arte, la emergencia del sistema medieval, donde la distinción entre la utilidad y el placer se convirtieron en factores para la diferenciación del *ars* y su propia economía, respecto de *tecné*. Así será posible identificar aspectos fundamentales para la comprensión del circuito y economía artísticos como sistemas de comunicación, sobre todo a partir de la distinción de diversas economías del arte derivadas del sistema de las Bellas Artes, incluido el factor *imaginación-invencción-creación* como valor para establecer la discrepancia entre la función y la apreciación, y con ello la polivalencia y *transvaloración* de la imagen del milagro en el marco del desarrollo de las instituciones artísticas que, desde la configuración de la idea de arte en la alta Edad Media y hasta la actualidad, permitieron la conformación de una economía diferenciada de la de la religión.

Es un hecho que muchos objetos que en la actualidad se consideran formas artísticas y que subsisten como parte de las colecciones preservadas en los museos, en su momento fueron recursos o insumos esenciales para sistemas función diferenciados del “arte” y que su valor estribaba, básicamente, en la función que desempeñaban dentro del sistema primario que los creó, y no con miras a ser catalogados como objetos artísticos; incluyendo dentro de éstos, aquellos artefactos destinados al culto religioso. En este sentido, y siguiendo el proceso de diferenciación de los sistemas, es necesario registrar el surgimiento de los intereses diferenciados del arte para, con ello, identificar su separación y función señalada y, en consecuencia, considerar al arte como un tipo de sistema que presume formas propias e independientes²⁹⁹ del sistema función de la religión. De esta forma, el sistema del arte, según Luhmann, se separa de la religión, primordialmente por el hecho de que la comunicación religiosa supone la existencia de referentes que dentro de su cláusula operativa no se pueden percibir dentro de la realidad concreta. Parece, entonces, que la función del arte se halla esencialmente en la manera en que, incluyéndose en el mundo, se conforma como contraste de la realidad. En este sentido, toda obra de arte funda la existencia de una alteridad que conforma una entidad diferenciada de la palpable en el mundo. Es así como el mundo se diversifica en demarcaciones de realidades, donde toda realidad, “real” e “imaginaria”, se encuentra intervenida por componentes simbólicos que, en algunos casos,

²⁹⁹ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, Herder-Universidad Iberoamericana, México, 2005, p. 234.

surcan la sacralización religiosa de objetos o eventos. Así la función diferenciada del arte brota en el proceso de la existencia, identificación y *transvaloración* de esta segmentación de la realidad.³⁰⁰

En el capítulo anterior hemos sugerido que la religión, a través del lenguaje, logra un tipo de duplicación de la realidad que permite acoplar al mundo terrenal con el celestial. Sin embargo, el arte en su proceso de diferenciación, integra un nuevo aspecto de esta desviación, cuando los dispositivos simbólicos son afectados por la *imaginación* que se extiende dentro de los objetos perceptibles. Es así como el arte, ya diferenciado, implica un sistema operativo de comunicación que admite cierta autonomía y restricción distinta a la selección de formas del lenguaje y la religión estandarizadas. Estas diferenciaciones establecidas por el propio sistema artístico y que distinguen la realidad real de la ficticia o figurada, promueven la existencia de una relación diferenciada con la realidad del mundo, a la cual el arte pretenderá apelar con numerosos artefactos intelectuales y materiales.³⁰¹ De ahí que las formas de expresión de lo sagrado, significadas dentro de la esfera religiosa, se encuentren con frecuencia en la frontera del sistema artístico y viceversa, aspecto fundamental para subrayar el frecuente acoplamiento entre estos dos sistemas, y con ello establecer los principios de análisis de cada uno de modo diferenciado sin dejar de lado su constante relación.

No obstante, y por la propia cualidad del fenómeno, es imposible registrar un momento concreto que dé prueba del punto en que ocurre la diferenciación entre arte-religioso y arte “autónomo”, ya que al menos las obras de “arte” de la Edad Media, o aquellas que hoy por hoy definimos como tales, estaban destinadas a incidir en particularidades religiosas o sociales con el propósito de ponderarlas y documentar su existencia, evidenciando que se encuentran en permanente proceso de *diferenciación* y *des-diferenciación*. En esta esfera el protoarte debió referir, sobre todo, a funciones memorísticas y pedagógicas incorporadas a un sistema de valores perfilado para la *transmisión* pero no para la creación. En este sentido, siguiendo a Luhmann, es posible registrar que apenas hasta el periodo tardo medieval emerge algo así como un nuevo juicio en torno a la obra de arte, y con ello sus valores propios se perfilan, mismos que desplazan el aura sacra y la sustituyen por una nueva, la artística.³⁰² Este aspecto, ya señalado por Belting, supone identificar en este proceso el modo en el que, a la antigua imagen que se le había atribuido un carácter especial dado que refería a una epifanía de la persona sacralizada, emerge una nueva forma de valor que respondía a las leyes de la naturaleza, la óptica y la

³⁰⁰ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 237.

³⁰¹ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 238.

³⁰² Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 265.

fantasía, estableciendo la imitación de la naturaleza y la imaginación del creador como los dos polos entre los que se encontraba la moderna forma de comprenderla.³⁰³

Ya en el capítulo anterior fue posible evidenciar la relevancia de los procesos de simbolización dentro de la *transformación* y *transvaloración* de las ofensas votivas. En este sentido, parece obvio que esta dimensión, la simbólica, enlaza los objetos religiosos con los artísticos, sobre todo si asumimos que es posible denominar simbólico al arte cuando emplea sus obras para hacer presente lo inaccesible, lo desconocido o inobservable dentro de esquemas “accesibles” como el empleado a través del naturalismo mimético. Aunque lo simbólico está relacionado siempre con la unidad de una diferencia, en este caso se trata de la unidad de una discrepancia específica: accesible-inaccesible. Con el símbolo, dice Luhmann, lo inaccesible se condensa dentro de lo accesible, es decir, se proyecta una forma de *reentry* de una diferencia en lo ya reconocido. El arte simbólico se encuentra, pues, en el entorno del sistema de la religión, cuyos principios se hallan en este movimiento del contraste entre lo ordinario y lo extraordinario. De modo semejante al lenguaje de la religión, el artístico lanza lo inaccesible por medio de lo accesible.³⁰⁴ Probablemente es por esta razón que durante la Edad Media la gran mayoría de los temas del arte fueron religioso-bíblicos o tuvieron como correspondencia leyendas de santos, que se asumían como reconocidos, aprovechando su función pedagógica, que simultáneamente apelaba a la preservación y actualización de la memoria.³⁰⁵

La imagen (No. 1) muestra algunos aspectos planteados en los párrafos precedentes, exhibiendo la relación entre los sistemas religiosos y los artísticos. Aunque el ejemplo ya no es cronológicamente resultado de los sistemas en cuestión dentro del periodo medieval, se identifica tipológicamente la forma en la que el principio de diferenciación de tipos de realidad permite la manifestación, por un lado, de la presencia de lo sagrado y por el otro, la coexistencia de la realidad del mundo y la proyectada artísticamente. La imagen, conservada en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, fue creada muy probablemente a partir de un grabado previo —aspecto que, como se mencionó en el capítulo anterior, fue recurrente en la transportación de nuevas imágenes al continente americano—, el objeto intenta retratar la vida de San Francisco. Este episodio en particular hace referencia a una milagrosa resurrección obrada por el santo, cuando el hijo de un devoto murió al caer en una caldera mientras su padre y madre acudían a escuchar al santo. Se dice que cuando la

³⁰³ Hans Belting, “Religión y arte. La crisis de la imagen a comienzos de la Edad Moderna”, en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, pp. 623-624.

³⁰⁴ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 282-283.

³⁰⁵ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 304.

familia regresó en compañía de San Francisco y éste se enteró del terrible evento, pidió que le llevaran algunas manzanas que estaban dentro del cofre donde yacía el niño. Cuando el cofre fue abierto, el niño salió del mueble y con las manzanas en la mano refirió al fruto de la vida.³⁰⁶ Este relato está condensado en la imagen de manera elocuente, ya que el niño, representado en la parte inferior derecha de la imagen emerge del baúl, frente al asombro de los presentes. Esta pieza marca la cualidad *liminal* del objeto votivo, dado que permite identificar la existencia de los dos discursos, uno referido al arte y otro a la religión, pues por un lado es posible encontrar la confluencia de las realidades terrenales y las operadas por las divinidades, y por el otro, proyecta la construcción de una alteridad entre la realidad del mundo y la creada por el artista.

Al mismo tiempo, al ser parte de la colección de un museo de arte, el dispositivo exhibe su inserción a un sistema de comunicación diferenciado de la religión, aspecto que determina su *transvaloración*, pues a pesar de haber sido un encargo destinado a formar parte de los objetos de culto del convento de San Francisco de la Ciudad de México, la pieza ingresó en el año 2000 al Museo Nacional de Arte. Actualmente la valencia artística del dispositivo le permite ser considerado como un ejemplo importante del arte novohispano, no solamente por sus presuntas cualidades estéticas y estilísticas, sino también por la referencia a su autor, aspecto que hace evidente un ejercicio de semiotización y *transvaloración* que tiene sus orígenes en la emergencia de la diferenciación de la *economía artística* respecto de la religiosa. En el capítulo anterior se mencionó que la Iglesia hizo uso de ciertas autoridades para que éstas fueran quienes legitimaran los milagros, de ahí que en este capítulo nos enfoquemos en la caracterización de la función que desempeñaron los creadores en la *transvaloración* de las ofrendas votivas, ya que la emergencia de estos actores sociales perfila una nueva valoración del objeto, ya no solamente por el milagro que representa o evoca, sino también por el creador de la obra. En este sentido, la implementación de esquemas de creación artística en la Nueva España provocó la transformación de la *economía del milagro*, determinando una arena nueva en los siglos siguientes. No obstante, el proceso que dio pauta para la transición al sistema diferenciado de las artes implicó un fenómeno de gran complejidad. En el capítulo siguiente de esta investigación se hará una revisión del trasplante de las ideas sobre el arte al contexto mexicano, sin embargo, en el presente capítulo es fundamental comenzar a desdoblarse el proceso de construcción del sistema artístico europeo para, posteriormente, identificar su impacto en la economía artística de México y su relación con la producción votiva. En este sentido, es preciso elaborar una radiografía del proceso de construcción de

³⁰⁶ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, tomo I, INBA, 1999, pp. 213-217.

los nuevos valores artísticos y su complejidad, ya que la inserción de la ofrenda votiva como objeto artístico alberga una problemática de mayor profundidad, sobre todo, considerando la preponderancia del artista como actor social diferenciado.

Se ha mostrado que, de modo general, durante la Edad Media el sistema de las ideas sobre el arte respondió a la segmentación que había perfilado la separación entre artes “liberales” y “vulgares” o “serviles”. Este esquema, matizado por numerosos autores, supuso sobre todo una delimitación precisada sociológicamente, ya que en todos los casos los presupuestos que lo sustentaron mantuvieron una diferenciación que operaba a partir de un juicio excluyente. Larry Shiner demostró que para el siglo XIII, las artes y los oficios, que habían hallado ya un sitio parcialmente horizontal en relación a su sistema análogo fueron, de nuevo, objeto de controversias a consecuencia de la restauración de las antiguas concepciones para las que lo *utilitario* y lo *manual* eran atributos de categoría inferior. No obstante, muchos ideólogos medievales continuaron considerando todas las artes, incluyendo en ellas tanto el bordado como la pintura, la cerámica tanto como la escultura, y les concedían un sitio decoroso dentro del esquema de la creación y del sistema de conocimiento y enseñanza.³⁰⁷

Como documenta Wladyslaw Tatarkiewicz, durante la Edad Media, *ars* se juzgó rigurosamente como la clase de arte más lograda, es decir, como arte liberal, que en su momento implicaba a la gramática y retórica, aritmética y geometría, lógica y astronomía. De ahí que estas artes fueran enseñadas en las instituciones de educación, en las *facultas artium*, mientras que las artes “de segunda” clase escasamente constituían una escuela de destrezas prácticas que se aprendían a través del sistema gremial. Estos conceptos persistieron hasta una época tan tardía como el Renacimiento, cuando comenzó la modificación de la vieja noción de arte, permitiendo la irrupción del concepto que prevalecería en los siglos subsiguientes. Al parecer, fueron primordialmente dos causas las que definieron este proceso: el hecho de que los oficios y las ciencias fueran diferenciados del ámbito del arte, y el fortalecimiento de una conciencia social respecto de que lo que quedaba de las artes, pues una vez depurados los oficios y las ciencias conformaba una entidad congruente y separada de destrezas con funciones diferenciadas.³⁰⁸ En este sentido, es importante recordar que los primeros objetos votivos manufacturados en la Nueva España estaban determinados por un sistema de producción de origen medieval, y en consecuencia la ambigüedad respecto del valor artístico de la

³⁰⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 58-59.

³⁰⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001, pp. 42-43.

ofrenda votiva obedecía al trasplante de la problemática, originada en Europa, al territorio americano. No obstante, es importante mencionar la existencia de otros sistemas función de origen indígena en la Nueva España, aunque desde esta perspectiva se ubicaban en el entorno del sistema función occidental implantado en América. De ahí que de los múltiples acoplamientos entre sistemas sean solamente considerados para este trabajo aquellos que puedan aparecer como información del sistema religioso en cuestión.

De este proceso es fundamental comprender que la cultura europea operó bajo un principio acumulativo, ya que sus modelos morales eran derivados de su historia reciente. De ahí que la noción de arte derivara del griego *techné*, expresión que se refería en el contexto helénico a cualquier industria humana, y donde la oposición fundamental se encontraba en el binomio creación humana-naturaleza.³⁰⁹ Este ascendente, identificado en la idea de *techné* griega y filtrado en el *ars* romana y medieval, imprimió una asociación con cierta destreza que se requería para elaborar un objeto, y que a su vez se basaba en el conocimiento de reglas. En consecuencia, cualquier producto que no fuera consecuencia de la aplicación de reglas concretas y, por lo tanto, refiriera a una producción resultado de la fantasía, era separado del ámbito artístico,³¹⁰ es decir, *transvalorado*.

Esta condición ambigua se proyectó de modo agudo en la estimación de las ofrendas votivas ya que, como hemos mostrado en el capítulo anterior, al ser objetos con funciones de orden religioso con frecuencia estaban identificados como objetos utilitarios, pero al mismo tiempo, con la implementación del sistema liberal de las artes, paulatinamente fueron asociados a contextos puramente artísticos. Sin embargo, el problema de identidad referido anteriormente no fue un fenómeno extraordinario, pues la mayor parte de las cosas que clasificamos hoy por hoy como “arte” griego o romano, en su contexto de origen estaban firmemente inscritas en esferas de valor que atravesaban ámbitos sociales, políticos, religiosos y prácticos, pero no artísticos. Incluso la valoración de estas actividades, incluyendo las efigies votivas, estelas funerarias, partes de templos, fragmentos de la decoración de casas, estaba afinada en sus respectivos contextos funcionales, ya que en muchos casos eran objetos de uso cotidiano, y no exclusivos del arte.³¹¹ Belting ha mostrado que durante la Edad Media la imagen privada se convierte en el contrapunto de la imagen de culto y al mismo tiempo perfila un nuevo sistema de orden “estético”.³¹²

³⁰⁹ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 23.

³¹⁰ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 39-40.

³¹¹ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 53-54.

³¹² Hans Belting, “El diálogo con la imagen. La era de la imagen privada en las postrimerías de la Edad Media”, en *Imagen y culto. Un historia de la imagen anterior a la era del Arte*, Akal, Madrid, 2009, pp. 547.

Así, la clasificación de las artes en el mundo moderno europeo asimiló de algún modo la diferenciación tardo-helenística y romana entre las artes vulgares o mecánicas y liberales, asociando a las primeras con un modo de producción que implicaba el trabajo físico y/o el pago, mientras que las segundas, eran segregadas a espacios intelectuales apropiados para las personas de alcurnia y cultivadas,³¹³ sin que esto implicara su salida de la esfera económica, sino más bien su desviación. De ahí que la producción votiva, al estar estipulada por un encargo y ser objeto de un canon formal prescrito por las propias políticas de la Iglesia, estuviera de modo permanente en riesgo de ser más un trabajo mecánico que liberal, aunque es factible localizar gradualmente esferas donde se identifican otros ámbitos de valoración, sobre todo cuando se pone de por medio la efectividad de la diferenciación detonada por la aparición de la idea del “artista” dentro del sistema social y, específicamente, dentro del sistema función del arte.

Estos elementos de valor ya estaban presentes en reflexiones de personajes como Leonardo da Vinci, para quien la pintura implicaba una actividad resultado de la observación precisa y análisis exhaustivo de los objetos de la naturaleza tal cual se presentan ante la observación, muestra de una conciencia muy clara sobre el trabajo del pintor en tanto aquel individuo es capaz de imitar la naturaleza, convirtiendo sus obras en procesos intelectuales.³¹⁴ Por su parte, en *Los tres libros de la pintura* de León Bautista Alberti también se proyecta un discurso que pone a la pintura fuera de cualquier otro ámbito de conocimiento, dándole una autonomía y relevancia particular. En sus tres libros elabora una argumentación que permite legitimar a la pintura como uno de los más relevantes quehaceres de la humanidad. En el segundo libro, específicamente, hace un recuento de los grandes pintores de la Antigüedad e identifica la relevancia de este arte como la actividad sustantiva, incluso por encima de la arquitectura y la escultura.³¹⁵

En este sentido, objetos como el referido en la imagen (No. 2) exhiben aún a comienzos de la segunda mitad del siglo XX cierta reminiscencia del sistema de diferenciación social del arte de origen tardo medieval, y condensan simbólicamente un proceso sociológicamente identificado. La pieza hecha con óleo sobre madera representa al evento de manera iconográfica con una técnica de dibujo rudimentaria, integrando el texto verbal que ancla la imagen. Ahí es posible registrar a la divinidad dentro de la composición, intercediendo por el creyente, justo en el momento de la agresión. El exvoto

³¹³ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 49.

³¹⁴ Leonardo da Vinci, *El tratado de la pintura*, trad. Don Diego Antonio Rejón de Silva, Alta Fulla, Barcelona, 1999, Facsímil de la edición de 1784 (Madrid, Imprenta Real).

³¹⁵ León Bautista Alberti, *Los tres libros de la pintura*, trad. Don Diego Antonio Rejón de Silva, Alta Fulla, Barcelona, 1999, Facsímil de la edición de 1784 (Madrid, Imprenta Real), pp. 220-250.

firmado por Alberto Márquez “Farolito”, según el sistema tardo medieval, podría ser considerado como un ejemplo de un arte mecánico, más asociado a su utilidad religiosa que a un ámbito intelectual independiente. De ahí que su ambigüedad le permita, en los siglos siguientes, mantener una relación ambivalente con respecto a la producción artística en oposición a la meramente religiosa, sobre todo si consideramos que su valor como dispositivo religioso o artístico depende de su inserción dentro de una economía u otra, o incluso su péndulo entre ambas, que en este caso se expresa en su valor ambiguo.

Incluso si se compara esta pieza con otra imagen ejecutada por el mismo artista (No. 3), es posible identificar la manifestación de reglas estipuladas que, prácticamente, hacen de los dos objetos resultados de un mismo principio de producción regulado más por la destreza que por la inventiva. En ambos casos el soporte (la pieza de madera) tiene características semejantes en términos formales. Del mismo modo, la composición del relato exhibe una suerte de “gramática” visual que las hace casi replicas. Se puede observar también que aún en tiempos recientes la estructura mental medieval prevalece, ya que los dos ejemplos están determinados por una estructura que refiere a la producción “mecánica” de objetos. Este aspecto es de gran relevancia, sobre todo si consideramos que en aquel proceso el término “artista” solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex*. Así, el pintor medieval era ante todo un artífice de la decoración que cubría por encargo las paredes de las iglesias, los edificios públicos y las casas de los ricos, y pintaba muebles, banderas, escudos y estandartes. En consecuencia, la mayoría de los artífices medievales, picapedreros, ceramistas o pintores, trabajaban para patronos que solían especificar el contenido, el diseño general y los materiales en los encargos. Más aún, por lo general, el artífice medieval asumía los encargos no como individuo, sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo, es decir, era más un hacedor que un creador.³¹⁶ De ahí que la producción de imágenes del milagro haya estado desde sus orígenes, determinada por una condición de ambigüedad.

Podemos ver entonces que la *transvaloración* del dispositivo votivo opera en el marco de un proceso complejo de diferenciación y desdiferenciación permanente, ya que en este ámbito de *valor* la ofrenda votiva adquiere un sentido específico determinado por el acoplamiento sistema-entorno, ya que, observado desde el interior de un sistema religioso, el objeto transmite mensajes de carácter sagrado, pero al ser observado desde la misma relación, en consideración al sistema de las artes y sus

³¹⁶ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 61.

subsistemas, se *transforma* y *transvalora*. En los ejemplos referidos lo que se destaca entonces no es la relación del devoto con la divinidad, sino la factura, pues el dibujo, la forma de manejar el volumen, aplicar el color, y elaborar la estructura compositiva, permiten identificar un modo de producción estático que tiene sus orígenes en la tradición medieval. En conclusión, es posible encontrar en este proceso la conformación de una dinámica determinada por la lógica de la cláusula operativa de los distintos sistemas función desarrollados a lo largo del tiempo e identificar con ello que en sus orígenes religiosos el objeto votivo, simplemente operaba en el marco de una *economía del milagro*, determinada sobre todo por la relación del donante con respecto a cierta divinidad, pero que al ser parte del sistema de las artes, el artefacto adquiere otros elementos de valor que no operan en relación con su función sagrada, o se sacraliza bajo principios artísticos, conformando un conjunto de concepciones determinadas por las presuntas funciones del objeto artístico.

El surgimiento del sistema de valores artístico de la modernidad

Hasta este punto se han podido trazar algunas coordenadas que permiten comprender la complejidad de los procesos socioculturales dentro de los que ha transitado la *imagen del milagro*. En el apartado anterior fue posible introducir el problema de la *transvaloración* mediada por la diferenciación y desdiferenciación del sistema de las artes con respecto al de la religión en la tradición occidental medieval, con la finalidad de subrayar la problemática que exhibe la creación de estos objetos y sus diversas funciones dentro de las dinámicas de valoración, considerando su proyección hasta la actualidad. Para dar continuidad a la problemática anterior, este apartado hace un seguimiento al proceso de conformación del sistema *moderno* de los valores artísticos y sus preceptos principales con la finalidad de identificar el impacto de este fenómeno en la reconfiguración de la imagen del milagro, no solamente considerando su aspecto formal u objetual, sino también su valoración dentro de los circuitos artísticos por los que ha transitado.

Parece un hecho que durante el periodo que va de 1350 a 1600, aproximadamente, y que con frecuencia es llamado *Renacimiento*, se esboza una transformación que permite el eventual abandono del antiguo sistema del arte-artesanía hacia el llamado *moderno* sistema de arte que dio pauta para la disposición de las economías del arte contemporáneas. Aunque en este trabajo dicho proceso solamente puede ser revisado de modo esquemático dada su gran complejidad, es posible al menos registrar las particularidades esenciales que en este lapso impulsaron una transición donde los

presupuestos del antiguo sistema del arte, aún vigentes, coexistieron con la aparición de nuevas ideas y actitudes entre una pequeña élite.³¹⁷ En este sentido, y como se verá con más amplitud en el capítulo siguiente, la reformulación del sistema de valor de las artes, identificado a través de la tratadística, impactaría en la creación mexicana de las ofensas votivas de modo importante, como consecuencia del surgimiento de una nueva mentalidad en relación a la producción del objeto artístico.

Uno de los instrumentos conceptuales que parece fundamental para identificar esta alteración es la emergencia de la idea de las *artes ingeniosas*, que a mediados del siglo XV fue impulsada por Ginozzo Manetti con su obra *De dignitate et Excellentia hominis* (1532).³¹⁸ El humanista florentino dispuso en este documento un nuevo concepto con el que fue posible adjudicar a ciertos objetos un hipotético valor artístico, considerando que las artes “intelectuales” o “ingeniosas” apelaban ser producto del pensamiento y se orientaban hacia un ejercicio “intelectual”, ya que se trataba de artículos particulares e ingeniosos. Fue entonces que con esta nueva circunscripción se resignificaron y revaloraron no solamente las llamadas *artes liberales* sino también las ciencias,³¹⁹ ocasionando que un gran número de objetos fueran estimados por ser expresiones de acciones intelectuales únicas, afianzando con ello la diferenciación entre aquellos y los que desplegaban, sin más, un ejercicio mecánico de producción. En consecuencia, gran cantidad de objetos que conmemoran o refieren a la presencia de un acontecimiento milagroso y que antes y después de la emergencia de esta idea circularon en diversos contextos no religiosos sean, en su mayoría, calificados en tanto expresen esta proyección intelectual, identificada ya en el agente productor o creador. Lo anterior registra la transferencia del valor artístico del dispositivo al agente productor, dejando en segundo plano la relación donante-milagro-divinidad.

No obstante, la idea de las artes ingeniosas no fue la única que impactó en la *transformación* y *transvaloración* del objeto artístico, ya que apenas medio siglo después de su publicación en los restringidos entornos intelectuales del siglo XVI se creó otra concepción que habría de complejizar el debate. Las *artes nobles*, precisadas por Giovanni Pietro Capriano en el texto *Della vera poetica* (1555)³²⁰ eran concebidas como aquellas que son objeto de las facultades más nobles y profundas, cuya particularidad esencial era su permanencia, es decir, su capacidad de consolidarse como objetos materiales trascendentales. En este sentido, los objetos que potencialmente podrían ser juzgados como

³¹⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 69.

³¹⁸ Manetti, G., *De Dignitate et Excellentia Hominis*, Leonard, E. R. (dir.), Antenore, Padua, 1975.

³¹⁹ Władysław Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 46.

³²⁰ Capriano, Giovanni Pietro, *Della vera poetica*, Vinegia, Appresso Bolognino Zaltieri, 1555.

arte habrían de ostentar cierta nobleza, perfección y durabilidad. Este nuevo principio comenzó a menoscabar de modo agudo el sistema de valores de origen grecorromano y la cultura material en su conjunto, ya que a partir de entonces cada uno de los artefactos culturales era filtrado por estas premisas y reubicado dentro de un contexto diferenciado, incluyendo a lo que llamamos aquí ofrenda votiva. Durante el último cuarto del siglo XVI fue promovido otro precepto que, a su modo, también intentaría encontrar la cualidad distintiva del objeto artístico.

Esta nueva noción se proponía integrar a ciertos objetos entre las *artes memoriales*. Ludovico Castelvetro, su creador, distinguió en un texto titulado *Correctione* (1572)³²¹ un cierto grupo de artes, enfrentadas a las artesanías, fundamentándolo en que las segundas únicamente eran capaces de generar aquellas cosas que el hombre precisaba, mientras que las primeras como la pintura, la escultura y la poesía servían para conservar en la memoria objetos y sucesos.³²² Así, las artes conmemorativas, o de la memoria, ofrecieron un criterio para excluir a todos los objetos de uso común, entre los que, en muchos casos, se encontraban los votivos, incluso cuando éstos fueran pintados. Sin embargo, el desdoblamiento del sistema moderno de las artes y su economía admitió hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII la aparición de un principio que condujo a la cultura material hacia un horizonte de comprensión determinado por la idea de la existencia de ciertas *artes pictóricas*, precisadas como aquellas que en su carácter pictórico utilizaban formas concretas y no abstracciones. Incluso en el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci se menciona ya con claridad la relevancia de aquella pintura en la que lo imitado tiene más parecido a la cosa misma.³²³

En concordancia con lo anterior, el atributo pictórico de cada objeto parece haber sido la cualidad incuestionable de la creación artística, logrando cierta unificación de las artes, que bajo otros preceptos serían excluidas. Relacionada con esta nueva concepción de las artes estaba la idea de las *artes poéticas*, donde la sentencia de Horacio cambió transformándose en la expresión “*ut pictura poësis*”. Esta fórmula incitaba al debate sobre la cualidad representacional del acontecimiento, sustentada por los pintores y escultores en oposición al lenguaje narrativo de la literatura. Finalmente, y después de muchos encuentros y desencuentros epistemológicos, llegaría en el siglo XVI el precedente directo de la idea moderna de las artes.

Las bellas artes, como las calificó Francisco de Holanda apuntaban, en principio, a las artes visuales, pero también fueron relacionadas aquellas formas cuyos predecesores habían considerado

³²¹ Castelvetro, Ludovico, *Correttione d'alcune cose del 'Dialogo delle lingue' di Benedetto Varchi*, Padova, Antenore, 1999.

³²² Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 47.

³²³ Leonardo da Vinci, *El tratado de la pintura*, p. 123.

ingeniosas, nobles, etc., y que en el siglo siguiente constituirían el sistema de las bellas artes.³²⁴ Este principio unificador reconocía el parecido que tenían en común, y que en virtud de su armonía representaba un motivo de placer para su espectador. Por lo tanto, su principal peculiaridad era que estos objetos actuaban primordialmente por medio de su belleza; en otras palabras, que era su belleza lo que las agrupaba y diferenciaba. De ahí que emergiera también la idea de *las artes elegantes y agradables*, para referir a un grupo de objetos que formaban un ámbito separado de artes diferentes de las artesanías y de las ciencias. Este antecedente sentó las bases para el desarrollo del sistema moderno de las *bellas artes*, cuando en 1747 Charles Batteux perfilara la médula conceptual de esta nueva mentalidad a partir de su texto *Les beaux arts réduits même principe*.³²⁵

Podemos suponer, entonces, a partir de estos cinco referentes de valor, que los objetos creados con la finalidad de dar cuenta de un milagro fueron dispositivos sometidos a múltiples *transvaloraciones* a partir de diversos sistemas clausurados operativamente durante y después de su creación. Ello permite identificar el proceso de inserción de ciertos objetos votivos al paradigma artístico y considerar que este proceso es de carácter dinámico, dado que desde sus orígenes hasta la actualidad el proceso de diferenciación y desdiferenciación del arte continúa.

Un factor relevante que marca la reconfiguración de la *economía del milagro* en el marco de los procesos de diferenciación y desdiferenciación de los sistemas artísticos es el que está relacionado con la nueva concepción en torno a la facultad imaginativa, que durante siglos fue distinguida como un elemento negativo dentro de la propia producción de objetos. Lo anterior se muestra cuando se observa que durante el siglo XVII la noción de *imaginación* en las artes no tenía ninguna de las sublimadas connotaciones que tiene en la actualidad. Siguiendo a Shiner, en dicho siglo la imaginación era juzgada o bien como un dispositivo para el almacenamiento de las impresiones sensibles, o bien como una habilidad que mediaba entre el cuerpo y la comprensión. Pero cuando la imaginación no cumplía con su función como facultad para contener las imágenes e incidía en invención o ilusión, la señalaban promotora de fanatismo, locura o ilusión. La noción de *invención* surgida de la retórica también carecía entonces de las valencias modernas de originalidad y subjetividad que más tarde la convertirían en *creación*. Dado el papel medular que ocupa la imitación en la teoría del arte del siglo XVII, parece evidente que los pintores, poetas y compositores no eran percibidos como “creadores” de belleza, sino como quienes revelaban lo que ya estaba allí. Por lo tanto, la obra de un pintor se reconocía como una

³²⁴ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livro Segundo, INCM, Lisboa, 1984, p. 241.

³²⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, pp. 47-48.

imitación ingeniosa de la naturaleza y no como construcción imaginativa en el sentido moderno,³²⁶ es decir, no existía una duplicación de la realidad mediada por estos dispositivos. En este sentido, uno de los factores para la *transvaloración* del objeto en “obra de arte” fue la imaginación, ejercida ya por un tipo de individuo diferenciado socialmente.

A pesar de esta reformulación integral de la idea de arte, las artes individuales como la poesía, la pintura, la música y las restantes seguían siendo reconocidas según su función, ya fuera la instrucción, el prestigio, el acompañamiento, la decoración y la diversión, a la vez que quienes empezaban a estimarlas por sus “cualidades” formales intrínsecas formaban escasamente un grupo minúsculo de una pequeña élite. Este proceso dio sus primeras expresiones, sobre todo en Italia, donde una comunidad de *connoisseurs*, agentes relevantes para el proceso de *transvaloración*, comenzaba a prepararse para apreciar los cuadros según sus virtudes estéticas, conducta que comienza a adquirir preponderancia en el siglo XVIII.³²⁷

Durante el siglo XVII había comenzado incluso a descubrirse en el placer de la contemplación algo constantemente contrapuesto a la utilidad, ostentando una estructura conceptual diferenciada que distinguió desde entonces, con el nombre de “*beaux arts*”, a un grupo de artes liberales del resto. Aunque una transformación cultural tan amplia como fue la edificación de la moderna categoría de las bellas artes no puede comprobarse según una fecha o sujetarse a un individuo en específico, la obra de Charles Batteux, *Les beaux arts réduits a un meme principe* (Las bellas artes reducidas a un único principio) de 1746,³²⁸ se ha reconocido como el primer libro de gran difusión que incluyó el termino *beaux arts* dentro de un conjunto exclusivo de artes de acuerdo con un principio manifiesto: la imitación de la naturaleza bella. En este sistema de comunicación la imitación funcionó operativamente como precepto medular, ya que a través de ella el esquema permitía la integración de la diferencia placer-utilidad. Partiendo de este principio, el nuevo circuito de valor distinguía dos clases de arte: las que estrictamente gestionan necesidades originadas en otros contextos y aquellas cuyo propósito principal es producir una experiencia placentera.

Además de los aspectos diferenciados anteriormente, surgieron otros dos axiomas, perfilados por la presencia del *genio*, ubicado en el agente creador, y por el gusto, que estima hasta qué punto la naturaleza bella ha sido bien imitada.³²⁹ Estos criterios comenzaron a propagarse conformando una

³²⁶ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 106-107.

³²⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 113-114.

³²⁸ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits même principe*, Chez Durand, Paris, 1747.

³²⁹ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 127-128.

nueva economía del arte, misma que se expandió por toda Europa en el tercer cuarto del siglo XVIII. Su impacto fue tal que para finales del mismo siglo, en casi todas las disputas que tuvieron lugar en países como Alemania, Inglaterra e Italia, ya se utilizaba la nueva disposición, con una designación concreta en cada idioma. Aunque casi siempre se mencionaba alguna combinación de la imaginación, el genio, el placer o el gusto, en estos ámbitos a menudo se planteaban profundas divergencias sobre qué criterios eran los más importantes y para qué servían. En consecuencia, hacia 1770 los estudios críticos y teóricos sobre los principios para la nueva categoría o se centraban en torno a la producción de la obra de arte (el genio *versus* la regla) o bien, en la recepción (el placer *versus* la utilidad).³³⁰ Esta nueva cláusula operativa del sistema artístico moderno trastocó por completo el valor de las imágenes del milagro, pues a partir del establecimiento de esta diferenciación el dispositivo votivo fue filtrado por los nuevos elementos conceptuales.

Es evidente, entonces, que esta reformulación del sistema de las artes durante el siglo XVI y en los siglos siguientes obligó a una *transformación y transvaloración* profunda de los objetos que en su momento tenían como principal función hacer una ofrenda a una divinidad en agradecimiento a un milagro o favor recibido. Como ejemplo del proceso señalado podemos mencionar el trabajo de Juan Manuel Yllanes del Huerto (imagen No. 4). Las piezas, que actualmente forman parte del acervo que resguarda el Museo Nacional de Arte en México, fueron elaboradas entre 1790 y 1791. Entre estas acuarelas está una, que por sus elementos compositivos responde al de una imagen votiva, ya que muestra la aparición de Nuestra Señora la Virgen de Ocotlán al indio Juan Diego, evento milagroso en complejo novohispano. En la composición es posible observar, en medio de un paisaje agreste, la presencia de la instancia celestial en compañía de ángeles y ante ellos el indio que experimentó la *hierofanía*. Evidentemente corresponde a una imagen milagrosa, incluso como correlato de la aparición guadalupana en el Tepeyac. En relación a su inserción dentro del sistema artístico, es necesario subrayar que el objeto originalmente formó parte de un expediente jurídico entregado al obispado de Puebla con el fin de buscar la licencia para colocar en un templo cuatro lienzos al óleo con sus correspondientes inscripciones. El solicitante, Ignacio Faustinos Mazihcatzin, descendiente tlaxcalteca, pidió a Juan Manuel Yllanes del Huerto, personaje con título de “pintor de cámara del Nobilísimo Ayuntamiento de la Ilustrísima Ciudad de Tlaxcala”, la elaboración del trabajo. En este caso, la pintura intentaba promover una supuesta mariofanía en Ocotlán en 1541, que sirvió para la cura de la peste de

³³⁰ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 131-132.

viruela que acosó a los indígenas,³³¹ y como fue mostrado en el capítulo anterior cada evento milagroso tenía que ser sometido a un examen y legitimado por un pintor autorizado.

Partiendo de la imagen anterior, es posible volver a la reflexión en torno a la *transvaloración* de estos objetos, ya dentro de un sistema de comunicación diferenciado del de la religión. Por una parte, se puede registrar aquí la necesidad de buscar a un “pintor” legitimado para que éste fuera quien elaborara la escena milagrosa. En consecuencia podemos, por una parte, mostrar que la pieza integra la multiplicidad de imágenes milagrosas que fluyó en la economía religiosa novohispana a partir del milagro en el Tepeyac, y por otra, constatar la proyección del sistema de las artes y su economía en su trayecto hacia la idea de Bellas Artes en la modernidad, subrayando la presencia preponderante del factor “autor”. No obstante, para que esto fuera posible en un sentido sociológico, tenían que engendrarse espacios y actores sociales definidos en relación al sistema artístico. Ya en el capítulo anterior se hizo referencia a la manera en que la religión se conforma como *sistema función*; creando instituciones personales e impersonales, y en este caso también es posible identificar la existencia tanto de ciertos espacios de legitimación de las prácticas artísticas como de nuevos actores que los suscriben.

Es importante mencionar que el proceso descrito en los párrafos anteriores debe ser leído de modo “diferido”, ya que, como hemos demostrado, incluso en Europa durante el siglo XVII el arte no había conseguido ser un sistema completamente diferenciado, a pesar de la existencia de espacios que fueron los embriones de la Academias de artes, por lo menos en lo que se refiere a ciertas instituciones que se encargan de “objetivizar” la diferenciación, debido a que en aquel momento no existía un público específico y apenas se podían registrar algunos tipos de mecenas, *connoisseur* y aficionados, cuyos gustos y preferencias eran bien conocidos. No obstante es durante el siglo XVIII cuando en Europa, tras la emergencia de las primeras “exposiciones”, fueron irrumpiendo las nuevas instituciones artísticas que habrían de consentir la creación de espacios de exposición. Estos dispositivos contribuyeron a la formación de un nuevo público, que a partir de su configuración comenzó a constituirse como cocreador de un sistema particular de comunicación, al sufragar la industria artística a través de la conjunción de sus preferencias individuales. Sin embargo, es necesario mencionar que en aquel contexto la idea de “público” se asociaba más bien con aquel segmento poblacional cuya propiedad y educación acreditaba los esquemas de juicio en materias políticas y culturales de forma imparcial. En este sentido, la

³³¹ Jaime Cuadriello, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo II, pp. 213-217 y *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime* (prólogo de Ramón Mujica Pinilla), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Museo Nacional de Arte, INBA, México, 2004.

presencia de otros segmentos de la sociedad, como las clases medias y bajas en las nuevas instituciones de arte, planteaba una punzante complicación para quienes trataban de definir cuál debía ser el público conveniente, ya que aunque predominaba la idea de que los niveles más bajos eran capaces de estimar las bellas artes, no era evidente dónde principiaba lo “medio” de la clase media y donde ese medio se tornaba en “bajo”.³³²

Es posible reconocer, entonces, que la categoría de arte y su criterio de placer exquisito y juicio razonado no fue una disposición estrictamente intelectual, como tampoco la estricta manifestación de una división social existente, sino que fue parte de un esfuerzo enfocado a instituir una nueva distinción que era, al mismo tiempo, social y cultural. Muestra de ello es que esencialmente tanto “las artes bien educadas” como las “artes elegantes” alternaban con las “bellas artes” en tanto que nombres de la nueva categoría, aunque “artes bien educadas” fue el término que se usó con más frecuencia a lo largo de todo el siglo XVIII.³³³ En conclusión, en este proceso es posible identificar un fenómeno de complejización que transformaría los circuitos de valor existentes en su conjunto y, naturalmente, se replicaría en territorio americano en su momento, aspecto que será detallado en el capítulo siguiente con la finalidad de hacer un seguimiento de la conformación de la diferenciación de los sistemas artístico y religioso en México.

Por el momento, podemos concluir que desde principios del siglo XVIII en adelante no había quedado ninguna interrogante sobre que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes. Esta nueva *transvaloración* de las prácticas socio-simbólicas en Europa suscitó que para el siglo XIX el valor de la expresión “arte” se circunscribiera a las *bellas artes*, dejando fuera las artesanías y las ciencias.³³⁴ No hay que olvidar que, como ha identificado Bennett, un indicador del perenne funcionalismo de las artes fue la inexistencia de instituciones como el museo de arte, espacio que posteriormente sería identificado como un *complejo expositivo*, identificado en el transcurso del siglo XIX como sistema de relaciones de poder e instrumento de control,³³⁵ que implicaba la puesta en marcha de un aparato exhibición y de “orden” al público, mostrando su función reguladora y vigilante, derivando también en la exposición como espectáculo, entendida como instrumento para regular la dinámica sociocultural, en particular en ese periodo de formación de los estados nación.³³⁶

³³² Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 140-142.

³³³ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 146-147.

³³⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 49.

³³⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1955, p. 63.

³³⁶ Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, pp. 80-81.

No obstante, aun antes de este proceso ya era posible reconocer algunos antecesores de tales instituciones. Por ejemplo, Shiner menciona que, para el caso del museo de arte seguramente se puede aludir a las grandes colecciones de pintura y escultura sumadas por la aristocracia europea, aunque la mayoría de ellas continuaban siendo de carácter privado, con excepción de unos pocos artistas o *connoisseurs* que podían examinarlas previa invitación. Otro antecedente del museo de arte es, sin duda, el “gabinete de curiosidades” o *Kunstkammer*, edificio o habitación diseñado principalmente en un palacio con el propósito de ostentar joyas, artefactos científicos, flora exótica y minerales junto con pinturas y esculturas.³³⁷

Tras un profundo proceso de reconfiguración social, para finales del siglo XVIII las nuevas instituciones culturales se habían extendido ya por Europa, acompañadas por la intensificación del mercado y del público de arte. Estos nuevos ámbitos distintivos de lo artístico habían sido resultado del advenimiento de los nuevos conceptos del arte, el artista y lo estético. En consecuencia, las convergencias de estos cambios sociales, intelectuales e institucionales derivaron en el moderno sistema de las artes, que en realidad responde a las siguientes causas: la primera de ellas ocurrida de 1680 a 1750, cuando muchos fundamentos del moderno sistema de arte que habían formado parte del sistema medieval comenzaron a ser asimilados; la segunda, desde 1750 a 1800, cuando el arte se separa concluyentemente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia; y la última, el momento de afianzamiento y prominencia que tuvo lugar entre 1800 y 1830, periodo durante el cual el término “arte” comenzó a significar un dominio espiritual autónomo,³³⁸ siempre detonado por la figura del creador.

Así, tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto de arte se *transvaloró* en el marco de la nueva categoría de las Bellas Artes, en antítesis a la artesanía y a las artes populares. Con ello se fue instituyendo una división paralela a la existente entre arte y artesanía, que separaba al artista del artesano y las preocupaciones estéticas de los placeres comunes y del sentido de lo útil. Con anterioridad al siglo XVII los términos “artista” y “artesano” se empleaban indistintamente y la palabra artista se usaba no sólo para los pintores y los compositores, sino también para los zapateros y herreros, los alquimistas y estudiantes de las artes liberales. Pero a finales del siglo XVIII “artista” y “artesano” se convirtieron en términos que inscribían factores de valor. Un “artista” era, entonces, un cierto agente social relacionado con la creación de obras de arte, mientras que un “artesano” era un mero hacedor de algo útil o recreativo. Una tercera

³³⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 114.

³³⁸ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 119.

pero a la par y definitiva división tuvo lugar en el siglo XVIII, cuando el placer en las artes se dividió entre un placer específico, delicado, exclusivo de las Bellas Artes, y los placeres comunes que suscitan lo útil o lo entretenido. El exquisito o contemplativo adoptó un nuevo nombre: “estético”.³³⁹ Podemos concluir, entonces, que ciertos objetos que no “expresen” un referente artístico mediado por su creador y tampoco sean apreciados estéticamente por su receptor, en automático aparecen dentro del sistema artístico como elementos del entorno o se insertan dentro de esta *economía* como artefactos devaluados. Estos aspectos registran un complejo circuito de valor, que hetero-referencialmente se distingue del que configuró la economía religiosa.

Como se ha mencionado, este proceso ocurrido en el ámbito europeo perfilaría de modo “diferido” la cualidad artística de la ofrenda votiva en la Nueva España, alterándola de modo significativo. Para identificar los aspectos mencionados en los párrafos anteriores podemos usar la imagen (No. 5), en la que se hace evidente la ausencia de un autor o artista. Este pequeño signo ausente permite, en comparación con la acuarela de Juan Manuel Yllanes del Huerto (imagen No. 4) comentada anteriormente, identificar una variable significativa en tanto que su presunta cualidad artística, a pesar de que ambas refieren a un mismo tipo de ofrenda votiva. Incluso ambas están consideradas como objetos de valor, dado que pertenecen a acervos de instituciones que les atribuyen un valor diferenciado del mero milagro ocurrido. De ahí que en el presente apartado sea fundamental exhibir la manera en que la idea de “creador” perfila a la imagen del milagro hacia otro sistema de valoración con cláusula operativa diferenciada del sistema religioso, y con ello dar pauta para un análisis “poliangular” que nos seguirá a lo largo del presente trabajo.

En este proceso es posible identificar razones que explican la *transvaloración* del sistema artístico de este periodo. Por una parte, las ideas sobre las “Bellas Artes”, el artista y lo estético suministraban soluciones a una serie de dificultades conceptuales transmitidas desde los siglos precedentes y, en consecuencia, es posible definir a este momento como el final de un proceso de diferenciación social que comienza en la Edad Media tardía. Y por otra, el modelo de la diferenciación referido aquí, que no permite apreciar con detalle los mecanismos específicos por los cuales el arte se convirtió en un sistema autónomo. Ante ello, es necesaria una aproximación que nos permita relacionar los cambios en el nivel de los conceptos a los componentes sociales y económicos específicos, como son el aumento del mercado, el incremento y las aspiraciones de prominencia social de las clases

³³⁹ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 24.

medias, la alfabetización y la conservación de las diferencias de género, y demás factores ³⁴⁰ que serán abordados con mayor detalle en los capítulos cuarto y quinto de esta investigación.

Una nueva transformación en la economía artística

Hasta este punto se ha podido mostrar que la inestabilidad ha sido una de las aparentes cualidades naturales de la *economía del arte*. No obstante, en los apartados anteriores hemos logrado marcar sus principales momentos y con ello identificar la complejidad del fenómeno relativo a las imágenes milagrosas que han transitado por economías religiosas y artísticas. Sin embargo es fundamental hacer una mínima revisión del proceso en los siglos recientes para lograr un panorama más detallado del problema en torno a la invención del autor y sus implicaciones en el proceso de *transformación* y *transvaloración* de la *imagen del milagro*.

Con el desarrollo tecnológico acontecido durante el siglo XIX surgieron nuevos campos que produjeron otras discusiones dirigidas a la distribución de los objetos que podían, o no, incluirse en la economía artística. De entre ellas las más sobresalientes fueron las que tienen que ver con la irrupción de la fotografía y la cinematografía, técnicas de producción visual que en el contexto moderno pendieron entre los “medios de comunicación” y el “auténtico arte”,³⁴¹ otra forma de expresión de la transvaloración de los dispositivos que conmemoran un evento milagroso. Siguiendo a Tatarkiewicz, en este nuevo entorno el arte moderno se estableció en disconformidad con el anterior, identificado historiográficamente bajo la idea de “vanguardia”. Lo anterior permitió que en la última tercera parte del siglo XIX se reconfigurara el sistema hegemónico del arte, y provocara vertiginosamente que la libertad en el arte no era sólo algo lícito, sino *de rigueur*. Con ello tras, la Primera Guerra Mundial, y especialmente después de la Segunda, la vanguardia consiguió un mercado a partir de su propia diferenciación, a la cual debía su atractivo, ya que esencialmente ese cobrar distancia del arte anterior fue su programa,³⁴² pues cuando se habla de Modernidad en relación con el arte, suele referirse al periodo donde las vanguardias *transvaloran* al arte durante el siglo XX, dando pauta para la consolidación del arte moderno. Este proceso de autonomía es considerado un indicador de modernidad, pero solamente en lo relativo a que supone dejar de ser arte de encargo, dando pauta para la emergencia de un discurso protoestético con sus propios espacios sociales. Dicha autonomía puede

³⁴⁰ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 120.

³⁴¹ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 53.

³⁴² Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, pp. 72-73.

identificarse con la pérdida tendencial de funciones religiosas, políticas que hasta el siglo XVIII habían determinado el sistema artístico.³⁴³

Prácticamente durante todo el siglo XX la economía artística se definió por su condición desdiferenciada ya que, por una parte, la tendencia hacia una interpretación liberal del arte albergó las siete artes de Batteux, además de la fotografía, el cine y varias clases de artes mecánicas, utilitarias aplicadas. Lo anterior provocó que en ciertos contextos el concepto de arte fuera lo bastante amplio como para circunscribir inclusive la música, poesía y literatura en general así como las artes visuales. Sin embargo, en otros casos se restringió sólo a las artes visuales. En este nuevo esquema, un objeto puede suponerse o no una obra de arte según la identificación plena del propósito o el logro de su productor, aunque en cuantiosas situaciones el objeto en cuestión no resulta de una ecuación entre un propósito aparentemente artístico y su manifestación, obligando al hecho de que en ocasiones el producto sea considerado una obra de arte aunque no estuviera pensada como tal,³⁴⁴ como el caso de varios ejemplos de ofrendas votivas.

Puede decirse entonces que la palabra “arte” puede significar, en algunos casos, la proyección de una habilidad determinada y en otros, un producto de una labor ejecutada con destreza. También puede tener un significado general y una serie de valores específicos, o en ocasiones puede referir al arte como un todo, o como un arte único de considerables formas. Al mismo tiempo puede denominar un arte diferenciado como la pintura. Se puede decir entonces, que se abre la puerta para un concepto de arte liberal distinto de la idea medieval, el cual permite inclusive, la inclusión del denominado arte utilitario. En consecuencia el significado del concepto de arte es más inestable hoy día de lo que ha sido nunca, ya que incluye artes que se hallaban fuera de la lista primitiva de Batteux, como, por ejemplo, la horticultura, la fotografía y el cine, y al mismo tiempo incorpora nuevas formas de artes antiguas, trascendiendo la cultura material y los medios de comunicación.³⁴⁵ En otras palabras, los *sistemas función* del arte y sus economías se encuentran en permanente proceso de *diferenciación* y *desdiferenciación*, ya que su cláusula operativa les permite mayor acceso de información del entorno, permitiendo la emergencia de una compleja e inestable economía del arte, promoviendo una *transvaloración* constante.

Un ejemplo que consigue registrar el aspecto mencionado puede ser una pintura votiva atribuida a Frida Kahlo. En la imagen (No. 6) podemos ver, que la obra refiere compositiva y

³⁴³ Konrad Paul Liessmann, *Filosofía del arte moderno*, trad. Alberto Ciria, Herder, Barcelona, 2006, pp. 16-18.

³⁴⁴ Władysław Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 54.

³⁴⁵ Władysław Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto” pp. 54-56.

formalmente a un objeto votivo, o exvoto. En la escena se describe, aparentemente, el accidente de tranvía debido al cual Frida tuvo que ser sometida a múltiples operaciones que le llevaron a permanecer postrada en cama durante los últimos años de su vida. Sin embargo, esta imagen parece no haber sido completamente elaborada por su “autora” ya que forma parte de los objetos votivos que coleccionaba y específicamente fue adquirido por la pintora a partir de la semejanza del acontecimiento narrado con su propia experiencia (en particular la figura femenina tendida en el suelo), siendo el fundamento de una posterior intervención de la lámina para que ésta pudiera hacer referencia a la propia vida de Kahlo. En el propio objeto podemos encontrar pues, la cualidad fundamental del proceso de diferenciación y desdiferenciación del arte, no solamente con respecto a lo religioso, sino también con respecto al propio sistema artístico y sus sub-sistemas, ya que no solamente da cuenta de la integración de las artes “mecánicas” al concepto vanguardista de arte, sino que también permite ubicar modos de intervención que han sido fundamentales para las prácticas artísticas hasta la actualidad, mediados por el poder del autor. Estos componentes afectan de modo profundo el valor del objeto ya que transita en diversas economías generadas dentro de la dinámica cultural.

En este sentido Tatarkiewicz muestra que, en el nuevo estado del sistema artístico, el objeto tiene muchas funciones diferentes, ya que puede encarnar cosas existentes, pero puede también fabricar cosas que no existan, así como tratar de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior. Por otro lado es capaz de estimular la vida interior del artista, pero también la del receptor, para quien le ocasiona complacencia, pero puede también conmoverle, incitarle, impresionarle o causarle un choque.³⁴⁶ La idea de arte como imitación o representación es entonces sólo una definición fragmentaria y no una definición total, lo mismo que en el caso de un concepto que evoca al arte como construcción o como expresión. Puede decirse, entonces, que para el siglo XX la idea de arte puede comprender la “construcción de formas”, la representación de la “realidad” o la “expresión”; considerando que estas definiciones no se ocupan tanto del significado precedente de la palabra “arte” como del significado que creen que debe tener, es decir, intentan fundar una convención. Digamos pues, que según su intención ciertos objetos brotan de la exigencia de configurar o prolongar la realidad, otras de la necesidad de manifestación. En este sentido pueden ser productivas o expresivas. Según su efecto, en algunos casos causan en el receptor experiencias “estéticas”, como impresiones de deleite, o éxtasis, y en otros casos pueden inquietar, desconcentrar o producir un choque. En consecuencia, existe una tendencia a definir el arte tanto por la intención como por el

³⁴⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 63.

efecto. Así algo puede ser determinado como una obra de arte sí, y sólo sí es o bien la reproducción de objetos, la construcción de formas, o la comunicación de experiencias, que puedan eventualmente seducir, inquietar o producir un choque. Esta definición hace referencia al arte en el sentido más extenso, aunque el uso moderno circunscribe con frecuencia el significado del “arte”; cuando, o bien reserva el nombre sólo para las artes visuales, o bien sólo para las creaciones artísticas más encumbradas y sublimes.³⁴⁷ Es imposible, pues identificar un sistema estable para el arte, ya que parecen existir en la actualidad un número amplio de sistemas y economías artísticas en proceso permanente de diferenciación y desdiferenciación,³⁴⁸ prescribiendo una economía compleja que identifica en el agente “artista” un elemento primordial de *transvaloración*.

La expansión internacional de la economía artística europea

A lo largo del presente capítulo se ha podido advertir que el proceso de diferenciación del sistema del “arte” en Europa ha durado casi veinticinco siglos. El primer periodo, englobando desde el siglo V a. de C. al XVI d. de C., exhibe la diferenciación del arte cuando se confeccionó como una creación sujeta a reglas. Posteriormente el periodo que contiene los años 1500 a 1750 fueron años de metamorfosis, donde el concepto arcaico, aunque había perdido su lugar antecedente, se mantenía todavía, mientras que ya se estaba produciendo el nuevo. Finalmente, en torno alrededor de 1750 se marca la irrupción del moderno sistema, cuando arte significaba expresar belleza, estableciéndose bajo un principio de universalidad, pero con mayor impacto y repercusión que los anteriores.³⁴⁹ Sin embargo, la *transvaloración* del arte hacia la década de los sesenta del siglo XX ostentó la crisis del concepto de obra con el que la modernidad se había reconocido hasta ese momento. Ya desde el siglo XIX la mayoría de las vanguardias se habían resuelto en favor de un nuevo ideal de obra, a favor del rechazo de la obra del marchito patrón con la intención de no preservar su historia. En este sentido, aunque actualmente se sigue alegando de *arte* y *no-arte*, en realidad la cuestión se refiere a la paralización de la obra y la independencia con respecto a la misma; entendiendo obra en el sentido antiguo. La repugnancia se dirigió, entonces, no contra el arte, sino contra la apollada pretensión de representar la idea del arte en una obra monádica, apropiándose, sin embargo, en exclusiva de la representación. Así,

³⁴⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, pp. 65-68.

³⁴⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de una clasificación”, en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001, pp.100-101.

³⁴⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, “El arte: historia de un concepto”, p. 51.

el ideal de obra de la modernidad siempre fue producto de dificultades, incluyendo aquéllos entre el arte y los medios técnicos ordinarios que, a partir de la primera mitad del siglo XX pusieron en evidencia cierto anacronismo de la pintura,³⁵⁰ pero no como medio, más bien como género artístico.

Los nuevos preceptos *transvaloraron* completamente la economía artística, ya que al encontrar valor en el *anti-arte*, las vanguardias reconfiguraron el circuito en su conjunto. El propio Picasso puede ser usado en este contexto para profundizar en el caso de la desconfianza ante la producción de la obra. El “primitivismo” desplegó para él una salida a la noción de arte ya en crisis. En los años de 1911 a 1913 experimentó con símbolos que cuestionaban la noción de obra de la pintura de caballete. Esta nueva puesta en valor es llevada al límite cuando instala un dispositivo en el verano de 1913, en el que hace brotar en el estudio del *boulevard Raspail* a un guitarrista pintado con una guitarra real. Años más tarde se introdujo con su pintura al ámbito del teatro, otro género que simbolizaba el “más allá de las fronteras” entre disciplinas, una mezcla entre *musical* y *performance*. Otra cifra para registrar la crisis insinuada, puede ser identificada en el Surrealismo, ya que desde 1938 cuando se abrió en la *Galerie des Beaux-Arts* en París la primera Exposición Internacional del Surrealismo, los modelos narrativos del arte fueron reconfigurados, transformando al espacio en una instalación representada, en la que la diferenciación entre arte y escenario, y también entre *arte* y *no-arte*, había sido anulada.³⁵¹

Podemos ver entonces, que desde el siglo XX la *economía del arte* entra en una fase de *transvalor* que permite la identificación de un nuevo proceso de diferenciación, que al día de hoy parece inconcluso. En este sentido, se puede hablar de una situación de diferenciación y desdiferenciación permanente. En el caso de la imagen (No. 7) la pintura de Daniel Lezama uno de los pintores mexicanos contemporáneos más reconocidos, permite identificar que aquí el trabajo del pintor evoca al resultado de un proceso continuo de síntesis de elementos de orígenes híbridos, logrando dispositivos con una identidad que transita según la manera de la codificación de sus elementos. En la composición es posible identificar una *superestructura* que responde a la de un relato milagroso, ya que la imagen está configurada por las narrativas visuales y verbales del evento. En el óleo se encuentran una figura terrenal, la mujer moliendo maíz, y dos figuras celestiales rodeadas de un resplandor que podrían señalar una aparición milagrosa. Al centro los protagonistas del milagro le dan al primer plano la preponderancia suficiente que permite identificar el acontecimiento. No obstante, la técnica y el estilo permiten dar cuenta de la presencia de elementos fundamentales del sistema artístico, sobre todo en el manejo de la configuración del paisaje mediante integración cromática de los elementos. Otro aspecto

³⁵⁰ Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 65-66.

³⁵¹ Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, pp. 70-76.

significativo es el que permite reconocer la presencia de una “poética” acuñada en el marco de la re-configuración de la pintura en México que buscó re-significar los elementos de la “mexicanidad”. De ahí que una cierta reminiscencia de aspectos opuestos, que van desde discursos leídos desde lo contemporáneo pero condensados dentro de una trayectoria histórica, concluyan en un objeto plagado de sentidos diversos que se diluyen y se reconfiguran en nuevas composiciones nacidas de la naturaleza de la transformación. Es justo este aspecto donde la imagen se *transvalora* al formar parte de una esfera de valor actual, donde los discursos visuales de la pintura se enfocan en la producción de una realidad que se encuentra en medio de lo real y lo simbólico.

Así la economía de la imagen del milagro en la actualidad parece estar determinada por una multiplicidad de factores, ya que como dispositivo se convierte en un condensador de información, de sentido y por lo tanto de valor, que en gran medida está delimitado por la emergencia del “creador artístico”. En el desarrollo de esta idea se muestra, la coexistencia del concepto teológico de creación, propio principalmente del Medioevo, el concepto de hoy y otro concepto, exclusivo del siglo XIX, que circunscribía la creación al arte, y que significaba lo mismo que la elaboración de una presencia ficcional; comprometiendo que tal concepto sólo pudiera manifestarse efectivamente en el arte, inclusive simplemente en un segmento del arte, ya que no existía, comúnmente, la tradición de designar creación ni siquiera a los más fastuosos enseres. Este concepto de creación discrepa absolutamente del teológico, pero tampoco es similar al que ahora se emplea de manera preponderante.

Como plantea Tatarkiewicz, el concepto de creación característico de la actualidad es más extenso y penetrable ya que involucra no sólo el arte desde que éste se desvió de lo bello. Antes se presumía, que no hay arte sin lo bello pero hoy día, más bien parece predominar la idea de que no hay arte sin creación. En consecuencia, los distintos conceptos de creación y los diferentes conceptos de arte que subsistieron o están en circulación hacen que la correspondencia entre la creación y el arte se conforme de maneras desiguales, donde se identifica un tipo de creación divina, otro con la mera creación humana y un último asociado a la creación artística. En este sentido se puede plantear que ninguna creación divina es arte y ningún arte es creación divina. En cambio es posible plantear que algunas creaciones humanas son arte y algunas formas de arte son creaciones humanas, pero sobre todo que toda creación artística es arte.³⁵²

En este sentido, el concepto de creación humana y artística es utilizado en *toda clase de arte*, tanto en el productivo como en el reproductivo, en el figurativo como en el abstracto. En segundo lugar,

³⁵² Wladyslaw Tatarkiewicz, “Creación: historia del concepto”, *Criterios*, n° 30 (julio-diciembre 1993), p. 20.

el principio de la creación puede ser llano, sin reivindicación de las inspiraciones y el genio. En tercer lugar, la relación entre el arte y la creación permuta no sólo en relación al modo en que se concibe la creación, sino también en subordinación a cómo se piensa el *arte*, que puede ser definido con dos expresiones: “todo arte es creación” y “el arte suele ser creación” o “el buen arte es creación”. De lo expuesto, resulta que la creación no es un concepto “molde”, pues el propio término es polisémico en tanto cambió de significado a lo largo del tiempo y el significado final es el que es actual hoy, inteligible e impreciso. A pesar de eso, no hay razón para privarse del concepto de *creación*, ya que a pesar de no ser un concepto científico,³⁵³ modula la economía del milagro.

A partir de lo anterior, podemos plantear que la teoría estética y la historia del arte al construir su propio objeto lo han transvalorado, pues, de alguna manera, se trata de disciplinas fundadas a partir del concepto occidental actual de arte como realización autosuficiente concentrada en lo estético, cuya definición “perfeccionada” es comparativamente nueva. Si lo que ha sido denominado *arte* no siempre lo fue en la concepción contemporánea, también sumamos a éste tareas y objetos que no le corresponden. Este proceso sucede a partir de superponer retrospectivamente la noción presente de arte a formas que no lo fueron o no lo son, juzgándolas e historizándolas desde aquel sistema. En consecuencia, se adoptan y equiparan estas entidades como si correspondieran a lo que hoy llamamos arte, cuando en realidad fueron sus principios; correspondieron al proceso que perfiló al arte como lenguaje específico, “desinteresado” y autosuficiente, centrado en funciones propias.³⁵⁴

Mosquera asegura que la producción estético-simbólica occidental, incluyendo la de las culturas no occidentales, fue asimilada al sistema de las Bellas Artes. Por su lado, las artesanías fueron separadas de la Historia del arte, que parece haber sido una práctica de descontextualización o recontextualización, ya que su labor se ha encauzado, en la gran mayoría de los casos, en clausurar y extirpar elementos fuera de sus contextos para analizarlos como “arte”. Así, para su emergencia como “obras de arte” los objetos son extraídos de sus funciones, entornos y estructuras de origen y, aun en ocasiones, despojados de un conjunto mayor del que formaban parte,³⁵⁵ como ocurre ciertamente en el caso de la inserción de la pintura votiva dentro del sistema artístico de valores.

De manera semejante a Mosquera, Price menciona que el estudio académico del arte se definió en sus orígenes como aquel que se concentraba en la vida y obra de personajes precisos y en la sucesión histórica de movimientos artísticos distintivos, logrando la instauración de una simulación

³⁵³ Wladyslaw Tatarkiewicz, “Creación: historia del concepto”, pp. 21-22.

³⁵⁴ Gerardo Mosquera, “Historia del arte y culturas” pp. 429-431.

³⁵⁵ Gerardo Mosquera, “Historia del arte y culturas”, pp. 431-432.

histórica de las artes visuales, a modo de un compuesto de contribuciones de entes creativos cuyos nombres se recuerdan, cuyas obras se diferencian y cuyas vidas personales y relación con un periodo histórico determinado merecen atención especial.³⁵⁶ En este sentido, el estudio del arte, visto como un sistema función hegemónico, expresa una dimensión del llamado proceso de globalización-diferenciación, entendido como una intrincada y conflictiva articulación de fuerzas en choque, diálogo, transformación e hibridación más que una dialéctica dual o un intercambio desde posiciones y tradiciones fijas. Este proceso no sólo se refiere a procesos de combinación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones de la meta-cultura desde posiciones subordinadas.³⁵⁷ En este sentido, la naturaleza de la dinámica sociocultural involucra esta permanente interconexión, ya sea desde situaciones de autoridad o de subordinación. Tal es su comportamiento natural como organismos vivos, cuya salud depende de su dinamismo, su capacidad de conmutación y su interacción positiva con el entorno. Sin embargo, hay que subrayar que estas incautaciones, en ciertos casos, pueden ser adquiridas sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe.³⁵⁸

En consecuencia, la *transvaloración* no es un fenómeno pasivo, ya que los actores siempre transfiguran, resignifican y aprovechan a los objetos de acuerdo con sus visiones e intereses; la apropiación conlleva un proceso de singularidad, entendido como nueva creación de significación, que para el caso de las periferias —debido a su ubicación en los cartografías de poder económico, político, cultural y simbólico— permite el desarrollo de una semiotización constante de los catálogos impuestos por los centros como mecanismo transgresor desde situaciones de subordinación, logrando con ello su “incautación” para uso propio y, a la vez, impugnar los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales.³⁵⁹ Lo anterior muestra que en la historia del arte también hay “centro” y “periferia” o “sistema” y “entorno”. Esta situación modela claramente la historia de modo eurocéntrico, y desde ella la teoría del arte y la literatura, que establecen metodológica y axiológicamente el discurso, en un círculo vicioso alrededor de Occidente. Así, cuando se manifiesta una presunta condición artística de un objeto siempre se está predicando de éste un valor que resulta de la mitificación del genio y la obra perfecta, donde el valor artístico se corresponde con la capacidad de “universalidad”. Con ello se edifica una escala fundada en la mayor o menor “universalidad” de las obras, donde la producción elitista de los

³⁵⁶ Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI Editores, México, 1993, p. 82.

³⁵⁷ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, EXIT Publicaciones, Madrid, 2010, p. 49.

³⁵⁸ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, p. 55.

³⁵⁹ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, pp. 56-57.

centros hegemónicos es considerada “internacional” y “universal”. Así, la valoración del arte actual depende mucho de los grandes circuitos de circulación y promoción del arte, donde las galerías, museos, publicaciones y demás medios legitimadores ejercen su poder decisivo para poner en valor.³⁶⁰

Es pues, un hecho, que el mito del valor ecuménico en el arte y el establecimiento de una categoría de las obras basada en su “universalidad” es uno de los legados del eurocentrismo que aún subsisten, a pesar de que cada vez somos menos ingenuos con respecto a “lo universal”, que con tanta frecuencia ha enmascarado lo occidental. El arte posee una ambigüedad polisémica, abierta a aceptaciones profundas. En la experiencia contemporánea toman fuerza la contextualización, el reciclaje, la adjudicación y la resemantización, derivaciones de las interacciones cada vez más frecuentes entre las culturas.³⁶¹ Quizá por esta razón, cuando se discute en términos muy frecuentes acerca de las artes plásticas, suelen emplearse las designaciones “lenguaje artístico internacional” o “lenguaje artístico contemporáneo” como construcciones vagas que refieren a una forma de “lengua franca” del arte en el cual se perfilan los discursos “internacionales” de hoy. Y en un círculo vicioso, los museos, las galerías y las publicaciones como medios de certificación tienden a mirar con recelo de ilegitimidad el arte de las periferias que procura hablar el “lenguaje internacional”,³⁶² el cual, en el arte, muestra una construcción hegemónica de lo global más que una verdadera globalización, juzgada como contribución generalizada. La sospecha primordial que despiertan los fenómenos culturales llamados “internacionales” o “contemporáneos” es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autodenominan “universales” y “contemporáneas”, adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino también la capacidad para decidir qué entra en ellas.³⁶³

Un ejemplo que tal vez ayude a mostrar las reflexiones anteriores puede ser visto en una pintura de Elena Climent (imagen No. 8). La pintura registra claramente una estantería para libros, donde es posible identificar una gran cantidad de objetos, entre los que se puede observar un par de decenas de libros, junto con fotografías y demás objetos entre los que resaltan un objeto que podría referir a los facturados en el contexto de los pueblos habitantes del Gran Nayar, así como una carpetita o textil rojo que probablemente corresponde con aquellos tejidos producidos en los Altos de Chiapas junto con una figurita prehispánica al lado de un celular “BlackBerry”. Estos elementos evocan a un evento que bien podría haber ocurrido en cualquier espacio en la actualidad, ya que la imagen no está

³⁶⁰ Gerardo Mosquera, “Historia del arte y culturas”, pp. 432-434.

³⁶¹ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, pp. 22.

³⁶² Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, pp. 30.

³⁶³ Gerardo Mosquera. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, pp. 32.

configurada por objetos usados particularmente en el contexto mexicano. Se trata de una artista cuyo lenguaje, en el mercado y economía internacional del arte, es visto como un prototipo que integra las preocupaciones locales dentro de una narrativa internacional. Se ha dedicado a trabajar en una variación del género de la naturaleza muerta, al realizar obras pictóricas de espacios y objetos domésticos presentados con una verosimilitud casi fotográfica y en la que incluye, muy seguido, representaciones pictóricas de fotografías. En gran parte de su obra es posible identificar cierta expresión de una sensibilidad popular y cotidiana que se manifiesta en una tipología visual de carácter particular. En el sentido temático puede ofrecer pautas para encontrar las consecuencias de los procesos de reconfiguración de los valores artísticos, incluyendo, naturalmente, la inserción de la pintura votiva dentro de este proceso de resignificación, resultado de la reapropiación de elementos de contextos diversos con funciones heterogéneas. Una pintura donde la artista, como suele ocurrir en los exvotos, es solamente un “mediador” para creación del objeto votivo, muestra conforme al “estándar”, una imagen donde se hace referencia al favor obtenido y a la divinidad que intercedió a favor del donante. Conformado por una estética que recurre a una síntesis de la tradición pictórica, con elementos híbridos, permite la consolidación de una obra que participa del mercado del arte, pero que presuntamente funciona también como regalo votivo y como expresión de reciprocidad.

Diferenciación y desdiferenciación como agente de transvalor

En este punto es posible ya, hacer una conclusión parcial, considerando aspectos tratados en el presente capítulo y en relación con el anterior. Se ha podido mostrar de modo general, la emergencia del fenómeno votivo y el culto a las imágenes milagrosas dentro de los contextos religiosos, identificando su establecimiento y promulgación en el ámbito mexicano. De modo simultáneo, fue posible observar el proceso de diferenciación social de dos sistemas función que, de forma paralela, lograron una relativa independencia entre sí: la religión y el arte. Con ello surgió la necesidad de analizar separadamente el proceso de *transvaloración* del arte en el contexto europeo, con la finalidad de identificar, a su vez, la emergencia de múltiples sistemas artísticos que mantienen relativa desdiferenciación entre sí, dado que ocurren dentro de una misma trayectoria. En este proceso se mostró la relevancia de la emergencia de un actor social preponderante, que se convirtió en factor para la *transvaloración* del objeto como obra artística en sus distintas formas.

Con ello se puede establecer la relevancia de la diferenciación y la desdiferenciación de los sistemas dentro de la sociedad, sobre todo en su desdoblamiento hacia la conformación de la retícula de la modernidad. Este principio permite distinguir la sociedad moderna de todas sus predecesoras, ya que de manera general la sociedad, al orientarse por funciones específicas, cataliza la formación de sistemas parciales que determinaron con preponderancia la fisonomía de la sociedad moderna y en este sentido, a través de la descripción del sistema del arte y su proceso de diferenciación³⁶⁴ es posible identificar ciertas consecuencias que nos acompañarán de aquí en adelante.

En consecuencia, y como postula Luhmann, el arte actualmente participa de la sociedad tan sólo por el hecho de que se ha diferenciado como sistema, quedando subordinado a la lógica de la clausura operativa, del mismo modo que los otros sistemas-función, como la religión y la economía, entre muchos otros. Así es posible definir al arte moderno en su autonomía en el sentido operativo, ya que su diferenciación se deduce del hecho de que ningún otro sistema hace lo que ella hace. Los presupuestos anteriores se sustentan a partir de las distinciones sistema-entorno y sistema-sistema. Es decir, cuando se trata de relaciones sistema-entorno, el sistema es el lado interior de la forma y el entorno es el “*unmarked space*”. Aquí el “entorno” es entendido como el correlato vacío de la autoreferencia del sistema, pues para éste no ofrece ninguna información. Por lo tanto, la diferenciación del sistema no es otra cosa que la repetición de la diferenciación sistema-entorno dentro del mismo sistema, es decir, un *reentry* en el sistema mismo, permitiendo la formación de sistemas autopoieticos que se definen por su autonomía y clausura operativa propias.³⁶⁵

En los apartados anteriores se ha podido mostrar que la ofrenda votiva, ya sea en su dimensión orgánica o en su aspecto mental, es un dispositivo que se integra a diversos sistemas función dentro de la dinámica social. Esta cualidad permite que en su trayectoria dentro y fuera de cada sistema, las imágenes del milagro se *transformen* y *transvaloren*. Este proceso se expresa de modo claro en la manera en que estos artefactos culturales adquieren atributos distintos, según el sistema en el que operan como información.

De lo anterior es posible concluir que para el caso estudiado, el “entorno” de los sistemas artísticos se identifica en el momento en que su clausura operativa les exige cierta impermeabilidad de información del exterior. Dicho de otra forma, en el caso de las ofrendas votivas, éstas pueden integrarse dentro de alguno de estos sistemas cuando, por sus características, albergan información que sea codificable para el sistema dado, como en el caso de la destreza para la idea antigua del arte o

³⁶⁴ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 224-225.

³⁶⁵ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 225-226.

la belleza para la idea moderna. Siguiendo el principio anterior, solamente aquí se puede hablar de “forma de diferenciación”, queriendo expresar con ello que el tipo de diferenciación de un sistema le ofrece una referencia acerca de los otros sistemas con los que puede contar en el entorno, que para el caso de la segmentación deberán ser iguales, mientras que en el caso de la diferenciación centro-periferia o de un orden escalonado, desiguales, y en la diferenciación funcional, al mismo tiempo con iguales y con desiguales,³⁶⁶ como se expresa cuando ciertos objetos de características formales semejantes forman parte del sistema, pero por sus atribuciones pueden estar en el entorno del sistema, implicando su latente inserción.

Para poder dejar más claro el punto anterior, es importante destacar que, el concepto de función no está asociado aquí con el propósito de las acciones o de los dispositivos, ya que no está orientada como la finalidad identificada en el actor mismo, sus consejeros o sus críticos —pues la operación de la finalidad no depende del conocimiento de su función—, en lugar de ello, puede sustituir el fin, como en el caso de engendrar una obra de arte. Así, la pregunta acerca de la función del arte es la pregunta de un observador que debe admitir una realidad ya en operación, es decir, un circuito. Este observador puede ser externo, o sea, alguien extraño al propio sistema. Aunque también el sistema en cuestión puede ser observador de sí mismo y cuestionarse acerca de su propia función. En términos de Luhmann, desde el punto de vista operativo, la comunicación artística no depende, en ningún caso, de la réplica a la pregunta acerca de la función del arte, tampoco de si la pregunta se ha planteado en absoluto. Como todas las funciones generadas en la sociedad, también la función del arte se remite, en última instancia, al problema de la comunicación plena de sentido, ya que éste es un medio que sirve a la comunicación, pero también a la conciencia.³⁶⁷

Es válido asumir, pues, que la función de cada uno de los sistemas, incluyendo el del arte, no consiste tan sólo en su valor efectivo —como en el caso del arte donde su función no consiste en producir lo bello y liberarlo para el goce y el éxtasis, tampoco se encuentra cuando el valor efectivo se distingue de su contra-valor para así reconocer la distinción—, sino que, en el caso del arte, apunta hacia el otro lado de la discriminación introducida en ella. La obra de arte, al duplicar la realidad real con otra realidad desde la cual se observa la realidad real, puede dejar a la voluntad del observador la selección de sentido con la que desee establecer el puente: idealizando, criticando, afirmando o confirmando experiencias propias,³⁶⁸ siempre determinadas por la idea de una creación individual.

³⁶⁶ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 227.

³⁶⁷ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 230-232.

³⁶⁸ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 239.

La obra de arte consigue, así, que el observador se sujete a las formas allí fijadas. No obstante, en el contexto de la comunicación moderna, precisamente por eso existe la libertad de acercarse a través de distintas fórmulas a esa diferencia fijada rigurosamente entre realidad imaginada y realidad real. Justamente porque el arte coloca sus formas en las cosas, renuncia a llegar a una decisión por la fuerza del asentimiento o del disenso, o a una aseveración crítica de las realidades. El arte no requiere, pues, de ninguna fundamentación racional y debido al desarrollo de su fuerza de convicción en el ámbito de lo perceptible, también convierte en perceptible el hecho de no requerir ninguna fundamentación.³⁶⁹

Conforme el sistema del arte se hace autónomo, el foco gravitacional se traslada de la heteroreferencia a la autoreferencia, es decir, su primado funcional es válido tan sólo para él mismo. Dicho de otro modo, la función del arte es hacer que el mundo surja dentro del mundo en el que el propio sistema ocurre, es decir, su diferenciación depende de la propia distinción que el sistema produce al interior.³⁷⁰ En este sentido, el proceso de diferenciación de un sistema para el arte se deja reconocer de mejor manera en el bloqueo interno de las referencias externas, ya que en ello se identifica una peculiaridad que destaca en la comparación del sistema-arte con otros sistemas. Es justo en la operación de la separación de determinados lugares o edificios donde se presentan las obras teatrales que se reconoce el proceso de diferenciación,³⁷¹ pues el sistema del arte pone a disposición instituciones en las cuales es estimable encontrar arte, sean éstas museos, galerías, exposiciones, suplementos literarios en los periódicos, teatros, contactos sociales con expertos en cine, críticos, etcétera.³⁷²

Como último ejemplo para analizar el asunto tratado, podemos referir a una obra reciente, con la finalidad de condensar en lo posible la reflexión. En esta imagen (No. 9) se puede identificar en la parte inferior izquierda un texto verbal que se integra a una escena donde en la contra parte se observa un cuerpo sobre el suelo aparentemente descarnado. En conjunto la pintura integra elementos técnicos y compositivos de orígenes y órdenes artísticos diversos, mostrando referencias pseudo-mexicas, con elementos expresionistas y surrealistas, pero mantiene la estructura del relato votivo. Su autor el hijo de un santero entallador, Germán Venegas, se formó artísticamente cuando en el ámbito mexicano recomenzaba a formarse una generación de artistas que pretendían retraer ciertos aspectos de un arte

³⁶⁹ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 240.

³⁷⁰ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 248-249.

³⁷¹ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 252.

³⁷² Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 257-258.

popular mexicano, principalmente de un arte rechazado y mal enjuiciado, tanto en el campo como en la ciudad. A este grupo se le dio el apelativo de “neo mexicanistas”, en quienes parece no haber existido propósito alguno de enaltecer un pasado o presente con rasgos del pasado, sino precisamente una actitud de rechazo hacia aquella visión, refiriéndose a la llamada Escuela Mexicana.³⁷³ También se les asocia con un proceso de diferenciación enfocado en la deconstrucción del cuerpo, empleado instrumentalmente como forma de expropiación que en el México de entonces encontraba una importante referencia a lo nacional. De ahí que en este contexto la configuración de una imagen particular del cuerpo elaborada e institucionalizada, que a su vez se había tornado en canon de una presunta masculinidad, fuera objeto central de crítica.³⁷⁴

De este grupo de nuevos artistas también llamados “los del nopal”, algunos descendieron en un tipo de folklorismo que tuvo poca relevancia, mientras que otros, tuvieron ahí su punto de partida para desarrollar otras cosas. Uno de esos casos parece haber sido Germán Venegas, cuya producción ni está determinada por este acontecimiento, ni refrenda lo que hicieron sus mayores, sin embargo, esa circunstancia tampoco puede ser desatendida. Parece que su obra es una idea del quehacer que, si bien tiene que ver con lo que es arte en términos de nuestra evaluación actual, se relaciona con otra idea, absolutamente extraña, la de que hacer un objeto tiene una carga de sagrado. Frente la obra de Venegas es posible identificar el desapego inteligente y una valiosa habilidad. Pero más allá de eso, es posible encontrar un sentimiento profundo, preñado por presencias “menores” y universales, en donde se confunden y funden su propio microcosmos con un ámbito mucho más extenso, el de un mundo que no conocemos pero apreciamos a través de objetos como los que él produce. Su obra no es, pues, de aquellas que se quedan en sí mismas, sino que se proponen como vía para adherirse a otras esferas, tomando como punto de partida la restitución del mundo de la mecánica popular. Sus objetos están calados en la realidad que está en el entorno y de donde emergen realidades imprescindibles, que consignan a otras realidades.³⁷⁵ Así la tensión que resulta del conservar formas tradiciones del quehacer artesanal y realizar una obra personal y por lo tanto única, es lo que hace de la obra de Germán Venegas un hecho interesante y al mismo tiempo exhibe la lógica de la *transformación* y *transvaloración* que ha definido la identidad de la imagen del milagro hasta la actualidad.

³⁷³ Jorge Alberto Manrique, “German Venegas”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 399.

³⁷⁴ Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanísimo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, *Curare* núm. 17 (enero-junio de 2000), México, pp. 138-139.

³⁷⁵ Jorge Alberto Manrique, “German Venegas”, pp. 400-401.

IV: LA ECONOMÍA ARTÍSTICA EN EL CASO MEXICANO: TERCERA TRANSVALORACIÓN

Arte y arte popular: interpenetración

En el capítulo anterior se establecieron las coordenadas para reconocer las particularidades del sistema artístico medieval la distinción entre utilidad y placer como factores para la diferenciación del *ars liberal*. Partiendo de estas reflexiones se identificó el proceso que permitió la diferenciación de las artes a partir del factor *imaginación-invencción-creación* como valor diferenciado para la distinción fundamental en la economía moderna del arte. A partir de lo anterior se planteó la elaboración de un panorama que mostrara el desarrollo de sistemas diversos de valoración artística y, en consecuencia, la emergencia de formas indeterminadas, resultado de la reconfiguración permanente de los sistemas de valor en el marco del sistema global del arte en la actualidad. De ahí que el presente capítulo intenta aproximarse al proceso de conformación del sistema de las artes en México, con la finalidad de registrar los distintos circuitos que modularon la creación y valoración de las imágenes del milagro en este contexto. Con ello se propone dar cuenta de la *transformación* y *transvaloración* del objeto votivo en objeto artístico y mercantil, considerando sus distintas formas de expresión, tanto en los sistemas existentes durante la Nueva España como sus correlatos en los siglos siguientes hasta su inserción en el sistema artístico engendrado durante el primer cuarto del siglo XX y sus posteriores reconfiguraciones hasta la actualidad. Considerando los aspectos mencionados, se busca identificar el fenómeno de *acoplamiento estructural* entre el arte popular y el sistema dominante y en consecuencia, la *transvaloración* de los elementos por los que transitan. Lo anterior será explicado a partir de la lectura que el historiador del arte Jorge Alberto Manrique hace de los procesos artísticos y sociales durante el periodo novohispano, integrando referencias a otros autores pertinentes para este periodo y para el tema en la relación *tradicón-modernidad*, entendida ésta como una modalidad de acoplamiento del sistema artístico europeo con el americano, hasta llegar a la transvaloración de la imagen del milagro durante el siglo XX y sus implicaciones en la mercantilización actual de estos objetos.

Si bien quedó claro en el capítulo segundo que con el trasplante de la mentalidad cristiana al continente americano la ofrenda votiva se estableció como herramienta de comunicación privilegiada

entre el mundo terrenal y el celestial, con lo cual se justificó su presencia en territorio mexicano desde prácticamente el siglo XVI, lo anterior no fue suficiente para dar seguimiento al proceso en lo relativo al ámbito artístico. Si consideramos que aún en la actualidad sigue presente la diferenciación entre el arte culto y el arte popular en México, podemos comenzar con una reflexión que parta del momento actual y en retrospectiva pueda recuperar los elementos fundacionales del complejo problema. Así pues, al señalar a ciertas formas como “arte popular” podemos suscribir que se trata de cosas o bienes que manifiestan tipologías tan diversas que llegan a estar contrapuestas y, cuya creación está administrada por convenciones también contrarias, cuyos niveles de significación son potencialmente diversos, tanto por lo que refiere al proceso de advenimiento como objetos en el mundo cuanto por lo que refiere al consentimiento, rechazo o estimación del público al que se dirigen o que los emplea. En consecuencia, desde el punto de vista formal, ciertos tipos de arte consiguen ostentar incapacidad de ejecución y poca solvencia de una raigambre que lo sustente; mientras que otros muestran una perfeccionada técnica y un alto grado de excelencia, aun a pesar de que sus convenciones no concuerden con lo que acostumbramos llamar *arte culto* u *oficial*. Así las correspondencias que hay entre el ámbito del arte culto y el del arte popular quedan imprecisas e históricamente inestables. Por lo tanto, el único recurso para comenzar a tratar el tema es admitir que lo que designamos arte popular existe solamente en hetero-referencia al arte culto, ya que el arte popular emerge para *distinguir*, no para *definir*.³⁷⁶

Solamente para contrastar lo anterior podemos hacer referencia a dos ejemplos. El primero creado recientemente en una dinámica cultural donde, como se ha visto en el capítulo anterior, la permeabilidad de los sistemas artísticos parece constante. Firmada por Alfredo Vilchis, pintor de barrio como él mismo se define, la imagen (No. 1) si bien no forma parte de las grandes colecciones de arte mexicano sí representa una “autoridad” en lo relativo a este género pictórico. El trabajo de Alfredo Vilchis puede ser un ejemplo de una obra que, en relación a la intención y el efecto, puede ser objeto de cierta valoración en la actualidad. Sin embargo, queda algo de ambigüedad al poner nuevamente en consideración su cualidad artística. Si afirmamos el hecho de que el concepto de arte es una invención relativamente tardía y que tuvo que ocurrir una situación canónicamente definida por él para que pudiera surgir su contraparte (el concepto de arte popular), esta invención debe situarse entre los elementos que empezaron a poner en crisis la idea misma de arte. Lo anterior nos lleva, de nueva cuenta, a admitir que el límite entre las formas de arte empieza a parecernos cada vez más difuso, aunque parecen también existir componentes diferenciados. Por un lado, en referencia a una

³⁷⁶ Jorge Alberto Manrique, “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 73-74.

producción colectiva, donde la identidad del creador está disminuida al mínimo, y por el otro, en relación a ser una creación soberanamente individualizada. Por lo tanto, como creación típicamente *colectiva* puede considerarse la artesanía, desde la más tosca hasta la más compleja,³⁷⁷ mientras que como elaboración individual se puede encontrar como prototipo la gran pintura atesorada en las magnas colecciones.

Sin embargo, para entender la relación entre ambos circuitos de valor es necesario, principalmente, detenerse en la situación transitoria del grupo ostentador de la cultura y prestar atención a la relación en el otro sentido, el del artista popular. En consecuencia, es imprescindible mostrar que, como argumenta Manrique, con frecuencia, el arte popular se ha nutrido del oficial y le ha tenido por patrón. En este sentido se puede reconocer un importante linaje de arte popular, que lo es por corrupción, es decir, por incapacidad de confeccionar formas compatibles con el arte culto, aunque fundamentalmente por eso consiga otras propiedades. Es en efecto anómalo el caso de un artista popular que vuelva el rostro al arte culto y cuando eso ocurre nos damos de bruces con un caso *liminal* que, por lo menos, tiene una idea moldeada de la cultura. Así, toda “artesanía” y todo “arte popular” se jactan de asumir y aproximarse al legítimo mundo del arte, del cual tienen una idea imprecisa y gloriosa,³⁷⁸ muy probablemente por las razones expuestas en el capítulo anterior. Para el caso del exvoto de Alfredo Vilchis estas premisas permiten mostrar la estrecha relación entre estos dos modos de ser del arte, ya que incluso la mera firma en la parte inferior derecha indica la huella de la idea de autor engendrada en el proceso de conformación del arte moderno detallado en el capítulo previo.

Por otro lado, el “artista culto”, que intencionalmente se apropia de lo popular, contempla aquel mundo de formas en una medida en que no lo considera el propio creador y, al distinguirlo, le concede una serie de cualidades no observadas dentro de su medio “natural”. En este sentido, al regenerar las formas populares él está produciendo arte culto, una determinada forma de concebir arte culto, pero no arte popular. Al ejecutar esta operación, estamos diferenciando esos objetos de otros que no son artísticos y estamos sancionando para ellos esa categoría. En la misma operación, los diferenciamos también de los objetos que sí son artísticos sin lugar a dudas: los que se nos revelan como producciones de arte culto.³⁷⁹ Dicho en otras palabras, los dos valores fundacionales del arte se encuentran aún en constante proceso de diferenciación y desdiferenciación, es decir, existe un constante intercambio de información entre ellos. Muestra de lo anterior puede ser la imagen (No. 2) de

³⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, p. 75.

³⁷⁸ Jorge Alberto Manrique, “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, p. 81.

³⁷⁹ Jorge Alberto Manrique, “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, p. 83.

“Una Virgen”, ya que, al ser una pieza que forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México y estar fechada en el siglo XX, permite suponer su inserción a un sistema de las artes de filiación moderna y que obedece a un proceso de recuperación del arte popular desde el arte culto, aun sin tener una referencia autoral. En este sentido los dos últimos objetos votivos, funcionando dentro de alguno de los sistemas artísticos, adquieren una valoración diferenciada, en otras palabras su *transvaloración* responde a su tránsito por circuitos de valor acoplados estructuralmente.

La operación a la que me refiero implica la determinación de dos tipos de ejercicios analíticos. En el primer aspecto habría que tener en cuenta algunas actitudes teóricas o ideológicas que llevan a aplicar a ciertas obras (populares) el atributo de artísticas, partiendo de la inferencia de que toda creación verdadera se produce en el pueblo y que allí reside el purificado espíritu humano o inmovilizado por una cultura de clases, o bien, que una revelación (artística) desprejuiciada es subversiva *per se* y por lo tanto restituye el sentido primigenio del arte, y en consecuencia descubre en la contracultura el único refugio de la cultura. En el segundo caso es necesario referir a un aspecto práctico, donde ciertos objetos que no surgieron, esencialmente, como artísticos consiguen un reconocimiento de ciertas peculiaridades formales que nos llevan a suponerlos dignos de estar a la altura o por encima de las obras cultas.³⁸⁰

Probablemente una de las mejores expresiones de lo anterior pueda identificarse en la exposición *Mexican Arts*, inaugurada el 25 de junio de 1930 en las salas de exposición de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México, reuniendo 486 objetos antiguos y modernos.³⁸¹ En contraste, la *Exposición de Arte Popular Mexicano* de 1921, se intentó remitir a los ámbitos cotidianos, dentro de los cuales los objetos operaban con la intención de enfatizar su carácter utilitario; en el caso de la propuesta de Renée d’Harnoncourt de 1930, se logró que los objetos transitaran por un espacio que les proveía de un carácter artístico, coadyuvado por el diseño museográfico.³⁸² Es decir, una parte de la artistificación de estos objetos —es decir su *transvaloración*— se fundaba en su puesta en sala. Las consideraciones anteriores obligan a elaborar un panorama que permita identificar la genealogía de esta diferenciación y desdiferenciación para el caso de la pintura votiva en México. Por esta razón en lo

³⁸⁰ Jorge Alberto Manrique, “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, p. 84.

³⁸¹ Mireida Velázquez, “La construcción de un modelo de exhibición: Mexican Arts en el Metropolitan Museum of Art (1930)”, en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, pp. 26.

³⁸² Mireida Velázquez, “La construcción de un modelo de exhibición: Mexican Arts en el Metropolitan Museum of Art (1930)”, pp. 29-30.

que resta del capítulo se hará un esbozo de la transformación del arte mexicano con la finalidad de ubicar en un contexto más específico el valor artístico de la ofrenda votiva.

El trasplante de la economía del arte a la Nueva España

Según Manrique, cualquier acercamiento al ámbito que designamos *arte* en la Nueva España, su industria y correspondencias con la sociedad en la que se produjo, debe arrancar del escrutinio de la idea que tuvieron tanto los fabricantes como la sociedad de lo que en la actualidad *denominamos objeto artístico*. En este sentido, la posibilidad de comprensión de ese arte está en relación contigua con nuestra comprensión de la estructura del objeto artístico y de su importancia en aquella sociedad.³⁸³

El mismo autor asume que, aunque la idea de lo artístico en la sociedad novohispana fue inconmensurable con las ideas de hoy, se puede reconocer en aquel contexto la coexistencia de dos opiniones de lo artístico, siendo la preponderante la llamada “tradicional”, aunque en permanente relación con la “moderna”. En este sentido, para la concepción “moderna” el objeto artístico se supone un objeto excepcional, cuyo valor estriba fundamentalmente en su naturaleza, nunca apropiadamente formalizada de artísticidad, pero estipulada en gran medida por la supuesta creatividad de su autor. Ese objeto único era engendrado por un sujeto a quien se supone dotado de cualidades especiales y cuya rango en la sociedad se equipara, o por lo menos se acerca, al de quien hoy calificamos de *intelectual*. En cambio, en la idea “tradicional” el objeto que ahora presuponemos artístico es considerado como un objeto más entre los indispensables para la vida y sus atributos resultan proporcionalmente de la destreza con que ha sido ejecutado y, fortuitamente, de los materiales con que está fabricado. Este artefacto lo realizan individuos consagrados a los oficios mecánicos, es decir, de baja posición en la escala social.³⁸⁴

En el ámbito novohispano es incuestionable la preponderancia de la idea “tradicional”, revelada en gran medida por el abundante anonimato de los autores. Aunque en algunos casos un artista significativo podía indudablemente conseguir la reputación suficiente como para permitirle la creación de un taller y el aumento de encomiendas; aquel no pretendía encumbrar su nombre, ni nadie más lo ambicionaba por él, ni se instituía una relación firme entre el artista y la obra. A esta pauta escapan aquellos pintores que sí firman sus cuadros, más por razones de responsabilidad que por presunción, y

³⁸³ Jorge Alberto Manrique, “Los procesos del arte en la Nueva España”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p. 155.

³⁸⁴ Jorge Alberto Manrique, “Los procesos del arte en la Nueva España”, p. 155.

que son continuamente citados y alabados en su condición de “artistas”. Tal concepción se hace presente en la Nueva España sin más en forma desequilibrada y caprichosa, ya que en las primeras décadas posteriores a la Conquista es, de hecho, indiscutiblemente ajena al medio novohispano en donde prevalece la idea “tradicional” referida más al sistema medieval. Es hasta el momento en que llegan artistas manieristas de alta estimación, hacia el fin del siglo XVI, que refrendan la crisis novohispana y la admisión de las nuevas ideas sobre el arte se hacen vigentes. Sin embargo, esta nueva forma de arte se reduce a los ambientes de tales artistas, aunque gradualmente se implantarán, de alguna manera, en el marco más extenso de lo que se ha denominado la “concepción tradicional”.³⁸⁵

Siguiendo la pauta que propone Manrique, los artistas que pasaron a la Nueva España en las cuatro o cinco primeras décadas posteriores a la Conquista no estuvieron entre los más respetados, pero resultaron fundamentales para la creación artística en esos años, correspondientes propiamente al periodo de la cristianización. Ellos formaron a otros y, principalmente, constituyeron con los frailes los grupos de artistas indios que edificaron los templos y conventos, y los adornaron con escultura y pintura por fuera y por dentro. Es a la postre cuando arriba a la Nueva España gran cantidad de artistas altamente respetados, y es entonces cuando se organizan y consolidan los gremios, es decir, el organismo consolidado y permanente de artistas y artesanos. A partir de entonces las obras de mayor calidad se encomiendan a los agremiados y a sus talleres, y estos encargos estaban determinados por la popularidad que cada artista iba logrando. En consecuencia, las obras se pagan siempre en relación con la popularidad de cada quien, y quien las costea habitualmente era un patrono o un mecenas que, por cierto, en no pocos casos era el cacique, principal o gobernador indio de una comunidad.³⁸⁶

Así, parece que cuando los artistas adiestrados en Europa llegan a América, en principio hacen lo que hacían en sus esferas de origen, pero el desconocido ambiente en el que se encuentran los pone frente a otras exigencias, precisando que su trabajo se adecúe, no sólo en términos iconográficos, sino aun estilísticos, para corresponder a una función concreta en un contexto distinto. Como resultado, una vez implantados en la Nueva España resultan separados del ambiente en que se moldearon, lo que podríamos designar su medio natural. Muy pronto no tuvieron más ascendente y punto de referencia casi, que sus propios competidores. El fenómeno se recalcó rápidamente, lo cual desencadenó el efecto de que el paso de artistas europeos se subyugó rápidamente hasta convertirse en una anomalía y, en su caso, se vieron en la necesidad de asimilarse al entorno, a consentir el empuje de una tradición

³⁸⁵ Jorge Alberto Manrique, “Los procesos del arte en la Nueva España”, p. 156.

³⁸⁶ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, pp. 227-228.

local previa y el gusto preponderante en los interesados, comunidades religiosas o patronos particulares el cual sólo en una medida limitada podían afectar.³⁸⁷

Es un hecho que la primera ocasión histórica en que las tradiciones artísticas europeas sobrepasaron sus demarcaciones territoriales y se instalaron en localidades remotas fue la transmisión de las formas de arte a la América española y portuguesa a partir del siglo XVI, y con ello el desplazamiento de los objetos materiales de una cultura —entre los que se encontraron aquellos que denominamos, hoy por hoy, “artísticos”— se realiza fundamentalmente por su incompatibilidad con la religión traída de Europa y su imposibilidad de servir al culto de la religión cristiana.³⁸⁸ En conclusión, la función del dispositivo artístico no es, por lo tanto, puntualmente idéntica, ni los modos de producción ni sus modos de introducción en el contexto social, ni los requerimientos de las diferentes comunidades novohispanas. Si bien estamos frente a un arte que se inscribe en la tradición original de Europa, estamos frente a uno que debe responder a las necesidades de una colectividad, de la cual depende y que tiene sus connotaciones propias. Eso no quiere decir que el arte novohispano fuera ajeno al europeo, ya que los modelos seguían llegando en forma de grabados y, aunque infrecuentemente, en forma de obras o de artistas que ejercían alguna autoridad.³⁸⁹

El arte que corresponde a esas décadas finales del siglo XVI ha sido nombrado *manierista*; derivado de la matriz renacentista pero en su periodo tardío. Es el arte que transpusieron los artistas sobresalientes que emigraron a América, frecuentemente como miembros de las cortes de los virreyes y obispos. Instalado en ese siglo XVI, se prolongaría, aunque con diferenciaciones, hasta mediados del siglo XVII, y aún más allá, pues su presencia sería representativa del mismo modo en la Nueva España que determinaría el barroco posterior.³⁹⁰ Para la historiografía tradicional del arte el manierismo es el último género del Renacimiento o, según se quiera considerar, es la nueva manera posterior al Renacimiento y preliminar al barroco, sin dejar de lado otras formas transitorias. Es un lenguaje de la Europa del periodo y, en su pulcritud, en su preocupación por la regla, en su exaltación, resultaba el más provechoso para la nueva sociedad educada. El manierismo como arte culto y ciudadano, se mantuvo en acoplamiento estructural hasta los años finales del siglo con el arte monástico que subsistiría en el mundo rural. En general, podemos concebir a la situación artística en la Nueva España en el último tercio del siglo XVI como fragmentada en dos grandes esferas; una, la culta donde se

³⁸⁷ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, p. 229.

³⁸⁸ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, pp. 225- 226.

³⁸⁹ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, p. 230.

³⁹⁰ Jorge Alberto Manrique, “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, p. 228.

imponía el manierismo encaminado por la idea de transferir a América el delicado arte europeo de la época y otra, la rural, donde se albergaba la tradición monástica de la época de la evangelización, que se incomodaba poco por los ideales, que los conocía muy mal y que no se comprometía en refrendar.³⁹¹ Es esta cualidad, la que permitió la diversificación de las imágenes del milagro, según los contextos de producción y circulación de los objetos votivos. Lo anterior permite identificar cierta diferencia de la producción votiva rural con respecto a la producción urbana a partir de la procedencia del objeto y su autor o ausencia del mismo.

Según Manrique, al paso entre el siglo XVI y el XVII, cuando el cambio de escenario es ya un hecho, el arte monástico de las formas platerescas queda aniquilado, separado para siempre de toda posibilidad de continuación. Triunfará, aparentemente con el nuevo momento, ese manierismo renacentista que ya se había emplazado desde antes en las ciudades y en las obras oficiales. Esta forma manierista aplica, en principio, las reglas artísticas que habían determinado los artistas del siglo XVI, con las cuales había presumido llegar a la perfecta creación artística. Sin embargo, el mismo manierismo, al irse transfigurando, dará lugar a los estilos regionales y aun a formas llanamente populares, pero que tienen su principio en aquel antecedente culto, y también marcará el gusto de los nuevos comanditarios, asegurando de este modo una continuidad.³⁹²

Esta forma artística se puede registrar en dos claros periodos. Uno que pudiéramos llamar *strictu sensu*, que es aquel que se ocupa de emplear con la mayor finura posible las reglas o que, cuando más, busca débilmente una manera de progreso por la mezcla de las reglas diferentes de las escuelas. Es el característico momento de la “corrección”, en donde la preocupación por poner en práctica las reglas, de alguna manera contiene la personalidad de los artistas. El otro momento del manierismo, que pudiéramos designar manierismo “avanzado”, es aquel en donde se inicia un juego con las formas establecidas, que necesariamente implica su transgresión. Se considera manierista al arte de la Nueva España que surge esporádicamente desde la séptima década del siglo XVI y que subsiste hasta alrededor de 1640-1650.³⁹³ Aquí se puede observar que la presencia de estos criterios es, en gran medida, deducible el autor, ya que es él quien decide elaborar un objeto aplicando las reglas o emancipándose de ellas.

³⁹¹ Jorge Alberto Manrique, “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 49-50.

³⁹² Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la Ilustración”, p. 102.

³⁹³ Jorge Alberto Manrique, “Reflexión sobre el manierismo en México”, *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 220-221.

Estamos pues, frente a la situación moderna, típicamente renacentista, de suponer al arte como un valor en sí mismo, condición definitivamente inconmensurable con la predecesora,³⁹⁴ donde sus creadores no operaban bajo estos principios intelectuales. En México el manierismo se revela desde fines de la sexta década del siglo XVI, pero su irrevocable éxito deberá esperar aún hasta después de 1570 y se afianzará hacia los finales del siglo.³⁹⁵ El primer pintor manierista con obra registrada en la Nueva España fue Simon Perines (o Pereyns), después de él surgirán muchos otros, entre los que se encuentra Andrés de la Concha. La mayoría de esos pintores llegaron formados en el ambiente europeo de la época. Son maestros que, antes de cruzar el océano, logran allá un reconocimiento y una información profunda del complejo mundo de las corrientes artísticas del momento. Aquí montan sus talleres y producen obra de características comparables a la producción media europea.³⁹⁶ Tomaremos aquí el ejemplo de Andrés de la Concha para referir, por un lado, la llegada del ideal de arte acuñado en Europa en aquel tiempo y, por otro, mostrar la llegada de una mentalidad enfocada a la veneración de los mártires que eventualmente serían objeto de culto y de dedicación de ofrendas votivas.

La imagen (No. 3) que representa *El martirio de San Lorenzo*, permite identificar una escena recurrente en el programa iconográfico católico, donde una nube se abre en un haz de luz para dar paso a un ángel que baja del cielo. Al fondo y a la izquierda de la composición hay dos hombres, uno cruza sus manos sobre el pecho y baja la cabeza en señal de respeto ante la escultura de un dios pagano cuyos pies apenas asoman sobre un pedestal en la esquina superior izquierda, mientras que el otro se inclina sobre San Lorenzo, ubicado en el centro de la composición. Completamente desnuda la figura del mártir se extiende sobre una parrilla rodeada por un intenso fuego. El santo mira hacia un grupo formado por cuatro hombres, donde uno en particular, un anciano, baja la cabeza medio cubierta por un manto, mientras otro lo mira con disgusto mientras extiende una vara larga sobre el cuerpo desnudo y otros cargan más madera para alimentar el fuego.³⁹⁷ La obra es, sin duda alguna, uno de los ejemplos más tempranos del trasplante de las mentalidades religiosas y artísticas europeas a la Nueva España. Ya en el capítulo primero de este trabajo se ha hecho mención a la importancia de los cultos a los mártires cristianos en la consolidación del culto a las acciones milagrosas y sus respectivos objetos votivos. También se hizo referencia a la función que tenían estas imágenes desde la Edad Media y a los agentes que las encargaban y conservaban.

³⁹⁴ Jorge Alberto Manrique, "Reflexión sobre el manierismo en México", pp. 223-224.

³⁹⁵ Jorge Alberto Manrique, "Reflexión sobre el manierismo en México", p. 226.

³⁹⁶ Jorge Alberto Manrique, "Manierismo en la Nueva España", en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 242.

³⁹⁷ Nelly Sigaut, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Nueva España*, tomo II, p. 159.

En el caso de la Nueva España nuevos mecenas: eclesiásticos, civiles y particulares, contribuyeron al financiamiento de las obras. Con ello el gusto de las clases dominantes de la sociedad colonial, así como el de los medios oficiales tanto civiles como religiosos, formará por una especie de triangulación de efectos conectados, donde el arte se *transvalora* paralelamente a la dinámica del gusto de los artistas en relación con el de los mecenas. Este esquema, que da pauta para la identificación de una transformación del gusto y los estilos en la Nueva España, marca la intervención de las clases pudientes y los medios oficiales,³⁹⁸ y afecta profundamente la conformación y valoración de las imágenes milagrosas.

Simultáneamente otras agrupaciones, como las cofradías, muchas de ellas intermediarias de los gremios, participaron de la fabricación y consumo de pintura religiosa. Los gremios, que congregaban a los maestros de un oficio determinado, tuvieron su principio en el proceso medieval. En este sentido, la distribución en gremios suponía, por una parte, una garantía para el público consumidor, puesto que sus ordenanzas sancionaban la calidad de los materiales y la ejecución de las obras y, por otra, suponía la seguridad monopólica de quienes se consagraban a un oficio, proporcionando la exclusividad de trabajo, ya que sólo los agremiados podían confeccionar y comerciar los objetos propios de su oficio.³⁹⁹

El establecimiento de los gremios en la Nueva España fue inmediatamente previo a la presencia de artistas con buena formación y conceptos “modernos” sobre su condición y la de la obra de arte. En consecuencia, surgió un problema entre la subordinación que debían los gremios a sus reglas para artesanos, y su propia imagen y las de sus mecenas como “artistas” en un sentido moderno. Pero hubo que someterse, sin embargo, a las ordenanzas, mismas que en un punto parecían estar dirigidas a salvaguardar los gremios de esos artistas recién llegados porque determinaban que ellos también deben ser examinados. En todo caso, la organización de los gremios sólo tuvo lugar en las ciudades más importantes, aunque en otras más pequeñas, sin estructura gremial ratificada legalmente, los trabajadores de las artes se organizaban en forma similar.⁴⁰⁰ Por otro lado, la gran mayoría de las imágenes introducidas a la Nueva España llegó por medio de gráfica. A mediados del siglo XVI el grabado europeo no había tenido aún el auge y divulgación que conocería a *la postre*, pues los franciscanos, dominicos y agustinos, sobre cuyos hombros incidió la empresa misionera, no estaban en

³⁹⁸ Jorge Alberto Manrique, “Arte y sociedad en la Nueva España”, p. 164.

³⁹⁹ Jorge Alberto Manrique, “Reflexión sobre el manierismo en México”, p. 166.

⁴⁰⁰ Jorge Alberto Manrique, “Reflexión sobre el manierismo en México”, p. 167.

posibilidad de traer esculturas, ni pinturas de maestros reconocidos.⁴⁰¹ Así que, en las décadas que siguen a la conquista, la fuente casi única para la iconografía y la ornamentación fue el grabado. En consecuencia, los artistas que cruzan el océano traen en sus pertenencias, desde luego, cantidades considerables de grabados en metal, que atesoran la obra de los maestros más afamados.⁴⁰²

Según Manrique, la generación de pintores que trabajan en México en el primer tercio del siglo XVII es la que realiza el tránsito del manierismo al barroco. Este proceso resulta especialmente relevante porque se trata de pintores que se moldean, ya en México, como alumnos de los que habían llegado de Europa.⁴⁰³ Así, en el arte que se va creando en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII concurren tres fuerzas contradictorias y a la vez formadoras: la condición conservadora que tiende a no desarticularse de lo que presume propio, la propia inercia del movimiento que se crea en tal estilo mecánicamente y la demanda de innovaciones exterior.⁴⁰⁴ El resultado, según el mismo autor, obedece a un ánimo de cambio propio de toda sociedad y que depende del proceso histórico de una Nueva España que ostenta un cuadro de propiedades concretas, aunque de ninguna manera ajeno al movimiento histórico de la Europa contemporánea, que no deja de ser el modelo.⁴⁰⁵

Para este tiempo, cuando se trataba de una obra esencialmente importante, en lo que toca a la pintura y a la ejecución de retablos, se confiaba a los prestigiados especialistas de las grandes ciudades, y se traía en animal de carga para ser montada en su sitio de destino. Una de las evidencias de la afirmación de la idea “moderna” se hace incuestionable cuando a mediados del siglo XVIII los pintores constituyeron una protoacademia alrededor de 1756, ayudados por el estimable prestigio de Miguel Cabrera. Él, un indio oaxaqueño, es ejemplo del proceso de diferenciación y *transvaloración* en la Nueva España del artista respecto del artesano. Sin embargo, será un poco más tarde, con la fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España (1781-1783), cuando se reconocerá el *status* superior de los artistas en una manera mucho más clara, con sanción virreinal y real. A partir de entonces, ya no estarán agremiados como artesanos de oficios mecánicos, sino incorporados a la institución de alta cultura.⁴⁰⁶

Este exvoto de gran formato resguardado en el templo de la Asunción del antiguo convento de la Santa Cruz en Querétaro muestra una imagen (No. 4) que exhibe la fuerte presencia de una práctica

⁴⁰¹ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, pp. 201-202.

⁴⁰² Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, p. 204.

⁴⁰³ Jorge Alberto Manrique, “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII”, p. 55.

⁴⁰⁴ Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la Ilustración”, p. 73.

⁴⁰⁵ Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la Ilustración”, p. 98.

⁴⁰⁶ Jorge Alberto Manrique, “Arte y sociedad en la Nueva España”, p. 168.

que ya se torna artística además de religiosa, es decir se inserta en procesos de *transvaloración* constantes. En el óleo de gran formato (187 x 14 cm) se identifica una imagen que fue realizada bajo la estructura compositiva de la pintura europea de tradición manierista, ya que configura una escena donde al centro se encuentra la Virgen, divinidad a la que está dedicado el exvoto, en compañía de ángeles que la envuelven. Los cuerpos de los personajes remiten a fórmulas narrativas acuñadas en los contextos artísticos europeos del siglo XVI. Dedicado a la Virgen de la Luz, este objeto prueba la existencia de la ofrenda votiva, con la peculiaridad de ser, al mismo tiempo, un trabajo influenciado por el sistema de las artes de la época. La cartela dice: “A Devoción de D. Francisco Antonio Alday, y de la señora su esposa Doña Ana María de Echeverría y Andizaval ya que gracias a su intercesión recuperó la salud su hija Da. María Ana Josepha de la Luz Alday y Echeverría”.

La pintura de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera, nombre completo de este artista, define el quehacer plástico de mediados del siglo XVIII. Nacido en Antequera de Oaxaca en 1695, hijo de padres no conocidos y ahijado de una pareja de mulatos, probablemente formado en el taller de José de Ibarra, inicia su actividad artística hacia 1740. Durante su producción se comprometió como contratista a la ejecución de los retablos de la iglesia jesuita de Tepetzotlán, en compañía de Higinio de Chávez, maestro de ensamblador, a partir de 1753. En ese mismo periodo realiza las obras de Santa Prisca de Taxco y su sacristía, que forman un magnífico conjunto pictórico. Es autor de grandes pinturas relativas a vidas de santos, destinadas a decorar los muros de claustros. Fue pintor de cámara del arzobispo de México, Manuel Rubio y Salinas, y gracias a él la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe llegó a la vista del Papa Benedicto XIV, quien admirado convirtió a Cabrera en el pintor guadalupano por excelencia.⁴⁰⁷

La Academia y la economía artística

Siguiendo nuevamente las argumentaciones de Manrique, parece que los criollos, necesitados de consolidar su idiosincrasia americana diferente de Europa, preocupados de ostentar su orgullo y la prosperidad del país, comprometidos en presentarse de una íntegra humanidad, percibieron en la superabundancia, profusión y libertad de las formas barrocas el mejor compañero. Así, el barroco logra en México pronunciaciones individualmente propias, en correspondencia con el ánimo y las necesidades de su tiempo y de su sitio. Procedente de las formas manieristas preferidas en nueva

⁴⁰⁷ *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura de la Nueva España, tomo I*, INBA, México, 2004.

España hacia finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, juega un permanente contrapunto con los modelos que el arte europeo del tiempo le ofrecía. Eso se evidencia en las formas artísticas como una tendencia enfrentada al cambio natural y contrapuesta a los modelos venidos de allende el Atlántico, acreditados, pero siempre vistos con desconfianza y no aceptados sin resistencia.⁴⁰⁸

En este contexto, la controvertida fundación de la Academia de San Carlos en 1754⁴⁰⁹ (fundada realmente hasta 1781 como Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España) no trajo consigo un cambio integral, pero fue la instancia más representativa de los nuevos aires ideológicos y, al mismo tiempo, el impulsor de nuevas formas sociales y de producción. En su propio nombre, Academia de las Tres Nobles Artes, está contenida la nueva idea del artista y del objeto artístico. Por su carácter monopolista fue reflejo de las nuevas estructuras de poder y la crisis de los órganos colegiados. No obstante, esta instancia promovió clases nocturnas consagradas a los oficiales que sólo a esa hora podían asistir y contó también con un sistema de gratificados o becarios, lo que desde el principio hizo que entre los estudiantes hubiera algunos de origen humilde, a los cuales la institución, además de darles buena instrucción, les permitía ascender en la escala social.⁴¹⁰ Aparentemente aunque los talleres eran abundantes para una producción que podía satisfacer las necesidades de la Nueva España e incluso proporcionar un excedente para la exportación, los talleres seguían siendo insuficientes. Así que los maestros más consagrados estaban concentrados en las ciudades, entre las cuales México conservaba el primer lugar. Esto permitió el desarrollo artístico de algunos que, al lograr cierto éxito, fuera precipitadamente asimilado por los otros.

Asimismo, la presencia de elementos de origen popular en diversas capas culturales puede reconocerse en muchas obras artísticas, ya que en la Nueva España uno de los hechos más importantes es la interdependencia de las formas modernas y las tradicionales.⁴¹¹ Por lo tanto, un aspecto siempre presente en la Nueva España es la ambigüedad de la idea del arte. Muchas veces el arte americano parece relacionarse con la idea artística europea que brota con el Renacimiento, sin embargo, con mayor frecuencia esta idea se suprime y es reemplazada por un pensamiento según el

⁴⁰⁸ Jorge Alberto Manrique, "El arte novohispano en los siglos XVI y XVII", p. 53.

⁴⁰⁹ Xavier Moyssén, "La primera Academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, (1965), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 15-29.

⁴¹⁰ Jorge Alberto Manrique, "Arte y sociedad en la Nueva España", p. 169.

⁴¹¹ Jorge Alberto Manrique, "La peregrinación de los modelos europeos", en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 211-212.

cual el arte sería una labor religiosa y utilitaria ante la comunidad, más cercana a la idea medieval, ambigüedad constitutiva de la tradición mexicana de estos siglos.⁴¹²

La imagen (No. 5), conocida como “El milagro del pocito” y firmada por Rafael Ximeno y Planes, puede condensar varios de los aspectos mencionados sobre la economía del milagro y el arte en la Nueva España, ya que, por un lado permite dar continuidad a la tradición guadalupana del milagro, ya comentada en el primer capítulo de esta tesis y por otro, hace posible identificar el establecimiento de los espacios académicos como instancias de legitimación del arte en un sentido casi moderno, sin dejar de lado que el mismo autor es un referente central de la idea de artista moderno. La obra alegóricamente refiere aquí al sistema social de la Nueva España, en este caso conmemorando el milagro guadalupano y la aparición de un manantial de agua que señala la tercera aparición de la Virgen a Juan Diego, cuando el obispo Juan de Zumárraga asistió al Tepeyac para constatar el milagro. En el grupo es posible identificar a Juan Diego y otros indígenas, quienes están también formando parte de la experiencia numinosa. A la izquierda, un español, un mestizo y un negro, representando los tipos raciales identificados, muestra algo ya mencionado, la imagen de la Virgen como articuladora social. Esta pieza fue encargada a Ximeno y Planes, en su momento director de la Academia de San Carlos, conservada originalmente dentro de la Pinacoteca Virreinal, para posteriormente ser ingresada al Museo Nacional de Arte en el año 2000.⁴¹³ Es pues, un hecho que el establecimiento de las distintas academias en la Nueva España marca una transición fundamental en relación con la conformación de los valores artísticos, y con ello define una trayectoria particular de la *imagen del milagro* en México, en las décadas siguientes, tras el agotamiento del sistema virreinal. Ya en la transición al nuevo régimen político mexicano en el siglo XIX, ocurrieron una serie de acontecimientos que impactaron la conformación de los *sistemas función* de la sociedad mexicana. Desde que en 1824 se estableció la república liberal mexicana, ésta se diseñó como una oportunidad enfocada a la modernización política y social del país. Con el entusiasmo que se apoderó en 1867 de la sociedad nacional se instituyó un nuevo orden para las artes.

Manrique argumenta que en este contexto conviene, pues, impulsar a las artes para lucimiento de la nación, ya que en la coyuntura de la victoria de la República aflora una idea inédita y de la mayor preeminencia; ya no se trata sólo de incentivar las artes porque constituyen un valor positivo, sino que éstas están comprometidas a sostener la reforma del país y por lo tanto su modernización. En

⁴¹² Jorge Alberto Manrique, *Reflexión sobre el manierismo en México*, pp. 217-218.

⁴¹³ *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Nueva España*, tomo I, pp. 175-199.

consecuencia deben, también, tener un alcance pedagógico e instaurarse como actores para la creación y afianzamiento de nuestra nacionalidad. Por lo tanto el arte debía manifestar emociones de aquel tiempo y a su vez ostentar el brío de nación, reseñar sus majestuosidades, sus hazañas, sus aflicciones, sus paisajes y sus tipos.⁴¹⁴ En esta nueva política de la imagen la función del arte era la de definirse como uno de los gestores del progreso y de la renovación de México.⁴¹⁵

Sin embargo, establece el mismo Manrique, ya desde 1785, cuando Carlos III ratificó la constitución de la Academia de México, ésta como otras del imperio había tenido su principio en un instituto.⁴¹⁶ Si entendemos esta resolución como antecedente de una política cultural y educativa, y reconocemos la creación de instituciones como aparatos de regulación de la producción artística, se hace más indiscutible su labor legitimadora y sus nexos con la dinámica social empiezan a alcanzar una magnitud diferente, sobre todo si reconocemos que la Academia, en los años de 1843 a 1857, permitió, por un lado, la formalización de las políticas culturales forjadas al interior de la facción conservadora y por el otro, con el triunfo del grupo liberal, la restitución de dichas políticas con el objeto de proyectar nuevas formas de modernización desde la perspectiva de sus intereses.⁴¹⁷ En esta coyuntura es posible identificar que tanto liberales como conservadores entendieron a la cultura como uno de los vehículos principales para consolidar la imagen nacionalista que derivó del proceso de Independencia, y es también dentro de este ambiente donde la cultura y el arte se apuntalaron como mecanismos para la intervención de la dinámica social, misma que debía de ser renovada para lograr una nación homogénea.⁴¹⁸

Aparentemente este proceso permitió que, a partir del éxito de la República Restaurada y por el uso que Maximiliano de Habsburgo había hecho de la Academia, los liberales reconocieran en la producción artística uno de los espacios más adecuados para el cumplimiento de políticas de cambio,⁴¹⁹ sobre todo en lo relativo a la modificación de los programas y actividades de la Academia. Así, su reconfiguración correspondió a este interés de dar cohesión a la nación a través del establecimiento de corporaciones en el ámbito de la cultura.⁴²⁰ Es posible, entonces, identificar en la historia de la pintura

⁴¹⁴ Jorge Alberto Manrique. "Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)", en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 31.

⁴¹⁵ Jorge Alberto Manrique, "Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)", p. 35.

⁴¹⁶ Eduardo Báez Macías, "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio", en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, UNAM, México, 1981, pp. 23-24.

⁴¹⁷ Esther Acevedo *et al.*, "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857", en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*. UNAM, México, 1981, pp. 90-91.

⁴¹⁸ Esther Acevedo *et al.*, "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857", pp. 94-95.

⁴¹⁹ Esther Acevedo *et al.*, "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857", pp. 97.

⁴²⁰ Esther Acevedo *et al.*, "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857", p. 102.

durante el siglo XIX la preponderancia del impulso de aquellas instituciones como elementos transformadores, obligando a examinar los intereses que rigieron para instaurarlas y el modo en que los grupos de poder compitieron por manejar los medios de acceso a la hegemonía.⁴²¹ En este sentido no parece accidental que hayan sido las academias los dispositivos recurrentes para la administración de la producción intelectual, y que dentro de ellas brotaran controversias sobre los pensamientos transformadores, pues es justo en de estos lugares donde se gestionaron los modelos de administración del arte, y es ahí donde se producen los sistemas ideológicos que sustentan los esquemas preponderantes de la empresa cultural.⁴²² No obstante estas iniciativas, perfiladas para reestructurar las relaciones dentro de la esfera académica, pronto habrían de encontrar contrapuntos dentro de la propia sociedad. De hecho, para la última década del siglo XIX existía ya un claro resentimiento en la opinión pública por la estructura erosionada de la Academia, al menos por parte de las esferas de avanzada, quienes veían en ésta un espacio atrofiado. Sin embargo, la escuela fue haciéndose de nuevos mentores, en su mayoría ex alumnos que habían perfeccionado sus estudios en Europa para, con ello, impulsar una renovación de los recursos humanos en sus aulas.⁴²³ Es, pues, un hecho que a finales del siglo XIX existía ya un incrementado descontento por los métodos de la enseñanza académica vigentes, a los que las facciones disidentes, definían como estériles y decadentes.

Parece entonces justificada la relativa insuficiencia de la producción votiva dentro de esferas académicas tras el agotamiento del sistema virreinal y la llegada del nuevo orden político mexicano, ya que dentro de esta economía la imagen del milagro aparecía como un elemento común y de poco valor. Sin embargo, en realidad, no es que las imágenes del milagro hayan mermado significativamente en los contextos religiosos, más bien se fueron convirtiendo en el *entorno del sistema función* del arte de su momento y permaneciendo dentro del sistema función de la religión, en otras palabras su transvaloración “negativa” ocurrió al ser consideradas desde el circuito de valor moderno. Un personaje que sin duda alguna puede ser usado como ejemplo de este proceso, ya que atraviesa la segunda mitad del siglo XIX y el XX, es Hermenegildo Bustos. En la imagen (No.6) se puede identificar, por un lado, la expansión de la pintura votiva y su supervivencia desde los años en que surge la imagen guadalupana y, por el otro, da elementos importantes para mostrar la situación del sistema de las artes

⁴²¹ Esther Acevedo *et al.*, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857”, p. 117.

⁴²² Ida Rodríguez Prampolini, “Crisis de la Academia en el siglo XX en México”, en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, UNAM, 1981, pp. 273-274.

⁴²³ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, UNAM, 1981, pp. 228-229.

en la transición al siglo XX. Una escena, donde se representa de manera casi “gramatical” la *estructura* y *superestructura* de la imagen del milagro configurada en el siglo XVI, permite identificar la presencia de la instancia celestial en la parte superior izquierda de la composición, integrándose al mundo terrenal donde el donante y su familia son representados en la parte inferior derecha hincado frente a la Virgen. Abajo la cartela contiene el texto verbal que narra el evento y el milagro.

Desde 1852 hasta 1906, un año antes de su muerte, Bustos pintó innumerables retablos o exvotos. Al menos se han identificado 70 retablos firmados por él, hecho que, por una parte, comprueba que todo arte popular tiene un ascendente culto, al menos en el imaginario del creador, y por otra se puede definir como el punto ciego del arte del siglo XX, ya que su obra fue, en su momento, un arte marginado de los contextos académicos. Sin embargo, en todos los ejemplos de exvotos se comprueba permanencia de este dispositivo, que simboliza el agradecimiento a un favor recibido al encomendarse a un santo en situaciones de enfermedad o de accidentes. En su obra se distingue de modo casi canónico la forma de representar a los donantes, según los programas iconográficos heredados de la pintura novohispana. En su mayoría el hecho es representado en un espacio cerrado y las figuras están colocadas en postura orante sobre el piso y con el fondo vacío. Por otro lado, la veneración de la advocación demuestra una devoción regional, como en ejemplos comentados en capítulos anteriores. Así, en el trabajo de Bustos también es posible identificar la copia de modelos que se le presentaban, o los que él mismo conocía a través de las estampas o reproducciones en libros, sin omitir el componente creativo del pintor, que al menos en este caso parece mostrarse con la presencia de un sombrero que parece estar flotando en el aire cerca de la familia.⁴²⁴

Crisis de la economía artística mexicana en el tránsito al siglo XX

En enero de 1903 *El Tiempo Literario Ilustrado* comunicaba el arribo de Antonio Rivas Mercado a la dirección de la Academia⁴²⁵ de Bellas Artes,⁴²⁶ y detrás de su persona todo el artilugio cultural proyectado por Justo Sierra, quien la utilizó como una de las instituciones a través de las cuales el

⁴²⁴ Esther Acevedo, “Hermenegildo Bustos: un pintor del siglo XIX activo en el siglo XX”, en *La materia del arte*, José María Velasco y Hermenegildo Bustos, Museo Nacional de Arte, México, 2004, pp. 71-80.

⁴²⁵ En todos los casos que se habla de Academia o Escuela, se refiere a la Academia de San Carlos, que a lo largo del tiempo cambió muchas veces de nombre.

⁴²⁶ *El Tiempo Literario Ilustrado*, “El nuevo director de la Academia de Bellas Artes, Sr. Ingeniero Don Antonio Rivas Mercado” (19 de enero, 1903).

Estado aplicaba su política en materia de arte y fomento cultural.⁴²⁷ Así, la designación de su nuevo director representó una maniobra que se planteaba el restablecimiento de la institución, a través de la expedición de nombramientos correspondientes a los nuevos estudios, distribuyéndolos entre los integrantes del profesorado ya existente así como entre nuevos maestros contratados *ex profeso*,⁴²⁸ exhibiendo la necesidad de renovar la planta docente, integrando a la instrucción a los graduados más capacitados de la propia institución.⁴²⁹

En este contexto habría que subrayar el hecho que desde finales del siglo XIX hasta la primera década del siguiente, la Academia se había enfrascado en conflictos intensos. Para 1910 fue preparada una exhibición que, a través de las obras presentadas, indicaría una nueva política de la imagen en algún sentido armonizada por la intervención de Gerardo Murillo entre 1906 y 1910, ya que durante este tiempo se ocupó, además de otras cosas, de evaluar el patrimonio de la institución con miras a su transformación;⁴³⁰ mostrando su profundo desacuerdo con las obras de linaje novohispano, definiéndolas como “monstruosidades”, incluyendo al menos un “milagro” muy malo, como lo refiere Murillo, pintado por Cabrera.⁴³¹

En este contexto se hizo incuestionable un rompimiento con los preceptos y principios artísticos dominantes en la Academia, ⁴³² expuestos por medio de la inconformidad existente en el plantel educativo, sobre todo por parte de los alumnos, quienes habrían de llevar a la institución a la huelga de 1911.⁴³³ En este contexto, el grupo disidente solicitó al secretario de Gobernación y del despacho de Instrucción Pública, Francisco Vázquez Gómez, la deposición de Rivas Mercado, la renovación de los sistemas de enseñanza y la escisión de la Academia en dos escuelas: una dedicada a arquitectura y otra a pintura, escultura y grabado. Lo anterior dio pauta para que el 9 de agosto de 1913 se designara a un nuevo director de la Academia Nacional de las Bellas Artes, apenas llamada Escuela Nacional de Bellas Artes. Alfredo Ramos Martínez promovió un nuevo plan de estudios en el que se plasmaron las

⁴²⁷ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, pp. 210-212.

⁴²⁸ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, p. 228.

⁴²⁹ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, p. 231.

⁴³⁰ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, p. 255.

⁴³¹ Eduardo Báez, “Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 64 (1993), Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 117-127.

⁴³² Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, p. 257.

⁴³³ Xavier Moyssén, “Comentario a la ponencia ‘Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912’ de Fausto Ramírez” en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Las academias de arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, p. 261.

aspiraciones de renovar la enseñanza artística académica,⁴³⁴ con el antecedente en la subdirección de la escuela en 1911,⁴³⁵ habría de establecer una reformulación capital para creación artística.

Mientras esto ocurría en México, un artista al margen del conflicto estaría creando una pieza que asimila la tradición votiva europea y que contrasta profundamente con la pintura votiva engendrada en el proyecto mexicano. Radicado en Francia, donde transcurrieron gran parte de los treinta y siete años de su vida de pintor europeo (entre 1904 y 1941), justo en el periodo cuando se sucedieron las grandes transformaciones de la pintura europea, Ángel Zárraga creó un ejemplo votivo “anómalo”, ya que no encaja en el linaje mexicano de tradición novohispana. Incluso la imagen (No. 7), tampoco parece estar enclavada en los modelos vigentes de la pintura europea de entonces. Sin embargo, el *Exvoto* resulta congruente con un cierto simbolismo de gran presencia en la economía del arte europeo. Una pintura fuera del tiempo mexicano,⁴³⁶ sobre todo si se estima que la primera enseñanza formal de Zárraga ocurrió en la Academia de San Carlos, denominada entonces Escuela Nacional de Bellas Artes. Discípulo de José María Velasco, Santiago Rebull y Antonio Fabrés, de donde eventualmente surgió el interés por la figura humana, los temas sacros y mitológicos,⁴³⁷ Zárraga consiguió aquí una de sus obras más importantes: el *Exvoto* (San Sebastián), pintura que manifiesta un alto contraste entre “lo sagrado” y “lo profano”, caracterizando a la donante frente a un cuerpo de rasgos sensuales que inclusive pueden aludir a la dicotomía masculino-femenino en el santo, San Sebastián. Este objeto votivo, marcado por el simbolismo europeo, presenta una mujer arrodillada frente a un hombre semidesnudo que personifica al santo flechado, y es percibido también como exvoto debido a la composición de la pintura. La obra, creada fuera de un contexto religioso, fue objeto de críticas positivas en el ámbito europeo de su tiempo, y entró al acervo del Museo Nacional de Arte en 1982.

De vuelta al contexto mexicano, específicamente en el plano académico y su reconstrucción, la reconfiguración de las instituciones de educación artística dio pauta para el establecimiento de la primera Escuela al Aire Libre,⁴³⁸ fundada en Santa Anita, Iztapalapa. Este espacio habría de proporcionar un esquema educativo dirigido al descubrimiento de la fisonomía de “lo mexicano”.⁴³⁹ Este intento, en principio fugaz, resurgió en 1920 a causa del respaldo de José Vasconcelos en su condición

⁴³⁴ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 29-31.

⁴³⁵ Archivo General de la Nación, “Instrucción Pública y Bellas Artes, Alfredo Ramos Martínez es nombrado Subdirector”, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 21, expediente 8.

⁴³⁶ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, p. 404.

⁴³⁷ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, p. 409.

⁴³⁸ Posteriormente, cambiaría de nombre a Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL).

⁴³⁹ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*. p. 32.

de ministro de Educación durante el obregonismo.⁴⁴⁰ Sin embargo, muy pronto estas acciones habrían de encontrar opiniones enfrentadas dentro de algunos los círculos intelectuales y en algunos medios como la revista *Azulejos*,⁴⁴¹ *La Falange*⁴⁴² y *Revista de Revistas*,⁴⁴³ entre otros. En este contexto, y aunque la escuela pretendía una labor profesional, en este periodo hubo condiciones institucionales, pedagógicas e ideológicas que tolerarían la transformación de las EPAL en centros de educación artística popular destinados a impartir cursos de arte a la población en general, encontrando franca oposición por parte de artistas como David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot quienes recalcaron explícitamente sus diferencias.⁴⁴⁴ Además de Siqueiros, Carlos Mérida y José Clemente Orozco, entre muchos, consideraban que el artista mexicano debía hacer a un lado las ataduras nacionalistas y fabricar obras de valor universal sin perder su singularidad y que una espontaneidad popular conjetural provocaría dejar de lado la formación y profesionalización de artistas.⁴⁴⁵ En este contexto, Rivera expresó en un escrito su desapego con el proyecto implementado en Coyoacán,⁴⁴⁶ haciendo pública una disputa que encontró su reajuste en el reacomodo de fuerzas en el ámbito de las artes plásticas, después de hacer una franca demarcación en sus esferas de influencia y de acción.⁴⁴⁷ Sin embargo, al menos durante el transcurso de agosto de 1929 a mayo de 1930, cuando fungió como director de la Escuela Central de Artes Plásticas, heredera de la vieja Academia, estableció un proyecto opuesto en lo relacionado al tipo de sistema, que para él supuso la vuelta a la profesionalización del estudiantado precisando la secundaria terminada para el ingreso a dicha Escuela.⁴⁴⁸

El punto relevante del párrafo anterior se identifica cuando se pone en consideración que a pesar de la división de opiniones, en respuesta al afán educativo democratizador de Moisés Sáenz y gracias a Alfonso Pruneda, en 1925 el proyecto de Ramos Martínez encontró nuevo impulso y la Escuela de Coyoacán se mudó a Churubusco, además de que fueron fundadas en los siguientes años otras más en zonas populares y con población indígena,⁴⁴⁹ convirtiendo a las EPAL en estancias de

⁴⁴⁰ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, p. 56.

⁴⁴¹ *Azulejos*, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Azulejos*, tomo 1, núm. 3 (octubre, 1921).

⁴⁴² Diego Rivera, "De pintura y otras cosas que no lo son. La Falange 1922-1923", *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* (5 de agosto, 1923).

⁴⁴³ Efraín Pérez Mendoza, "Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán", *Revista de Revistas*, núm. 668 (25 de febrero, 1923), p. 40 y "Las tendencias renovadoras de nuestros artistas, 1923" (7 de enero, 1923).

⁴⁴⁴ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, pp. 56-57.

⁴⁴⁵ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, p. 83.

⁴⁴⁶ Diego Rivera, "De pintura y otras cosas que no lo son", en *La Falange 1922-1923*, p. 269.

⁴⁴⁷ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, p. 60.

⁴⁴⁸ Renato González Mello, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera, 21-68", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67 (1995), UNAM.

⁴⁴⁹ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, p. 77.

producción de modelos artísticos *ad hoc* con el indigenismo y donde artistas como Gabriel Fernández Ledesma aprehendieron las “estéticas” marginales y las asimilaron a sus programas iconográficos.

En este ejemplo de Fernández Ledesma se condensan muchos elementos que dan cuenta de la reinserción y *transvaloración* de la pintura votiva dentro de la economía del arte mexicano y al mismo tiempo queda de manifiesto la preocupación de su autor por crear un arte, a través del uso del retrato, que a manera de símbolo social integra a una niña de rasgos mestizos e indumentaria popular.⁴⁵⁰ Un baúl y, en la parte superior izquierda, un exvoto pintado de tipo convencional para la época, permiten identificar la literal inserción de la pintura votiva en la imagen (No. 8). Así, en el marco de las escuelas de pintura al aire libre y el método, desarrollado por Adolfo Best Maugard, numerosos elementos de procedencias supra artísticas conformaron el artificio de la década de los veinte para la génesis de “un arte genuinamente mexicano” que debía encontrarse en la población campesina e indígena, además de apoyarse en el territorio, tradiciones y la vida cotidiana.⁴⁵¹ Así, en su búsqueda de la particularidad de “lo mexicano” encontraron especial valor en el paisaje, las costumbres y los tipos mexicanos, ostentando también un agudo gusto por el retrato de iglesias y conventos coloniales, evocadores de las raíces criollas,⁴⁵² donde también las imágenes del milagro serían objetos relevantes.

En algún sentido, esta *transvaloración* de la imagen del milagro hacia la economía de la pintura mexicana se inicia después de 1923, cuando el arte popular fue usufructuado por encontrarlo portador de constituyentes propios, encerrando la consolidación de un proceso de invención que había sido originado en el siglo precedente, y que supuestamente daba cuenta de que por fin podía hablarse de un arte efectivamente propio.⁴⁵³ Este interés estaba enraizado en un programa ideológico que apelaba a la identificación y sustracción de las formas artísticas más puras de la “identidad” mexicana. En este contexto repercutió, sin duda, la invención del concepto de *arte popular* y con ello la asimilación por parte de artistas e intelectuales de los retablos votivos producidos sobre todo en los ámbitos rurales.⁴⁵⁴

Como fue mencionado en la introducción del presente trabajo, en un pequeño texto publicado por primera vez en 1922 en la revista *Azulejos*, Diego Rivera afirma que en estas pinturas se proyecta el dolor de un pueblo y las cualidades más pictóricas y preciosas. Al analizar diez ejemplos, que en su

⁴⁵⁰ Claudia Barragán, en *Arte moderno de México*, James Oles (ed.), Colección Andrés Blaisten, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

⁴⁵¹ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, p. 110.

⁴⁵² Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, p. 113.

⁴⁵³ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, p. 38.

⁴⁵⁴ Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual en México”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, Esther Acevedo (coord.), Conaculta, México, 2002, pp. 67-90.

momento estuvieron en la iglesia de la Soledad de la Santa Cruz, en la Ciudad de México, concluye que los retablos son lo que se llama *obra de arte*, y los considera la única pintura verdaderamente mexicana.⁴⁵⁵ En otro artículo, publicado en 1925 en la revista *Mexican Folkways*, refiere a la pintura votiva en el marco del debate en torno al arte popular, descalificando otras formas que, a su juicio, habrían corrompido el verdadero arte mexicano.⁴⁵⁶

Un ejemplo, por demás interesante, es la pintura de Alberto Garduño, que se muestra en la imagen (No. 9), ya que permite un vínculo con la pintura de Fernández Ledesma, en particular porque ambas incluyen la representación de exvotos dentro de la propia pintura, pero también se puede relacionar con las menciones de Rivera en sus textos sobre el arte mexicano. Fechada en 1922, justo el año en que fuera publicado el artículo de Rivera en la revista *Azulejos*, esta imagen marca una nueva reinscripción de las prácticas votivas dentro de un discurso artístico pero modulado por los nuevos aires que se habían producido tras la reconstrucción del sistema de las artes en México. Colgados en la pared del fondo, un grupo de exvotos narrativos dedicados, muy probablemente a la misma Virgen de la Soledad referida en el escrito de Rivera, la obra reclama a estos objetos y sus donantes como partes fundamentales de la tradición mexicana. Tanto el ejemplo de Fernández Ledesma como el de Garduño que aquí presentamos (imágenes 8 y 9) muestran el lugar de la pintura votiva en la vida cotidiana; ya sea en un interior doméstico, como en el caso del retrato de la niña que realiza Fernández Ledesma, o como en el de la obra de Garduño que testimonia su uso y posible emplazamiento en el recinto de culto.

Además de Rivera y Garduño, otro artista que se ocupó de la configuración de la pintura votiva como esencia de la cultura mexicana fue Gerardo Murillo (*Dr. Átl*). En su texto titulado “La pintura”, retoma un problema esbozado en el documento que había elaborado para el catálogo de la Exposición de Arte Mexicano organizada en 1921 en el marco de las celebraciones del centenario de la Independencia. En el primer escrito hace referencia al exvoto como parte del arte religioso. En la segunda versión, se observa una intención semejante a la de Rivera, la identificación del sentimiento indígena o puramente mexicano proyectado en la pintura votiva.⁴⁵⁷

Ya se ha mencionado en los capítulos anteriores del presente trabajo que, con frecuencia el retablo hecho en ocasión de un milagro concedido por una divinidad es reconocido como una pieza de arte “ingenuo”, a causa de la casi general ausencia de formación académica de los autores y por un grupo de rasgos compositivos, a saber, autor anónimo, referencia al donante, representación de la

⁴⁵⁵ Diego Rivera, “Los retablos son hoy por hoy la verdadera pintura mexicana”, pp. 22-26.

⁴⁵⁶ Diego Rivera, “Los retablos: verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”, pp. 55-58.

⁴⁵⁷ Gerardo Murillo, *Las artes populares en México*.

divinidad en cuestión, texto que describe el evento.⁴⁵⁸ De ahí que en este caso estos rasgos adquieren una cualidad de insumos relevantes dentro del nuevo sistema de valores artístico. En este nuevo sistema-función, engendrado en gran medida por la personalidad de Vasconcelos, el apoyo del general Obregón y el ambiente de agitación y de gran convicción del México revolucionario de entonces, estos elementos fueron factores preponderantes para el surgimiento de lo que se llamaría la “escuela mexicana”, que traería de Europa no solamente a Diego Rivera sino también a Roberto Montenegro,⁴⁵⁹ quien también asimilaría los milagros pintados como objeto de un estudio. Su libro, publicado en 1950, expone la conformación de la pintura votiva como resultado de la presencia de dos matrices religiosas; la prehispánica y la europea. Ahí refiere a los orígenes de estas prácticas religiosas y artísticas, cuando describe los formatos pictóricos que eran elaborados por parte de los artistas europeos por encargo de un noble, en agradecimiento al favor recibido por una divinidad. Esta forma cultural, resultado del sincretismo religioso, permite a los pintores populares, como les llama Montenegro, reproducir un suceso histórico y una *hierofanía*. Su trabajo hace una revisión de ejemplos, en su mayoría del siglo XVIII, de estas formas plásticas de la experiencia del milagro, esbozando una tipología que habría de ser consolidada en las décadas recientes.⁴⁶⁰

Según Manrique, la llamada “escuela mexicana” pronto se vio enfrente de los jóvenes pintores que en la década de los años cincuenta comenzaban a distinguirse en México. En aquel tiempo el país era, para muchos, el país de los murales, del “Renacimiento mexicano”, como tanto se dijo.⁴⁶¹ Pasado el tiempo, Octavio Paz exteriorizaría que se vivía en un mundo cerrado y José Luis Cuevas sostendría que del mundo civilizado nos separaba una “cortina de nopal”. Así dio comienzo un proceso que llevaría a una *transformación* profunda de la economía del arte y de la cultura mexicanos.⁴⁶² El mismo autor argumenta que el ataque a la debilitada fortaleza lo hicieron los jóvenes en todos los terrenos. Se trataba de una necesidad personal, la de poder pintar como les interesaba, sin que se les tratara de pervertidos abstraccionistas o decadentes. A los pintores jóvenes los ensamblaba su antipatía contra el pasado contiguo del arte del país, y estaban juntos entretanto objetaban algo en común. Bastaba con no concebir lo que antes se hacía para que surgiera algo legítimo. En este contexto colaboraron

⁴⁵⁸ Carlos E. García Martínez, “Los exvotos y la cultura popular”, pp. 41-43.

⁴⁵⁹ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, pp. 87-88.

⁴⁶⁰ Roberto Montenegro, *Retablos de México/Mexican Votive Paintings*, pp. 7-10.

⁴⁶¹ Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 37.

⁴⁶² Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, p. 42.

también una serie de artistas inmigrantes que trabajaban en la mayoría de los casos desde hacía ya un tiempo en nuestro país, pero no estaban en realidad integrados a aquel medio.⁴⁶³

Suponemos entonces que de pronto la cultura mexicana se sintió, como otras veces, fuera del mundo de las naciones cultas y se dio prisa para, una vez más, actualizarse. Los pintores favorecidos que habían conseguido un mercado importante o escaso en el exterior observaban con continuo descrédito a los infortunados que no habían podido transgredir la ya mítica “cortina de nopal”.⁴⁶⁴ Sin embargo, inesperadamente surge también una variedad de subcorriente de la escuela mexicana no ajena del principio al fin a ella, pero sustraída tanto de su dogmatismo como de sus visibles mafias. Entre sus representantes se encuentra María Izquierdo, quien de un modo emancipado cultiva una relación positiva con los ámbitos y tradiciones rurales, pero filtrados por esquemas completamente pensados desde el sistema de la artes. En el caso de este exvoto mostrado en la imagen (No. 10) su autora recupera el “canon” del género incluso en la dimensión, la cartela y la composición. El texto que dice: “Estando en México el Sr. Helm perseguido por mordelones se encomendó al señor de Sacramonte para que lo liberara de tantas mordidas. Maria y Raul le deseamos felicidades. 25 de diciembre de 1939”, hace referencia al Dr. Helm, quien fue un crítico de arte y amistad cercana de la pintora, ya que fue quien primero escribió sobre el trabajo de aquella. En este sentido, la autora parece haberle dedicado el trabajo a Helm, junto con Raúl, su segundo esposo. La pintura ha sido identificada como un ejemplo de arte *naïv*, por retomar los elementos de esta ausencia académica en la tradición votiva en México.

La economía del arte y el valor de la imagen del milagro en las décadas recientes

Para Manrique, el fenómeno de la creación y producción artística en México, en los años ochenta del siglo XX, tuvo un carácter pluralista, debido a que en dicho periodo coincidieron la generación de los nacidos al ocaso del siglo, los que nacieron en las dos primeras décadas del mismo, los de la década de los veinte, además de los nacidos en los treinta, a quienes se les ha situado en una “generación intermedia”, junto con los artistas de colectividades, el arte conceptual y las artes alternativas en los sesentas, y aquellos que empezaron a hacer obras y exposiciones en la década de los ochenta. En consecuencia, toda reflexión sobre los acontecimientos del arte mexicano en la segunda mitad del siglo

⁴⁶³ Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, pp. 46-47.

⁴⁶⁴ Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, p. 49.

XX tiene que partir de una referencia a la generación de ruptura, pues ni la escuela mexicana previa era tan consistente como la concebíamos ni la ruptura, siendo lo que fue, despreció totalmente de la tradición anterior. La ruptura significó abrir espacios hacia otros sentidos, donde cada quien tomó lo que a su juicio precisaba para fabricar su obra, sin que hubiera proclamas ni poéticas comunes. La generación siguiente, la de los nacidos en el borde de los cuarenta, empezó a hacerse visible hacia mediados de los sesenta, y no estuvo ya, por así decirlo, en el frente de batalla.⁴⁶⁵

Según el mismo autor, los llamados “artistas en tránsito” hicieron sentir su presencia franca en el inicio de la década de los ochenta, e incluso algunos un poco antes. Dicha generación está rubricada por la reivindicación de la imagen y del objeto artístico, percibido en el momento como objeto “fragmentado” en el que han perdurado remembranzas de la herida de los sesenta y su descrédito hacia la obra de arte. Sin embargo, como parte de la actitud que comparten muchos de estos llamados “artistas en tránsito” está el volver la mirada hacia técnicas y medios que habían sido marginados al ámbito de las “artesanías”. La obsesión por la propia imagen y por un velado desnudar su interior ante el espectador es propia de algunos artistas como Nahum Zenil, quien acude a una iconografía de la cultura mexicana, pero muy lejos del mexicanismo intransigente del arte del segundo cuarto del siglo XX. Nahum no busca resucitar el pasado glorioso sino encontrar los rasgos de la cultura que muchas veces es marginada y/o subyugada, como el caso de los sectores populares o las comunidades homosexuales, que tiene una existencia extra artística en la realidad popular del país, encontrada en los privados cultos íntimos o pueblerinos.⁴⁶⁶ En la imagen (No. 11) Nahum Zenil recupera un elemento relevante dentro de las llamadas tradiciones populares y lo lleva a una imagen que permite una revaloración de la tradición votiva guadalupana, culto que como ya se ha visto en el capítulo primero, fue la clave para la emergencia de la economía del milagro mexicana.

En su composición se observa al propio autor en el lugar correspondiente al donante, que en este caso rompe con la idea general de que los retableros solamente funcionan como mediadores de la experiencia. Esa variedad puede comprenderse desde una práctica que responde a la *posmodernidad*, entendida como secuela o consecuencia del fin de las vanguardias, sobre todo a partir del abandono de una idea lineal del proceso del arte, que deja fuera todo lo que no encajaba dentro de la sucesión

⁴⁶⁵ Jorge Alberto Manrique, “Artistas en tránsito. México, 1980-1995”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 187-188.

⁴⁶⁶ Jorge Alberto Manrique, “Artistas en tránsito. México, 1980-1995”, pp. 189-192.

sancionada canónicamente de movimientos o “ismos”. Es entonces cuando los artistas se pueden mover en cualquier dirección.⁴⁶⁷

Sin embargo, para los “artistas en tránsito” la incredulidad y crítica al objeto artístico que prevaleció en los años sesenta se ha movido hacia la recuperación de éste, su redención, pero como un objeto dañado, que ostenta las marcas de lo que sucedió.⁴⁶⁸ Es posible identificar, entonces, que para el caso de las prácticas socio simbólicas en México parece funcionar la metáfora del péndulo, si se asume que en su proceso se conformó por sucesivos periodos en que se alternan épocas de apertura y épocas de cerrazón, y su ambivalente situación con respecto a la cultura europea u occidental, que en muchos casos pueden ser entendidos como pertenecientes, como contradictorios o como más o menos ajenos a ella,⁴⁶⁹ o siguiendo la propuesta planteada como fundamento del presente trabajo se puede referir a un fenómeno permanente de diferenciación y desdiferenciación de los sistemas artísticos y sus economías, derivando en fenómenos de transvaloración del dispositivo estudiado en este trabajo.

Esta cualidad dialéctica, digámoslo así, como rasgo distintivo de la *economía del arte* en México, permite encontrar la síntesis de múltiples procesos revisados hasta este punto. Si consideramos los argumentos de Manrique en el sentido de que la pintura había sido tradicionalmente una representación de la realidad exterior, y que se asumía que no había pintura si ésta no representaba el mundo y sus objetos, y cuanto mejor figuraban esos objetos mayor era la reputación de que gozaba el artista, entendemos este principio como el que permitió al impresionismo constituirse como la primera ruptura con el sistema de las Bellas Artes, es decir, un rompimiento con la tradición, seguido de los posimpresionistas donde el interés fue desplazado hacia lo que se pintaba. En este proceso la fotografía se consolida como un contribuyente fundamental para desplazar al viejo realismo de la vieja pintura, provocando que el arte pudiera despreocuparse cada vez más por la representación de la naturaleza.⁴⁷⁰

En este circuito de *transvalor*, el arte renunciaba a representar la naturaleza y en contraste se proponía como un modo de expresar la vida y las inquietudes personales del artista. Así, en lugar de calcar los objetos de la naturaleza, el artista instauraba una segunda naturaleza al presentar objetos de

⁴⁶⁷ Jorge Alberto Manrique, “Artistas en tránsito. México, 1980-1995”, p. 195.

⁴⁶⁸ Jorge Alberto Manrique, “Artistas en tránsito. México, 1980-1995”, p. 195.

⁴⁶⁹ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes: 1910-1970”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 83.

⁴⁷⁰ Jorge Alberto Manrique, “¿Es pintura la pintura moderna”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 56-57.

su invención, dando pauta para la emergencia de objetos expresionistas o *fauvistas*,⁴⁷¹ en el primer caso, con la libertad respecto al cuidado del detalle y la copia de lo natural, con un claro objetivo de exponer lo dramático de la condición humana y muchas veces una crítica social. En este mismo proceso de derivación, el surrealismo se propuso expresar una realidad más profunda que la obvia apariencia, deviniendo en la abstracción lírica. Junto con los anteriores, el *expresionismo abstracto*, llamado también *action painting*, intentaba una expresión concluyentemente espontánea sobre el cuadro, a base de trazos, brochazos y aun derrames de color a veces fuera de todo control consciente, originando el *tachismo* (o *manchismo*) y el *informalismo*. Otra forma de la pintura en el siglo XX que procura no tanto expresar, sino *presentar* objetos nuevos, comienza con el cubismo, como forma de presentación de la esencia de los objetos, no de su apariencia. Próximo a la anterior, el futurismo italiano se sumaba a las experiencias del cubismo con la intención de representar el movimiento en su deseo de una representación sistémica de los objetos en el espacio. Finalmente, el constructivismo desistió de toda relación con las formas de la naturaleza en busca de estructuras más puras, sostenidas sólo por una tamizada geometría, provocando también el surgimiento del arte sígnico, el grafismo y el neoconstructivismo como parte de la vertiente del arte de la presentación.⁴⁷²

Como se ha mostrado a lo largo del presente capítulo, la multiplicación de los sistemas artísticos de valor permite identificar, proporcionalmente, la lógica de la *transvaloración* artística y su complejidad. De ahí que las corrientes mencionadas no se produzcan casi nunca “puras”, sino más frecuentemente entremezcladas, a tal punto que los críticos no siempre se ponen de acuerdo sobre su naturaleza. Sin embargo, toda la serie de inclinaciones, aunque muy diferentes entre sí, pueden ser agrupados según su carácter, sea principalmente expresivo o fundamentalmente presentador. Por ejemplo, el abstraccionismo instaura un punto de aproximación entre las dos grandes vertientes que hemos llamado “de expresión” y “de representación”. Sin embargo, hay que señalar que la abstracción es un fenómeno que se ha dado siempre en el arte ya que, incluso en la pintura más naturalista, los objetos que el cuadro reproduce son siempre una abstracción respecto a los objetos naturales. No obstante, hacia la segunda década del siglo XX se empezó a llamar pintura abstracta a la que más convenientemente debería designarse pintura no figurativa, la que no representa figuras como las que existen en la naturaleza sino que concibe formas. Así, algunos artistas comenzaron a deponer la realidad por completo y a pintar simple y llanamente formas no figurativas o abstractas. Esos cuadros

⁴⁷¹ Movimiento pictórico de origen francés que se desarrolló entre 1904 y 1908, aproximadamente, y que fue definido así por el crítico de arte Louis Vauxcelles, por sus gamas cromáticas estridentes y agresivas, como un calificativo peyorativo.

⁴⁷² Jorge Alberto Manrique, “¿Es pintura la pintura moderna?”, pp. 58-59.

que no representaban nada (ahora sí, nada), ya que no figuraban nada, referían a la aberración misma de la pintura.

De acuerdo con Manrique, somos capaces de insinuar que, por una parte, la abstracción no fue y no es sino el resultado del rompimiento anterior, por el cual la pintura había renunciado a representar la realidad; y que por otra, no es fundamental, puesto que puede haber mayor afinidad entre un pintor figurativo y otro abstracto que dos abstractos o dos figurativos. Se puede concluir, entonces, que las dos grandes vertientes del arte contemporáneo y todos los “ismos” que se agrupan en ellas, por contrarios al arte tradicional que parezcan, retienen sin embargo valores que éste siempre había tenido, como la expresión y representación y la presentación de la forma,⁴⁷³ es decir, se establecen como economías emergentes que pretenden conformar nuevos ámbitos de valor a partir de los resquicios dejados por las economías dominantes.

Por ejemplo, con la nueva figuración se intenta volver a la figura, pero no a la tradicional, sino a un tipo de figura capaz de ser aprehendida en forma directa por el público. En el caso de la imagen (No.12) es posible identificar con cierta claridad la referencia a diversos modos de expresión pictórica desarrollados durante el siglo XX y que recuperan la manera figurativa ya desde órdenes estilísticos decantados por las vanguardias. Una composición que sin duda conserva la estructura profunda de la pintura votiva, pero que logra una condensación de la estética contemporánea y las fuentes iconográficas populares. La imagen parece ser más un diseño derivado de la cultura visual urbana, ya que está configurada por elementos que muestran técnicas de representación registradas en también el graffiti. Un personaje femenino semejante al de un comic o historieta, tanto por el estilo sintético y estereotipado de los rasgos faciales, como por la forma del trazo en negro muy contundente y la piel verde del personaje, como por la tipografía utilizada que recuerda los anuncios comerciales donde se utilizaba la manuscrita, ocupa la mayoría del área pictórica. En la esquina superior izquierda otro personaje evoca a la divinidad, ya que los elementos que la conforman coinciden con la indumentaria del icono de la Virgen. Abajo el texto verbal ocupa el lugar de la cartela como marca la superestructura del dispositivo estudiado en este trabajo. De ahí que la producción votiva actual mantenga una relación indisoluble con una multiplicidad de sistemas de valores, artísticos y no artísticos.

⁴⁷³ Jorge Alberto Manrique, “¿Es pintura la pintura moderna?”, pp. 60-61.

V: LA IMAGEN DEL MILAGRO COMO FORMA MERCANTIL: CUARTA TRANSVALORACIÓN

Sistemas de autenticación en la economía global

En el capítulo anterior fue posible identificar la *transformación* y *transvaloración* de las imágenes del milagro en el marco de la emergencia y multiplicación de las economías artísticas en México. Lo anterior puso de manifiesto su cualidad mercantil, ya sea dentro de los sistemas religiosos o los artísticos. En consecuencia, el presente capítulo busca hacer una ampliación a la problemática poniendo énfasis en la circulación de la imagen del milagro dentro de circuitos que operan a partir de la cualidad mercantil de los dispositivos, y con ello identificar las políticas que determinaron y determinan la valoración de estos artefactos en las dinámicas socioculturales hasta la actualidad. Con ello se pretende identificar circuitos preponderantes de valoración y sus relaciones o acoplamientos, para poder así comprender la *transformación* y *transvaloración* de los objetos votivos en piezas de colecciones, así como su comercialización y consumo, no solamente desde un orden artístico o religioso sino también en su proceso de mercantilización. Para lograr lo mencionado anteriormente se establecerán las coordenadas que permitan observar las relaciones asimétricas de poder con la finalidad de identificar la dinámica en estos sistemas y su impacto en el coleccionismo y la asimilación de los dispositivos votivos dentro de los sistemas de autenticación, recolección y salvamento transnacionales. De lo anterior se deducirá la relevancia de la política del valor y el desarrollo de circuitos culturales diferenciados en el proceso de *transvaloración*, sobre todo a través del seguimiento del ciclo *producción-circulación-consumo* así como la permanente intersección de circuitos en el marco de una relación intersistémica donde el intercambio se propone como generador de valor, a partir de la entrada y salida al estado mercantil. Para profundizar en lo anterior se registrará la importancia del fenómeno de singularización y de la estética de la descontextualización como elementos relevantes para la consolidación de los museos y demás espacios de exposición y *transvalor*. Con ello se podrá tejer un principio que, partiendo de trayectorias, perfile la relación entre “lo común” y “lo singular”, así como los distintos modos de singularización y las instituciones que la realizan.

Al menos, de modo tácito, se han podido mostrar en los capítulos anteriores los factores fundamentales que detonan la valoración de las imágenes del milagro dentro de ámbitos diversos. De modo aún superficial, mostramos ya algunos procesos históricos que condicionaron la valoración de las ofrendas votivas, sea como dispositivos sagrados dentro de la mentalidad católica institucional y popular, o como artefactos depositarios de presuntos valores artísticos, subrayando el indisoluble proceso de diferenciación y desdiferenciación del cual dependen. De ahí que sea necesario ahora hacer una revisión de los factores preponderantes que, a través de la desviación de los objetos de sus circuitos de circulación, expliquen las dinámicas de intercambio y emergencia del *transvalor* para, así, poder dar cuenta del fenómeno en un sentido más profundo.

Según Mosquera, en los últimos años han sobresalido juicios poco optimistas acerca de los itinerarios del arte y la cultura en el curso de la denominada globalización, sobre todo, cuando se registra una presunta propagación transnacional que se torna un sistema social mundial que funciona a partir de lenguajes, instituciones y prácticas internacionales que instituyen patrones de comunicación a escala global. Este proceso, registrado supuestamente en su etapa temprana en aquello que ha sido designado de manera reduccionista Renacimiento, manifestaría la fase formativa de un modelo cultural perfilado como una meta-cultura universal que articula los procesos que conducen a la actual situación global.⁴⁷⁴ En esta fase (la de la llamada globalización), parece visualizarse una radicalización del sistema función planetario que arrastraría hacia el agotamiento de las tradiciones locales, mostradas como depósitos de identidad, ya que presuntamente la dinámica contemporánea se postula como un proceso donde la producción cultural se encuentra subyugada por criterios de autenticación que prescriben la propiedad de “certificaciones”, mismas que con frecuencia suelen ser impugnados a causa de los procesos de hibridación, sustracción y resignificación. En este sentido, como explica Gerardo Mosquera, la idea de “autenticidad” exigida para la cultura material consiste, aparentemente, en una descripción sobre la integridad de las raíces del objeto mismo que, a la vez, certificaría la asimilación de la alteridad por parte de los centros de poder, estimulando un incremento de la circulación y autenticación de los productos de las periferias, establecidas dentro de circuitos concretos de valoración, sobrevalorando aquellos que indiquen la diferencia efecto de la apreciación de la “alteridad”.⁴⁷⁵

Los procesos aludidos anteriormente supondrían admitir que la globalización del sistema cultural supone una irrevocable interacción entre una “meta-cultura occidental” y la constante

⁴⁷⁴ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, p. 27.

⁴⁷⁵ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, pp. 29-31.

reproducción de la pluralidad cultural del mundo. En este sentido, la primera se apuntala como un tipo de sistema hegemónico, que coexiste con otros sistemas de menor presencia global, donde el resto de la producción cultural saca partido de su capacidad de *broadcasting* internacional para revelarse. Lo anterior se exhibiría tanto en los procesos que conducen a cierta readaptación de la cultura de los centros que hacen las proximidades, como en la heterogenización engendrada en las megalópolis actuales, arrastrando a una dinámica centrada en la negociación y rearticulación de las diferencias culturales, considerándose éstas como esferas de valor contemporáneo.⁴⁷⁶ En el esquema general esbozado, siguiendo a Mosquera, los productos culturales “locales” circulan por múltiples trayectos donde, en muchos casos, la producción “local-central” es sometida a un empleo internacionalizado en virtud de los potentes circuitos de mercado y propagación del centro, como en el caso de la producción cultural pensada para ser mercadeada fuera de la localidad, o a los visitantes, o cuando los productos culturales de consumo local se conciben con miras en la exportación.⁴⁷⁷

Un ejemplo, sin duda sugerente para mostrar este tipo de transvaloración, puede ser una de las exhibiciones más importantes realizadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), titulada *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno* (1985).⁴⁷⁸ En este contexto, objetos “tribales” de fuentes y ámbitos diversos fueron exhibidos cubiertos de un “aura” nueva. Cuidadosamente embaladas y aseguradas las piezas que en su momento habían sido apreciadas como curiosidades, ejemplares etnográficos, o creaciones de arte, y que a partir de 1900 comenzaron a encontrarse en mercados de pulgas europeos o llegaron fortuitamente a los estudios de vanguardia, apartamentos de los coleccionistas o depósitos sin calefacción de “laboratorios” de museos de antropología, en el marco de la exposición se entremezclaron con obras maestras del arte moderno europeo.

Siguiendo las argumentaciones de Clifford, en ese ejercicio expositivo se planteó, como idea central, el principio de *afinidad*; término que, según el mismo autor, apunta más una conexión profunda u originaria que la mera semejanza formal o la yuxtaposición superficial. Sin embargo, bajo esta idea se aglutinaron, en ese caso, un grupo de objetos que permitió la fabricación de una imagen que evocaba a una gran familia, global, diversa, ricamente ingeniosa y asombrosamente agrupada por la idea de arte en la modernidad del siglo XX que, dicho sea de paso, se imaginaba como una búsqueda de los

⁴⁷⁶ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, p. 36.

⁴⁷⁷ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, pp. 40-41.

⁴⁷⁸ William Rubin, ed. *“Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity between the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.

“principios formadores” que trascienden la cultura, la política y la historia. Con esta lógica fue posible apreciar los artefactos tribales en relación con los modernos, asumiendo una afinidad en cuanto a la aparente ausencia del ilusionismo pictórico o el naturalismo escultórico, preponderantes en el arte occidental europeo después del Renacimiento, logrando un fascinante ejercicio de *mix-and-match* formal.⁴⁷⁹

Una de las narrativas implícitas de la muestra fue, sin duda, fundamental para entender el fenómeno de reclasificación de los objetos culturales a partir del propio desdoblamiento de la idea de "arte" como una categoría cultural dinámica del pensamiento de filiación occidental, aspecto tratado en los capítulos dos y tres de este trabajo. Presuntamente, a partir de 1900 ciertos objetos producidos al margen de las dinámicas socioculturales occidentales de ese momento, fueron reclasificados adjudicándoles nuevos calificativos y funciones. Todavía antes de la revolución modernista y del surgimiento de la antropología cultural, éstos eran contemplados más como antigüedades, rarezas exóticas o residuos del hombre primitivo. Esta *transvaloración* de figuras, antes consideradas dentro de otro orden conceptual, fue exhibida a partir de conjeturadas propiedades estéticas, separando a los objetos de sus contextos culturales de “origen”. Así, como insiste James Clifford, en el sistema artístico moderno una pieza tribal es desprendida de su medio ambiente para circular libremente por un mundo de arte, museos, mercados y saberes de conocedor.⁴⁸⁰ Parece, entonces, que desde comienzos de siglo XX una gran multiplicidad de artefactos ha sido objeto de colección y se han reclasificado en dos grandes categorías: como artefactos culturales (científicos) o como obras de arte (estéticas). De modo semejante, otros objetos coleccionables como las mercancías producidas masivamente han sido valorados con criterios externos,⁴⁸¹ denotando la presencia de un sistema que asimila, dentro de su órbita, elementos que en algún momento formaban parte de su “entorno”. En consecuencia, una revisión histórica de la antropología y el arte moderno exige suponer al fenómeno del coleccionismo como un complejo acontecimiento que implica poderosas prácticas institucionales, exhibiendo la forma en que los grupos sociales que concibieron la antropología y el arte moderno se han *apropiado* de cosas, hechos y significados exóticos.⁴⁸²

Esquemáticamente, Clifford, planteó que el sistema “arte-cultura” actuaba a partir de cuatro ámbitos fundamentales donde se ubicaban la multiplicidad de artefactos culturales, ya sea

⁴⁷⁹ James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura”, pp. 229-232.

⁴⁸⁰ James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura”, pp. 236-240.

⁴⁸¹ James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura”, p. 265.

⁴⁸² James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura”, pp. 262-263.

identificándolos como auténticas obras maestras, artefactos genuinos, obras maestras inauténticas o artefactos inauténticos, perfilando un gran circuito de sistemas de circulación y valoración de la producción humana. Así, el sistema arte-cultura permite que ciertos objetos de origen "religioso" puedan ser valorados como arte, arte popular o artefacto cultural, despojándoles de su "poder" o misterio individual, cualidades que alguna vez ostentaron, antes que fueran reclasificados en el sistema moderno como "arte primitivo" o "artefacto cultural". Este sistema, "identificado" ya hace décadas, se asumió, desde su momento, como un primer acercamiento de un proceso que no había alcanzado su forma concluyente, más bien se planteaba como un bosquejo sincrónico que ni conseguía identificar ámbitos de crítica y violación —excepto como movimientos o ambigüedades entre polos fijos—, ni las ulteriores desviaciones de los ámbitos de circulación y valoración de la producción humana.⁴⁸³ De ahí que en el presente capítulo se intente, al menos, delinear algunos de los ámbitos limítrofes de estos sistemas, para identificar fenómenos de transvaloración de los dispositivos estudiados en este trabajo.

Un ejemplo que análogamente muestra una de las dimensiones del proceso descrito es el del caso de la inserción de la producción de José Guadalupe Posada dentro del sistema de las artes moderno en el México del siglo XX. La trayectoria de su producción visual fue esbozada en el marco de una reflexión que implicó la reconstrucción de un proceso, que a su vez, permitió el tránsito de su creación por dos principales economías. El primero, considerado como su ámbito primario de producción, circulación y recepción de sus imágenes fue el de la ilustración en la prensa, sobre todo la empleada en el siglo XIX como parte de la prensa escrita (alguna de ésta en las llamadas "hojas volantes")⁴⁸⁴ y que tenía una función diferenciada con respecto de la producción artística de su momento. En este contexto, las imágenes que circulaban en formatos impresos estaban pensadas para comunicar cierta información de carácter efímero que solían ser noticias de acontecimientos diversos, incluido, en este caso, el de un milagro.⁴⁸⁵ La imagen (No. 1) es un ejemplo "anómalo" de la ofrenda votiva, dado que no fue creada formalmente ni dentro de un contexto religioso ni de uno artístico, así como tampoco mantiene los elementos técnicos con los que usualmente son producidas las imágenes milagrosas, no obstante, es posible identificar la existencia de una misma intención: la de dar a conocer un acontecimiento milagroso a través de un medio orgánico que lo documenta, también con los recursos de textos verbales e icónicos. Dentro de la misma hoja volante es posible identificar

⁴⁸³ James Clifford, "Sobre la recolección de arte y cultura", 265-269.

⁴⁸⁴ Las hojas volantes fueron uno de los medios de comunicación más presentes durante el siglo XIX y funcionaban para dar noticias o publicar información de entretenimiento.

⁴⁸⁵ Adolfo F. Mantilla, "José Guadalupe Posada: transmisor", en *José Guadalupe Posada. Transmisor*, Museo Nacional de Arte, México, 2013, pp. 18-21.

claramente la descripción del suceso, de manera semejante al modo en que en otras piezas la cartela “ancla” la imagen. Por su parte, la imagen nos muestra en un segundo plano del lado izquierdo a un hombre de rodillas recibiendo el agua bendita sobre sus ojos, flanqueado por dos mujeres enrebozadas mientras al fondo distinguimos un grupo de personas que lo miran sorprendidas, porque ha recuperado la vista. Al fondo, la virgen preside la escena desde su altar ya que se trata de un templo católico. Evidentemente, este tipo de objetos no fueron pensados como obras de arte desde su diseño, ni tampoco fueron consumidos y valorados como tales sino hasta la conformación de un nuevo sistema de valoración artística ocurrido en el primer cuarto del siglo XX en México.

Hemos visto ya, en el capítulo cuarto de esta investigación, que con la construcción de la cultura visual moderna en México, que surge hacia 1920, una multiplicidad de objetos que no habían sido parte de las colecciones de arte en los siglos anteriores fueron reinsertados como expresiones de un arte moderno, asociado en gran parte con la idea de “lo mexicano” que en muchos casos parecía estar contenido en artefactos antes consumidos en esferas separadas. De esta manera, la cultura visual de ciertos sectores populares fue asimilada por el nuevo sistema de arte, en principio con la inserción de su trabajo en exposiciones de arte mexicano, como la ocurrida en 1921 y organizada por Gerardo Murillo.

Pocos años después, en 1925, el artista y coleccionista Jean Charlot publicó un pequeño texto donde definió al trabajo de Posada como el precursor del arte moderno en México. Desde entonces la obra de este grabador e ilustrador se insertó en un nuevo orden de valor, respaldado por todos los aparatos disponibles de legitimación, entre los que estaban: revistas de crítica especializada, intelectuales, teóricos de arte y artistas como Diego Rivera, quien publicó la primera monografía del trabajo de Posada en 1930. Incluso el mismo Estado organizó en 1943, treinta años después de su muerte, la primera gran exposición del artista en el Palacio de Bellas Artes.⁴⁸⁶ Algo que probablemente ya sea evidente, pero fundamental de subrayar, es el hecho de que esta *imagen del milagro* de Posada tampoco funcionó primordialmente como un objeto sagrado, como en los casos revisados en el primer capítulo de este trabajo.

El proceso esbozado anteriormente permite registrar en el acto de la recolección una voluntad de “reapropiación”, con fundamento en la accidental e “inevitable” pérdida de ciertos objetos, argumentando su pronta pérdida histórica. Así, la práctica de la colección contiene lo que “merece” salvaguardarse, perpetuarse y atesorarse y, en consecuencia, los artefactos son sometidos a un

⁴⁸⁶ Adolfo F. Mantilla, “José Guadalupe Posada: transmisor”, pp. 22-25.

ejercicio de recuperación, en muchos casos, al margen de su temporalidad y función originales. En este sentido, vale la pena mencionar un aspecto crucial de la historia reciente del concepto de cultura, ya que dentro de esta idea se ha hospedado una peculiar relación con el "arte", conduciendo a la recolección como ejercicio de apropiación del mundo, a partir de una reordenación y reclasificación. Este ejercicio se exhibe en el coleccionismo promovido, sobre todo, por los museos, donde se elaboran esquemas diseñados *ad hoc* para almacenar o exhibir un objeto, disolviendo en una gran cantidad de casos las historias específicas de la producción y recepción del objeto, y perfilando un mundo de valor que potencializa la circulación de artefactos dentro de una *economía cultural*.

Emergencia de circuitos mercantiles en México

En el apartado anterior fue posible profundizar en una problemática perfilada por la noción de "valor", consecuencia de la compleja conformación de esferas de producción, circulación y consumo de la cultura material. En este sentido, es necesario complementar parcialmente las nociones de órdenes epistemológicos tratados en los capítulos anteriores y elaborar un análisis del fenómeno estudiado, a partir de una óptica centrada en la *política del valor*, considerando a los objetos estudiados en su tránsito a la condición de mercancías, dado que, hasta este punto, se ha podido mostrar que, al menos en una de sus dimensiones, el fenómeno cultural es un constante proceso de *transvaloración* y que éste sólo puede ser entendido si se parte del estudio del contexto social en el que se genera. Para ello es fundamental asumir que el carácter "cultural" de las prácticas de consumo no depende de *qué* se consume, sino del modo en que se consume, ya que un mismo objeto o sistema de objetos consiguen circular en ámbitos disímiles, con funciones diversas que involucran diversos actores. En este sentido, el fenómeno de la *transvaloración* de los objetos debe ser estudiado en la complejidad de su contexto para, así, trascender una óptica que solamente permite visualizar un proceso "único" y "estático", y lograr ubicarlo de una forma totalizante en el proceso que implica la existencia de cada circuito cultural. Este enfoque permite dar cuenta de la estructura de todo el ciclo, identificada en las fases de origen(es)-trayectoria(s)-destino(s), así como de las situaciones y condiciones sociales que los enmarcan: creación, producción, distribución, comercialización, exhibición, y restantes actividades que conducen a todo el proceso en su conjunto.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Tomás Ejea Mendoza, "Circuitos culturales y política gubernamental", *Sociológica*, año 27, núm. 75 (enero-abril, 2012), pp. 198-199.

El concepto de *circuito cultural* trata, como lo plantea Tomas Ejea, de figurar la transformación sostenida de las manifestaciones culturales en la medida en que éstas se desdoblán durante las etapas del circuito en que están insertas, considerando las relaciones sociales, las colectividades y los valores políticos, económicos y sociales que los motivan a partir de la idea de la propia intencionalidad de los actores sociales. Aquí, la noción de *circuito cultural* no se refiere a las expresiones culturales de una clase social, sino a la “intencionalidad” general de un proceso cultural, el cual circunscribe a distintos actores sociales procedentes de diversos grupos y estratos. El concepto de circuito cultural no procura, pues, discriminar ni establecer juicios sobre la aprobación moral o la calidad estética de las mercancías y los agentes que en él circulan, más bien es definido como instrumento de análisis que permite aprehender las diferencias y particularidades de los distintos bienes culturales y comprenderlos como parte de los procesos sociales que conforman un conjunto de significaciones definido a partir del contexto espacio-temporal en el cual se encuentran insertos.⁴⁸⁸

Según el mismo autor, definidas por su intencionalidad primordial, las características generales de cada circuito han sido registradas en tres grandes ámbitos. El primero de ellos es aquel que pretende, no de manera única pero sí imprescindible, conseguir una utilidad económica. En el segundo ámbito el propósito principal podría ser la propagación, el progreso de la comunidad, la educación, la celebración o, simplemente, el fortalecimiento de la identidad entre un grupo o población concreto. El último, precisado como “artístico”, intenta que sus bienes produzcan efecto estético y que se conformen como una aportación a una disciplina artística concreta, y por lo tanto, busca el reconocimiento social y la aprobación de las autoridades y conocedores que, por extensión, se convierte en prestigio y estimación social.⁴⁸⁹ Un cuarto circuito que implícitamente se proyecta en este esquema es el que se encuentra administrado por un orden político.

Cabe señalar que la “intencionalidad central” referida por Ejea no apunta a un referente psicológico o subjetivo de un actor social particular, sino a las condiciones indispensables de carácter social precisas para que el éxito de proceso del circuito se efectúe. Aquí cada actor social se despliega de manera compleja en el circuito respectivo, sin embargo, más allá de su conciencia individual o de los intereses y objetivos particulares indiscutibles, las condiciones sociales de reproducción del circuito, en tanto ciclo productivo, se convierten en condiciones sociales indispensables para su desarrollo. Así como los circuitos tienen diferentes finalidades inherentes, también operan de modo semejante los espacios, los actores sociales y las instituciones en que se desenvuelven las etapas de creación,

⁴⁸⁸ Tomás Ejea Mendoza, “Circuitos culturales y política gubernamental”, *Sociológica*, pp. 198-201.

⁴⁸⁹ Tomás Ejea Mendoza, “Circuitos culturales y política gubernamental”, p. 203.

producción, exhibición, etc. Es importante señalar que existe siempre un “espacio” en el cual se insertan los distintos círculos, a medida que los agentes sociales o las instituciones que intervienen se intersectan de manera preponderante.⁴⁹⁰

Tomando como ejemplo la imagen (No. 2) de Hermenegildo Bustos, es posible mostrar la manera en que ciertos objetos pueden transitar por los tres circuitos a lo largo de su trayectoria vital. En el ejemplo encontramos figuras que ya hemos visto y que expresan formas estructuralizadas de la imagen del milagro: una mujer (la afectada) y una niña (su nieta) de rodillas orando a la Virgen de Guadalupe que flota en el espacio, además de una cartela en la parte inferior que explica el milagro. En este caso, la producción del objeto implicó en principio la presencia de un circuito comercial, dado que su autor encontraba en la elaboración de retablos un medio de producción para conseguir una ganancia económica. Al mismo tiempo, el donante hallaba en el objeto la posibilidad de establecer una relación particular con determinada comunidad religiosa. Por último, pero no menos relevante, la pieza fue asimilada ya en el siglo XX como una expresión artística que, como se describió en el capítulo cuarto, funcionó como insumo relevante para el restablecimiento del sistema de las artes en México. Siguiendo con el enfoque anterior, el circuito cultural comercial se diferencia de los otros, en principio, por la obtención de una ganancia económica, que implica a los productos ser considerados, en todos sus procesos de gestación, producción y exhibición, una mercancía que se intenta vender en el mercado y, por tanto, cumplen con la lógica de compra-venta de cualquiera de ellas.⁴⁹¹ Para el caso de la pintura de Bustos, y considerando que es actualmente uno de los retablos más conocidos, no solamente en el ámbito regional sino también en mercados internacionales, podemos atribuirle al objeto una estrecha relación “natural” con un circuito que se define por la obtención de una utilidad, aunque su candidatura mercantil haya crecido *a posteriori* en relación a su contexto de producción.

Sin embargo, en este caso el propósito comercial se puede identificar como la principal en todas las fases de la vida del objeto, a pesar de que para el coproductor de la pieza, es decir, el donante, este objeto se perfiló más como una entidad al margen de los circuitos culturales artístico y comercial. Si consideramos que el circuito cultural comunitario es aquel cuyo principal incentivo es la obtención de un bien comunitario a partir de una relación de reciprocidad dentro de un ámbito comunitario y potencializa la integración o el reforzamiento de la identidad de un grupo social determinado, podemos plenamente identificar estos rasgos intencionales en el objeto, sobre todo si se asume que el punto definitorio de su éxito se identifica con un beneficio social, al margen de una

⁴⁹⁰ Tomas Ejea Mendoza, “Circuitos culturales y política gubernamental”, pp. 203-204.

⁴⁹¹ Tomás Ejea Mendoza, “Circuitos culturales y política gubernamental”, pp. 198-204.

valoración formal por ninguna instancia, y sólo lo exige la satisfacción de la propia comunidad y la existencia de condiciones materiales para su reproducción. A diferencia de lo que ocurre en los otros circuitos, en el caso del cultural comunitario se presupone que los procesos de realización, producción y reproducción, en general, ocurren en la esfera de lo privado, y a diferencia también de los otros circuitos (comercial y artístico), en donde los diferentes grupos, espacios escénicos y agentes pertenecientes a ellos se involucran constantemente, en el comunitario la relación entre los distintos agentes “externos” resulta más bien en términos de intervención. En este sentido, al producto se le considera un dispositivo “instructivo” para los participantes y es la comunidad quien lo realiza, despojándolo de un valor de cambio, como en el caso del circuito comercial, y acentuando el valor de uso, pues se persigue la satisfacción directa de una coacción comunitaria que, aunque intangible, determina el bien cultural generado. Ya en el capítulo primero se pudo mostrar la manera en que los objetos votivos se integran a mecanismos de cohesión religiosa, convirtiéndose en medios de equilibrio social.

No obstante, en este caso también es posible identificar cierta relevancia del objeto en la trayectoria del circuito cultural artístico, ya que como hemos podido mostrar en el capítulo tercero de este documento, la llamada pintura votiva se logró legitimar dentro del sistema de las artes mexicanas a partir de la construcción de la categoría de “arte popular” y su acoplamiento estructural con otros ámbitos del arte. En este sentido, la obra, por haber sido elaborada por un maestro de “arte popular”, automáticamente participa de los valores de un ámbito diferenciado, es decir, forma parte de un circuito donde, al ser un objeto artístico, requiere de un espectador competente, instruido y conocedor que sea capaz de considerarlo, suscitando que la información relacionada con su funcionamiento no llegue a menudo a la población en general y al público masivo, y más bien tenga como sostén principal instituciones gubernamentales enfocadas a la conservación, investigación y divulgación del patrimonio artístico.⁴⁹²

De lo anterior surgen algunos aspectos que parecen importantes para el estudio de la *imagen del milagro* y su *transvaloración*. En primera instancia, se puede identificar la complejidad inherente a los procesos que involucran la emergencia del valor de estos objetos. También es posible notar la presencia de diversos factores que definen su valor dentro de múltiples dinámicas simbólicas. Y por último, se proyecta un fenómeno exponencial en lo relativo a la emergencia de sistemas diferenciados. De ahí que sea relevante observar, en el caso mexicano, la presencia de, al menos, los principales circuitos culturales implicados en la *transvaloración* de las imágenes del milagro. En los capítulos

⁴⁹² Tomás Ejea Mendoza, “Circuitos culturales y política gubernamental”, p. 208.

anteriores se delineó la gestación de dos circuitos culturales preponderantes para el estudio de la ofrenda votiva, y aunque evidentemente cada uno de ellos es atravesado por circuitos comerciales y políticos, no se refirió a esos aspectos de modo puntual.

Desde sus orígenes, tanto el sistema religioso católico como el sistema artístico occidental han mantenido una estrecha relación con sistemas políticos y comerciales. El hecho de que los gremios o artistas venidos de Europa se establecieran en la Nueva España como productores de objetos necesarios para la economía moral de la sociedad novohispana muestra una presencia temprana de este proceso. De manera semejante, la conformación de los espacios académicos perfiló en los siglos XVIII y XIX la presencia de factores políticos y comerciales involucrados en la producción artística. Sin embargo, para el caso mexicano es importante subrayar que es, apenas, en la primera mitad del siglo XX cuando emergen propiamente esferas económicas, artísticas, políticas y comunitarias más diferenciadas. Para reforzar lo mencionado en el párrafo anterior, se hará referencia a la exposición *Mexican Arts*, que viajó durante dos años a través de Estados Unidos con el objetivo de dar a conocer el desarrollo cultural y artístico de México desde tiempos de la Nueva España hasta la posrevolución,⁴⁹³ y puede ser considerada una muestra de la consolidación de la múltiple articulación de esferas diferenciadas en torno a la producción artística.

Apenas al comienzo del régimen del presidente Lázaro Cárdenas, en 1934, la Secretaría de Educación, a través de José Muñoz Cota, manifestó que el arte mexicano demandaba, para ser efectivamente público, muros y no galerías, con excepción de la galería de la Secretaría de Educación, donde el arte se seguía exhibiendo muy de vez en cuando. Esta nueva política cultural estableció las bases para el desdoblamiento de circuitos culturales comerciales, que son los antecedentes inmediatos de los actuales. En este contexto ocurrió, como reacción a la política del Estado, que varios artistas — entre los que estuvieron Julio Castellanos, Isabela Corona y Carolina Amor entre otros— se congregaran en las charlas del *Café París* para reconsiderar sobre la viabilidad de iniciar una galería privada, a la manera de las que todos sabían que había en otras ciudades del mundo. Como resultado de estas acciones, en enero de 1935 se llevó a cabo la primera exposición en la que entonces se llamó solamente Galería de Arte, y que más tarde Diego Rivera denominaría como Galería de Arte Mexicano (GAM). Este espacio tuvo como finalidad principal solventar la amplia necesidad de comercializar la obra de arte, y su establecimiento significó un sitio, el primero *ad hoc* y con una estructura que favorecía la compra de arte en México, logrando su diferenciación con el sistema establecido por el Estado,

⁴⁹³ Mireida Velázquez, “La construcción de un modelo de exhibición: Mexican Arts en el Metropolitan Museum of Art (1930)”, p. 19.

permitiendo el desarrollo de un circuito donde cierto tipo de arte podía ser visto, gestionado y comercializado.⁴⁹⁴

Así, la creación de la Galería de Arte Mexicano significó el comienzo de un proceso que perfilaría los circuitos comerciales del arte en México, fortaleciendo el coleccionismo y consumo de este producto cultural también en Estados Unidos. La existencia de la GAM permitió, simultáneamente, que se generaran exposiciones que ésta dispuso para galerías y museos estadounidenses; apoyada, a menudo, por instituciones especializadas como los museos de Chicago o el de Arte Moderno de Nueva York, que permitieron a un público amplio del país del norte observar el arte de nuestro país. Así, la galería abrió una importante brecha para la comercialización del arte, cumpliendo con ello su función y obteniendo un beneficio económico del que participaban también los artistas.⁴⁹⁵ Por lo tanto, el surgimiento de galerías en territorio mexicano establecería el principio de diferenciación de los circuitos comerciales, artísticos y comunitarios, ya que obligaría a una redistribución de la cultura material, determinada por los fines de cada ámbito.

A cinco años de fundada la Galería de Arte Mexicano, tuvo lugar en 1940 la Exposición Internacional del Surrealismo, en la que Wolfgang Paalen, además de fungir como *curador*, reconstruyó dos objetos ya presentados en las exposiciones parisinas de 1936 y 1938, además de una tercera pieza totalmente nueva: *El genio de la especie*. Estas piezas se integraron a un grupo de objetos que en su mayoría tenían un origen europeo, mientras que la selección mexicana parecía haber sido determinada por los intereses de la GAM.⁴⁹⁶ Este acontecimiento significó mucho más que la mera curiosidad que ocasionó, el sitio que ocupó en las páginas de “sociales” de los periódicos o los comentarios contrapuestos de los diversos actores, pues, por primera vez, se daba la posibilidad en México de ver en su propio engranaje a un número considerable de artistas de la vanguardia europea exhibidos, además, al lado de los mexicanos. De ahí que la relevancia de la GAM permitiera incluso la creación de grandes exposiciones viajeras en años subsiguientes, entre ellas la denominada *Veinte siglos de arte mexicano*, realizada en conjunto con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.⁴⁹⁷

De modo paralelo se creó, también en este contexto, una institución peculiar que a pesar de su estrecha relación con el Instituto Nacional de Bellas Artes, tuvo características equivalentes a las de una

⁴⁹⁴ Jorge Alberto Manrique, “Las galerías de arte”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 133-135.

⁴⁹⁵ Jorge Alberto Manrique, “Las galerías de arte”, p. 136.

⁴⁹⁶ Daniel Garza Usabiaga, “La exposición internacional del surrealismo en México como fracaso (1940). Una reconsideración”, en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano 1930-1950*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 38-39.

⁴⁹⁷ Jorge Alberto Manrique, “Las galerías de arte”, pp. 136-138.

galería: el Salón de la Plástica Mexicana (SPM). Establecido en 1949 con la misma lógica de las galerías, se instituyó como un mecanismo del Estado para incidir en el terreno de la promoción, circulación y comercialización de la obra, ya que se había identificado cierta enajenación de estas responsabilidades a particulares, quienes seguían el modelo universal de cobrar una comisión al artista por obra adjudicada. En consecuencia, para que el Estado retomara la iniciativa en ese campo, se imponía la creación de un organismo propio, semejante a la galería privada aunque, necesariamente, basado en premisas sólo parcialmente coincidentes. Es así como surgió un establecimiento que expusiera, circulara y comercializara la obra de arte, pero que no tuviera puestos los cinco sentidos en los intereses particulares de un negocio, sino en otros más generales y en específico: los de los artistas. La idea era dar a los creadores los beneficios de una galería, pero que los liberarse de la supuesta explotación del *marchand*. Sin embargo, el SPM, creado con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1949, se fue volviendo, para fines de los años cincuenta y finales de los sesenta, el reducto de la “escuela mexicana” tradicional, y finalmente al ser la contrapartida de las galerías privadas quedó definitivamente en entredicho y vio su función mutilada.⁴⁹⁸

Los dos casos anteriores permiten aquí marcar un proceso de diferenciación fundamental para la comprensión de los procesos de *transvaloración* de la ofrenda votiva, pues parece que la emergencia de las galerías privadas en México, definida como una de las consecuencias de la participación del Estado en la gestión de la cultura y las artes durante la primera mitad del siglo XX, evidencia la conexión de estos ámbitos con una política donde las instituciones oficiales obstaculizaban la comercialización de las obras. Como consecuencia, se detona un crecimiento de las galerías en los años siguientes, como mecanismo de compensación a la alta participación del Estado en la administración de la cultura material. Así surgen espacios como la Galería Prisse, que probablemente fue la primera que en forma decidida se avocó a la pintura que se estaba gestando entre los más jóvenes. Junto con la anterior se puede mencionar a la Galería Tussó y la Galería Antonio Souza, esta última establecida por el mismo Antonio, pintor de origen español que había sido maestro de algunos artistas disidentes y que empezó a exhibir con regularidad la obra de estos y otros artistas. También a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta tuvo importancia la Galería Proteo, sobre todo por su política de apoyar a los pintores ajenos a la tradicional “escuela mexicana” nacionalista. Además de ésta, se creó la Galería Juan Martín y pronto se sumó la Galería Pecanins, apoyadas en el trabajo anterior de Proteo y Antonio Souza, logrando consolidar la apertura de un nuevo espacio para un arte

⁴⁹⁸ Jorge Alberto Manrique, “Las galerías de arte”, pp. 140-141.

nuevo.⁴⁹⁹ En conclusión, la existencia incrementada de circuitos comerciales en México sentó las bases para la conformación de un complejo entramado de sistemas en contacto que *transvaloraron* los objetos votivos, ya que al estar éstos insertos dentro de diversos sistemas en permanente diferenciación y desdiferenciación fueron objeto de otra forma de *transvaloración* y de coleccionismo distintos a periodos anteriores.

Esferas de intercambio y transvalor

En el apartado anterior se ha podido mostrar la complejidad que implica la identificación de las *arenas* que posibilitan la “puesta en valor” de los objetos, y con ello se ha identificado la necesidad de un aparato conceptual más afinado que contribuya a dar un panorama más detallado de la cuestión. Sin embargo, es posible aún asumir que un enfoque que aporte a la plena identificación de la lógica que permite la valoración de los objetos requiere del establecimiento de coordenadas epistemológicas centradas en los procesos de valoración de los objetos aquí estudiados. En ese sentido, la perspectiva que ofrece Arjun Appadurai acerca de la circulación de las mercancías en la vida social que apunta hacia el intercambio como generador de valor contenido en las mercancías que se permutan, posibilita centrar una reflexión en las unidades que se intercambian, y no estrictamente en las formas o las funciones del intercambio, y con ello introducir su vínculo con la política, asumiendo que tanto las mercancías, como los sujetos, tienen una vida social.⁵⁰⁰

Con este marco, el intercambio se convierte en una noción clave para la observación de la reciprocidad en la valoración de los objetos, y facilita registrar las condiciones bajo las cuales los componentes económicos circulan en diferentes *regímenes de valor* en espacio y en tiempo, permitiendo el rastreo de las cosas mismas, ya que sus significados se registran en sus formas, usos y trayectorias.⁵⁰¹

Es fundamental definir aquí a la producción votiva como un tipo de mercancía, entendiendo a ésta como cualquier ente consignado al intercambio, sin referirse exclusivamente a sus propósitos iniciales como “producto” o “producción”, sino que permite penetrar hasta las dinámicas de intercambio

⁴⁹⁹ Jorge Alberto Manrique, “Las galerías de arte”, pp. 142-143.

⁵⁰⁰ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Conaculta, Grijalbo, 1991, p. 17.

⁵⁰¹ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 18-19.

y sus diversos tipos como el trueque, el intercambio de ofrendas y el intercambio mercantil.⁵⁰² Aquí el estado mercantil en la vida social de cualquier “cosa” se muestra como aquel en el cual su intercambiabilidad, ocurrida, actual o próxima, por algún otro factor se convierte en su particularidad socialmente relevante. En este sentido habría que insistir, como hace Appadurai, en que ciertos objetos deben ser comprendidos en el marco de un proceso de entrada y salida del estado mercantil, atendiendo a que tales movimientos pueden ser paulatinos o vertiginosos, alterables o terminales, regulados o derivados. En consecuencia, la *candidatura* mercantil de las cosas se refiere, en este contexto, a los patrones y criterios simbólicos, clasificatorios y morales, que determinan la intercambiabilidad de las cosas en un contexto social e histórico diferenciado, siendo un atributo que podría interpretarse como la *arena* dentro de la cual se organizan las cosas; asumiendo que esta óptica exhibe una variedad de problemas.⁵⁰³

El *contexto* mercantil señala la complejidad de campos sociales dentro o entre unidades socio-simbólicas que ayudan a relacionar la candidatura mercantil de una cosa con la fase mercantil de su trayectoria. De tal modo que el circuito mercantil, en tanto manifestación social, puede agrupar actores de muy diferentes sistemas, quienes sólo comparten el más mínimo entendimiento acerca de las cosas en cuestión y sólo están de acuerdo en los pormenores del comercio. En consecuencia, la mercantilización como fenómeno cultural descansa en la compleja intersección de factores temporales, culturales y sociales. Es posible asumir, entonces, que en la medida en que algunas cosas se hallen con frecuencia en la etapa mercantil, cumplan con los requerimientos de la candidatura mercantil y se encuentren en un contexto mercantil, son en principio significadas como mercancías.⁵⁰⁴

En consecuencia, el término “mercancía” se aplica aquí para aludir a cosas que, en cierta fase de su itinerario y en un contexto particular, revisten las condiciones de la candidatura mercantil. Appadurai identifica al menos cuatro tipos: 1. Mercancías por *destino*, es decir, objetos orientados por sus fabricantes primordialmente al intercambio; 2. Mercancías por *metamorfosis*, o sea, cosas consignadas a otros usos que son puestas en el estado mercantil; 3. Mercancías por *desviación*: objetos situados en el estado mercantil si bien original y específicamente preservados de él y 4. Ex-mercancías, en otras palabras, cosas ya apartadas temporal o permanentemente del estado mercantil, y colocadas en algún otro estado.⁵⁰⁵

⁵⁰² Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 24-25.

⁵⁰³ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 29.

⁵⁰⁴ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 31.

⁵⁰⁵ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 32.

Los anteriores cuatro procesos diferenciados permiten apuntalar con mayor detalle la trayectoria de las imágenes del milagro, dado que en algunos casos pueden tipificarse como mercancías por destino, y en otros pueden ser mercancías por metamorfosis, por desviación o incluso ex-mercancías. Sin duda, un ejemplo relevante en este sentido es el de la producción de objetos votivos durante el último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX, ya que, como se ha podido mostrar en el capítulo anterior, es un momento importante para la transformación de estos artefactos, no solamente en su dimensión formal, sino también en su valor. Hermenegildo Bustos fue, como ya se ha mencionado, un personaje que dentro de su contexto fue considerado un productor de bienes y servicios variados, entre los que estaba la producción de pinturas votivas para satisfacer la necesidad de un mercado local (lo mismo que fungió como retratista regional), pero que con el establecimiento de un sistema artístico que puso en valor la producción popular mexicana ingresaron a un ámbito mercantil diferenciado del de origen.

A partir de este caso podemos derivar un par de reflexiones enfocadas a la transformación de las imágenes del milagro en el marco de su cualidad mercantil. En primer lugar, vemos que a lo largo de su trayectoria vital el trabajo de Bustos fue creado en algún sentido como mercancía *por destino*, sobre todo si se considera que el mismo autor la creó con la finalidad de ser vendida al donante que la encargó. No obstante, en el momento en que ésta es extraída de su contexto comercial y se inserta en un ámbito religioso, se transforma, exhibiendo su salida del estado mercantil, pero solamente hasta el momento en que sale del templo donde es depositada y se vuelve parte de un coleccionista que la valora como una forma artística peculiar. A partir de este momento se torna una nueva mercancía con un valor diferenciado del original, al grado de llegar a ser parte del acervo del Museo Nacional de Arte, donde nuevamente se desmercantiliza, al menos momentáneamente.

A partir de lo anterior se hace más incuestionable que las mercancías pueden comprenderse convenientemente como si tuvieran historias vitales y que dentro de este enfoque procesal, la etapa mercantil en la historia vital de un objeto no agota su existencia, ya que ésta, se halla culturalmente reglamentada y su interpretación queda abierta, en cierto grado, a la administración individual.⁵⁰⁶ Un ejemplo semejante de la tensión entre el intercambio de objetos sacros y el mercantil se encuentra en el comercio de reliquias en Europa, durante la Alta Edad Media, cuando éstas son “hallados” y no “forjadas”, y su circulación refleja un aspecto fundamental de la cimentación de la identidad comunitaria, el prestigio local y, en este caso, el dominio eclesiástico en la Europa latina del periodo temprano

⁵⁰⁶ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 33.

medieval.⁵⁰⁷ Las reliquias corresponden a una economía específica de intercambio y comercio donde la historia vital de cada una es fundamental y no contingente para determinar su valor.⁵⁰⁸

Existen otros ejemplos de las expresiones de desviación de las mercancías de sus trayectos habituales, como el caso del arte para viajeros, donde los objetos producidos por pequeñas comunidades con propósitos estéticos, ceremoniales o suntuarios, son transfigurados cultural, económica y socialmente por los gustos, los mercados y las ideologías de economías más grandes. En esta circulación de artefactos, podemos registrar actualmente la mayoría de los atributos culturales básicos del flujo internacional de mercancías “auténticas” y “singulares”,⁵⁰⁹ en donde sin duda alguna la pintura votiva se encuentra asimilada. De ahí que uno de los mejores ejemplos de desviaciones de mercancías de sus nexos originales pueda identificarse en el coleccionismo en el Occidente moderno, donde a partir de la lógica del arte “descubierto”, se enmarcan y estetizan la mercancías de uso corriente. Este proceso bien puede ser explicado como un fenómeno de mercantilización por desviación, donde el valor, en el mercado del arte es estimulado o incrementado al ubicar objetos y cosas en contextos inverosímiles.⁵¹⁰ Los argumentos anteriores pueden complementarse con los postulados de Price en el sentido en que, la identidad de una obra de arte no se da en términos de su cualidad física o su producción original, sino de la historia subsecuente a su incautación, que dicho sea de paso se sostiene del argumento en torno al *pedigree* del objeto, mismo que configura una línea de descendencia autenticada que le brinda al consumidor potencial una garantía del valor de su compra. El *pedigree* de una obra de arte no sólo registra entonces a los propietarios previos, sino también las exposiciones y publicaciones en las que ha aparecido, las ventas en las que ha cambiado de manos y los precios que se pagaron en cada negociación. Así, los *pedigrees* pueden ser tanto perjudiciales como provechosos, al grado de que en ocasiones es necesario “blanquearlos”. Para el caso de todas las variedades de arte de “segundo grado”, o arte popular, después de que un artefacto ha sido extraído de su “circuito de actividad principal”, se le suele emitir nueva documentación, donde se destaca en su *pedigree* las manos por las que ha circulado y se excluye quién lo hizo o quiénes fueron sus propietarios originales. No es extraordinario, pues, que el *pedigree* tenga tan particular trascendencia para los coleccionistas, ya que la identidad de un objeto se construye sobre su propia historia; además,

⁵⁰⁷ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 40.

⁵⁰⁸ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 43.

⁵⁰⁹ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 44.

⁵¹⁰ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 45.

la identidad de una pieza determinada estriba en su ulterior historia de vida, misma que queda sujeta a su documentación por los coleccionistas, museos, subastas y catálogos occidentales.⁵¹¹

Un ejemplo que marca la relevancia de cierto *pedigree* en los fenómenos de *transvaloración* puede encontrarse en un grupo de objetos votivos que en su momento circularon por ámbitos religiosos pero que, paulatinamente, se insertaron en colecciones de “conocedores” de arte popular y con ello adquirieron un plusvalor respecto del valor suntuario original. En este caso parece que dentro de la colección de exvotos que Roberto Montenegro logró conformar, había algunos que a través de un proceso de adquisición pasaron a formar parte del acervo del Museo Nacional de Arte y con ello adquirieron un “aura” diferenciada en relación a su valor original. La imagen (No. 3) parece evidenciar la repercusión de cierto *pedigree*, pues estos artefactos no son valorados dentro del museo que los resguarda como formas de sacralización de la experiencia del milagro ni tampoco por la manifestación artística provocada por su creador, sino más bien por formar parte de la colección de Roberto Montenegro. Como podemos observar se trata de un trabajo pictórico de lo más simple, en el que contamos tres registros; dos verticales donde se observan un altar a Cristo en la Cruz, y a su lado otro que contiene la escena de la mujer enferma y la que solicita a Cristo el milagro. Abajo, en el registro horizontal, se encuentra la cartela.

Appadurai ha registrado que la persecución del descubrimiento funciona como fundamento para la gestación de la estética de la descontextualización, misma que se puede identificar aquí en el núcleo de la ostentación de ciertas herramientas y artefactos de los “otros”, donde no sólo se sugiere la equiparación de lo genuino con el objeto exótico corriente, sino también la estética de la desviación.⁵¹² Aquí la “belleza” de gran parte de objetos de la “alteridad” parece ostentar una relativa nueva pauta cultural, ya que hasta finales del siglo XIX varios de los mismos objetos se agrupaban y estimaban por diferentes razones. Por ejemplo, el “gabinete de curiosidades” aglutinaba ya en su momento, en el siglo XVIII, conjuntos de objetos con propiedades y orígenes heterogéneos en un conjunto, suponiendo a cada uno de ellos una muestra metonímica de una región o un grupo humano. No obstante, desde entonces se había afianzado en Europa una inclinación más definida por la taxonomía y por la confección de series completas, pero esta manera de coleccionismo se vio influenciada por el florecimiento del evolucionismo, cuando se apuntaló una práctica en torno a las clasificaciones de los artefactos exóticos con la finalidad de describir a través de ellos una historia de la evolución humana.

⁵¹¹ Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, pp. 138-140.

⁵¹² Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 45-46.

Retomando a Clifford podemos plantear que el objeto, en este nuevo entorno, había renunciado a su condición exótica y era juzgado como una fuente de información, integrada por completo al universo del “hombre occidental”. Este desarrollo incorporó nuevas indeterminaciones y oportunidades en un sistema taxonómico inestable, mismo que permitió una *transvaloración*, donde objetos precolombinos o tribales, reconocidos hasta ese punto como antiestéticos o antigüedades, para 1920 ya eran manifestaciones culturales u obras maestras, transvaloración que debemos, en buena medida, a las vanguardias estéticas del siglo XX. Desde entonces se ha revelado un tránsito controlado entre esos dos ámbitos institucionalizados, donde los confines del arte y la ciencia, lo estético y lo antropológico, no son siempre estables, y donde la antropología y los museos de Bellas Artes han mostrado recientemente signos de interpenetración.⁵¹³

Aunque es posible identificar el “origen” de las instituciones modernas a partir de numerosos precedentes, lo cierto es que sólo en el siglo XVIII el museo de arte alcanza las funciones modernas y se despliega por toda Europa. Con ello, los museos comienzan a representar el nuevo antagonismo establecido entre el arte y la artesanía, al proveer lugares en los que la pintura podía ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales acostumbradas.⁵¹⁴ Paralelamente al desplazamiento hacia un nuevo sistema clasificatorio que ubica la pintura en una categoría separada de las Bellas Artes, tiene lugar un desplazamiento institucional: se pasa de presentar y comerciar lienzos junto con muebles, joyas y otros bienes, a exponerlos en instituciones creadas específicamente para las Bellas Artes, consolidando los espacios para las subastas a partir del incremento de las exposiciones y los museos de arte. Aquí también el mercado jugó un papel clave ya que, a medida que aumentaba el número de coleccionistas, se fue haciendo posible la especialización y con ello la condición social de los comerciantes mejoró de tal modo que hacia mediados del siglo XVIII se había perfeccionado la organización del mercado de arte tal como existe en la actualidad.⁵¹⁵

Larry Shiner ha registrado ya que a comienzos del siglo XVIII las reducidas exposiciones públicas de pintura en Italia o Francia acostumbraban mantenerse unos pocos días y se efectuaban, en la mayoría de los casos, en el marco de las festividades religiosas. Apenas algunos años más tarde, a partir de 1737, la academia francesa promovió la celebración de salones anuales que se hicieron muy notorios, con un público mixto donde había artesanos y funcionarios, así como burgueses poderosos e integrantes de la nobleza. Este espacio significó la existencia de la primera exposición de arte

⁵¹³ James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura”, pp. 270-271.

⁵¹⁴ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 134.

⁵¹⁵ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 136-137.

contemporáneo en Europa de acceso abierto y ampliado, que se efectuaba en un contexto totalmente secularizado. En contraste, en Inglaterra las primeras exposiciones, hacia 1760, establecían una cuota de admisión para excluir a los criados, militares, peones, mujeres con niños, etc. Se da, pues, el tránsito hacia el incremento de un público de clase media que asiste a exposiciones de arte y también hacia la idea de un museo público de arte. Desde entonces por toda Europa (Londres, París, Munich, Viena y Roma) parte de las colecciones reales permanecieron abiertas al público en la segunda mitad del siglo. Y aunque muchos de estos muestrarios limitaban rigurosamente el acceso público, su establecimiento es un importante indicador de que en tales exposiciones las obras quedaban sustraídas de sus contextos sociales originales.⁵¹⁶

Otro indicador que, según Shiner, muestra la conversión de las obras que hasta ese instante eran funcionales, en “arte”, es la lección formativa, propia de las clases altas que los ingleses llamaron *continental grand tour* y que los franceses y alemanes describen como “viaje por Italia”. Restringido a unos pocos integrantes de la aristocracia, el fenómeno se incrementó en el siglo XVIII y las artes tuvieron un especial cometido en él. La pintura y la escultura eran descubiertas a distancia, independientemente de sus intenciones iniciales. Con el incremento de las exposiciones de arte, la crítica periodística se propagó con objeto de evaluar las nuevas obras de las exposiciones predestinadas al público general. Junto con la crítica de arte, en el sentido moderno del término, emergieron las primeras historias modernas del arte y, con ello, la edificación de la categoría de arte que perfiló una historia “del arte”, de un periodo o sector determinado.⁵¹⁷ El caso de J. J. Winckelmann es quizás el más notable en esa línea de una historia moderna del arte.

Para el caso de México, Manrique identificó manifestaciones de un “complejo expositivo” desde el siglo XIX, con los ejercicios académicos y la consolidación del primer museo. No obstante, apenas consumada la lucha armada de principios del siglo XX, el gobierno de Álvaro Obregón comenzó la reconstrucción del nuevo Estado Revolucionario, y con ello arrancó una actividad de mecenazgo, registrable en primera instancia dentro de la universidad y enseguida, por medio de la nueva Secretaría de Educación Pública, a través de la figura de José Vasconcelos. Y aunque en el siglo XIX el mecenazgo privado había sido ya un acontecimiento existente pero muy limitado, las acciones significativas siempre fueron ejecutadas por el Estado, como en el caso de la reestructuración de la Academia de San Carlos en 1843 o las empresas decorativas del Paseo de la Reforma durante el Porfiriato. Sin embargo, el nuevo mecenazgo oficial, promovido en 1921, haría más drástica la situación,

⁵¹⁶ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 137-138.

⁵¹⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 138-139.

pues tomó por su cuenta toda promoción de las actividades artísticas, ya que consistía en un patrocinio interesado en la propaganda política a través del apoyo al arte para la edificación de una nueva imagen del país. A partir de entonces, y por muchos años, el proceso del arte mexicano permaneció encadenado al mecenazgo oficial, en gran parte porque el Estado encontraba provechoso para su causa patrocinar a los artistas y éstos, a su vez, peleaban por conservar su libertad pero sin perder los beneficios del apoyo,⁵¹⁸ fundando una relación de intercambio que parece seguir rigiendo gran parte de la economía artística en la actualidad.

El mismo Manrique identifica que el Estado mexicano, desde 1920, se había transformado en el gran benefactor del arte en México, ya que la política cultural para el Estado, en relación con la tarea artística, había sido concebida como un medio para sus propios fines. Por su parte, los artistas usufructuaron el apoyo estatal y pudieron afectar y, en cierta manera, asignar los modos artísticos que el Estado debería favorecer. Este proceso repercutió de tal forma que en 1946, al iniciarse el régimen presidencial de Miguel Alemán, se estableció el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), perfilado como una instancia gubernamental de las llamadas “desconcentradas”, cuyo propósito era el soporte de la tarea artística en la producción, la enseñanza, la investigación y la difusión. El INBA, en su “política cultural” posterior, apoyó siempre al arte nacionalista, marginando cualquier otra expresión, por lo menos hasta mediados de los años sesenta. Sin embargo, como el Estado no es una instancia totalmente unitaria, los gobiernos estatales, a menudo como un reflejo de las acciones del gobierno federal, solían refrendar sus esquemas, pero introduciendo variantes determinadas por circunstancias específicas o por voluntad expresa de sus gobernantes.⁵¹⁹ Así, el mecenazgo de las artes plásticas fue visto generalmente como reflejo de las acciones centrales, trascendiendo a los gobiernos estatales y municipales. En este sentido, las casas de cultura han sido uno de los instrumentos propicios para dar cobertura nacional a la labor del INBA en lo relativo a la enseñanza de artes y de artesanías, así como en el marco de las galerías de arte y, en algunos casos, museos.⁵²⁰ No hay que olvidar que de este proceso emergió el actual Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, mismo que constituye un espacio fundamental para la *transvaloración* de los objetos votivos en ejemplos del arte de México.

Otro de los modos de mecenazgo, identificados por el mismo autor, se encuentra dentro de la Universidad, donde había quedado inscrita en algún momento la antigua Academia de San Carlos para,

⁵¹⁸ Jorge Alberto Manrique, “El mecenazgo”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 145-146.

⁵¹⁹ Jorge Alberto Manrique, “El mecenazgo”, pp. 147-148.

⁵²⁰ Jorge Alberto Manrique, “El mecenazgo”, p. 149.

ser después la Escuela Nacional de Artes Plásticas y desde 2014 pasar en la UNAM a llamarse Facultad de Artes y Diseño.⁵²¹ Esta institución abrió en 1934, cuando la Secretaría de Educación Pública cerró su propia galería de arte. Desde su emergencia, el mecenazgo universitario ha tenido vaivenes, pero ha sido, en términos generales, constante y sostenido, en buena parte a través de su Dirección de Difusión Cultural.⁵²² En años siguientes diversas empresas comenzaron a constituir importantes colecciones de arte, entre ellas destacan especialmente los bancos.

Un caso relevante es el de la colección privada atesorada por Franz Mayer, que a través de un fideicomiso pasó a ser pública. Además de la anterior se puede contar la Fundación Cultural Televisa,⁵²³ proyecto de gran impacto en lo relativo a la gestión del patrimonio cultural, y recientemente, la Fundación Jumex. Estos espacios han ido tejiendo un circuito complejo de mercantilización, donde las imágenes del milagro se han insertado en diversos momentos, provocando su explosión como dispositivos culturales.

El análisis que Tomas Ejea elabora respecto de las políticas culturales muestra que, en general, las grandes líneas de la política cultural mexicana están plasmadas en tres dimensiones: 1. Conservación y salvaguarda del patrimonio cultural; 2. Extensión de los servicios y beneficios de la cultura a la población; y 3. Fomento y apoyo a la creación artística.⁵²⁴ Sin embargo, esta cualidad moderna del Estado se ha definido, específicamente, en el ramo de la promoción y el impulso a la creación artística como una expresión de acciones enfocadas a la apertura de espacios a los creadores, que le permitieran al régimen generar consensos y legitimidad, aunque sin atender contra un pilar del sistema político. En el marco del esquema de liberalización, dicha continuidad se tradujo como una fuente de legitimidad que permitió al gobierno federal sosegar críticas al modelo de becas y estímulos pero, sobre todo, a costa de unos pocos recursos económicos le generó una importante cuota de conformidad entre los miembros de la comunidad artística.⁵²⁵ Estas prácticas determinan en gran medida las economías de la imagen del milagro, ya que dentro de estos circuitos se gestiona el valor de los objetos votivos a partir de criterios diversos.

En síntesis, se puede decir que otra de las *arenas* que registra fenómenos de *transvaloración* en México es la que abarca al menos cuatro circuitos culturales con vocaciones diferenciadas: el

⁵²¹ Jorge Alberto Manrique. "El mecenazgo", p. 150.

⁵²² Jorge Alberto Manrique, "El mecenazgo", p. 151.

⁵²³ Jorge Alberto Manrique, "El mecenazgo", p. 153.

⁵²⁴ Tomás Ejea Mendoza, "La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística", *Sociológica*, año 24, número 71 (septiembre diciembre de 2009), pp.17-46.

⁵²⁵ Tomás Ejea Mendoza, "La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística", pp. 43-44.

político, gestionado por el Estado; el comercial, administrado por galerías y colecciones particulares; el comunitario y el artístico, identificado en algunos casos en las universidades e instituciones especializadas. Estos circuitos parecen, en ocasiones, no estar completamente diferenciados, de ahí que la *transvaloración* de la imagen votiva en la actualidad parezca su rasgo distintivo, sobre todo cuando se logra una óptica dinámica que registra sus trayectorias culturales.

Como se puede observar, el fenómeno de la desviación, como sostiene Appadurai, no sólo constituye un instrumento de desmercantilización del objeto, sino que potencialmente implica la intensificación de la mercantilización, mediante el incremento del valor concomitante a su desviación, es decir, las desviaciones son sólo significativas en relación con las rutas relevantes y habituales de los objetos respecto de las cuales se apartan. Sin embargo, las desviaciones que se vuelven predecibles están en camino de formar nuevas rutas que inspirarán, a su vez, otras desviaciones o regresos a las antiguas trayectorias. Aunque la desviación de las mercancías de sus rutas acostumbradas da lugar a otras trayectorias, ésta opera con frecuencia en función de deseos irregulares y demandas nuevas.⁵²⁶

El mismo autor subraya que es fundamental considerar aquí la lógica de la demanda y el consumo como un punto central, no sólo para *enviar* mensajes sociales, sino también para *recibirlos*, ya que la demanda esconde dos relaciones *diferentes* entre el consumo y la producción, pues por una parte está determinada por fuerzas sociales y económicas y, por la otra, puede manipular, dentro de ciertos límites, estas fuerzas sociales y económicas; aspectos que históricamente se influyen mutuamente.⁵²⁷ Así, desde el punto de vista social, y en el transcurso de la historia humana, los agentes decisivos para la articulación de la oferta y la demanda de mercancías han sido no sólo los gobernantes, sino también, por supuesto, los *comerciantes*, ya que la política de la demanda descansa a menudo en la raíz de la tensión entre los mercaderes y las élites políticas.⁵²⁸

Por otro lado, la línea divisoria entre mercancías lujosas y cotidianas no sólo se modifica históricamente, sino que además, incluso en cualquier momento, lo que parece ser un *ítem* homogéneo de un rango semántico extremadamente limitado puede convertirse en algo muy diferente en el transcurso de la distribución y el consumo. Por ello la distinción entre mercancías modestas y exóticas no se basa en una diferencia de tipo, sino en una disparidad en la demanda a lo largo del tiempo o, a veces, en una desigualdad entre los lugares de la producción y los del consumo, es decir, es un

⁵²⁶ Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta, Grijalbo, México, 1991, p. 46.

⁵²⁷ Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, p. 49.

⁵²⁸ Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, p. 51.

mecanismo social complejo que media entre los patrones de la circulación mercantil a corto y largo plazo.⁵²⁹

En el caso de la ofrenda votiva y sus itinerarios de *transvaloración* es posible identificar un complejo sistema de valor que se desdobra en diversos ámbitos, no solamente por los propios procesos de desviación de los objetos sino también por las condiciones que posibilitan su consumo. Un ejemplo de lo anterior puede encontrarse en la imagen (No. 4) de la pieza de Betsabeé Romero, quien mediante la inusual técnica de pintura al óleo sobre el espejo retrovisor de un automóvil, si se considera la tradición popular, realiza este objeto votivo utilizando materiales que recuperan una lógica objetual del arte mediante el uso del óleo, sin que con ello pierda su identidad como imagen que muestra la presencia de un milagro. Su trabajo se ha especializado en la elaboración de un discurso crítico acerca de la resemantización local y cotidiana de símbolos y ritos de la cultura del consumo global como los automóviles, los tatuajes, etc. De ahí que sea un objeto que permita identificar la cualidad actual de las desviaciones de objetos votivos a diversos espacios de valor, enfatizando los procesos de mercantilización y desmercantilización de la imagen del milagro.

Por lo tanto, si se toma en cuenta el argumento de Appadurai de que las mercancías representan formas sociales y distribuciones de conocimiento que operan en dos ámbitos: el que depende de un conocimiento técnico, social y estético, que acompaña a la producción de la mercancía, y el que es determinado por el consumo apropiado de la misma, podemos asumir que el conocimiento productivo que se atribuye a una mercancía es muy distinto del conocimiento de consumo que se confiere a ésta, y que ambas atribuciones divergirán proporcionalmente en cuanto aumente la distancia social, espacial y temporal entre los productores y los consumidores,⁵³⁰ como se identifica en el caso de los objetos votivos que en su trayectoria de vida trascienden sus unidades “naturales” de producción y consumo y se insertan en órdenes de valor asociados a un ámbito restringido. De ahí que la competencia muy complicada y la colaboración entre “expertos” del mundo del arte, comerciantes, productores, académicos y consumidores formen parte de la actual economía política del gusto en el mundo contemporáneo, ya que es en esta confluencia donde se puede identificar un conjunto particular de asuntos relativos a la autenticidad y la estimación. Este conjunto, que gira alrededor de cuestiones como el buen gusto, el conocimiento experto, la “originalidad” y la distinción social, es particularmente visible en el dominio del arte y los objetos artísticos.⁵³¹

⁵²⁹ Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, p. 59.

⁵³⁰ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 60.

⁵³¹ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 64.

Un último aspecto, señalado por Appadurai, respecto de la intrincada relación entre la autenticidad, el gusto y la política que involucra el binomio productor-consumidor tiene que ver con lo que se ha llamado artes étnicas o turísticas, fenómeno que exhibe el papel desempeñado por los objetos del “otro” en la creación del objeto de recuerdo, la colección, la exhibición y el trofeo. De un modo general, puede decirse que conforme se complican los viajes institucionales y espaciales de las mercancías, y se incrementan las desavenencias entre productores, comerciantes y consumidores, suelen aparecer las mitologías culturalmente formadas acerca del flujo mercantil.⁵³² En cuanto las mercancías viajan mayores distancias, sean éstas institucionales, espaciales o temporales, el conocimiento acerca de ellas tiende a volverse parcial, contradictorio y diferenciado. Esta diferenciación puede, en sí misma, a través de los mecanismos de contiendas de valor, autenticación o deseo frustrado, llevar a la intensificación de la demanda, sobre todo si concebimos el mundo de las mercancías como una serie cambiante de rutas mercantiles locales reguladas culturalmente. De ahí que sea posible advertir que las políticas de desviación están vinculadas con frecuencia a la posibilidad o la realidad de intercambios mercantiles con otros sistemas más distantes.⁵³³

Hasta este momento es posible concluir que otro de los aspectos de la *transvaloración* se encuentra en el intercambio, y que la *política*, en el amplio sentido de las relaciones, presupuestos y luchas concernientes al poder, es lo que une valor e intercambio en la vida social de las mercancías. Este hecho, aunque parece imperceptible en los intercambios cotidianos y a pequeña escala, manifiesta la relevancia de estos abundantes tratos, que no serían posibles si no fuese por un vasto conjunto de acuerdos relativos a qué es deseable, qué implica un “intercambio razonable de sacrificios”, a quién está permitido ejercer qué tipo de demanda efectiva y en cuáles circunstancias. Lo político es, pues, la tensión constante entre las estructuras existentes y la tendencia de las mercancías a quebrantar dichas estructuras, tensión que se origina en el hecho de que no todas las partes comparten los mismos *intereses* en ningún régimen de valor específico, ni los intereses son idénticos para cualquiera de las dos partes involucradas en un intercambio determinado.⁵³⁴

Hemos visto, entonces, que la política en cuestión puede adoptar muchas formas: la de la desviación y la ostentación; la de la autenticidad y la autenticación; la del conocimiento y la ignorancia; la de la experiencia y el control suntuario; y la de la estimación y la demanda deliberadamente movilizada. Los altibajos de las interrelaciones e intrarelaciones de estas diversas dimensiones de la

⁵³² Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 66-67.

⁵³³ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 76-77.

⁵³⁴ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 77-78.

política explican los caprichos de la demanda y muestran que la política es el vínculo entre los regímenes de valor y los flujos específicos de mercancías.⁵³⁵

Así, desde el punto de vista cultural, las mercancías no sólo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. De ahí que de la gama total de cosas disponibles en una sociedad sólo algunas de ellas se consideran apropiadas para ser clasificadas como mercancías. Además, la misma cosa puede concebirse como mercancía en cierto momento pero no en otro, y puede ser vista simultáneamente como una mercancía por una persona y como algo distinto por otra. Estos cambios y diferencias en materia de cuándo y cómo una cosa se convierte en mercancía revelan la economía moral que está detrás de la economía objetiva de las transacciones visibles.⁵³⁶

Singularización y transvalor

Hasta este punto se ha podido identificar la relevancia de los regímenes de valor en el fenómeno de la *transvaloración* de la ofrenda votiva en su dimensión mercantil. Este aspecto ha sido fundamental para comprender, con mayor amplitud, la multidimensionalidad del fenómeno estudiado en este trabajo. El tránsito de este tipo de objetos por diversos ámbitos exhibe de manera obligada, como apunta Kopytoff, la necesidad de una redefinición de sus características, enfatizando su cualidad dinámica, de modo semejante a una historia de vida. En este sentido, construir una aproximación “biográfica” de la imagen del milagro parece abrir la puerta a un nuevo enfoque que contribuya de modo importante al conocimiento del fenómeno. Un modelo biográfico con mayor conciencia teórica se fundamenta, pues, en un número razonable de historias vitales reales, ya que alude a la gama de posibilidades biográficas que la sociedad en cuestión ofrece y examina también el modo en que se realizan esas posibilidades en las historias vitales. Esta óptica analiza al mismo tiempo las biografías ideales que son consideradas como modelos apropiados por la sociedad y la forma en que se perciben las desviaciones prácticas de tales modelos como un modo de entender una cultura, al advertir qué tipo de biografía se concibe como la encarnación de una exitosa carrera social.⁵³⁷

En consecuencia, como bien señala Igor Kopytoff, lo que convierte a una trayectoria vital en una biografía cultural no es su tema, sino cómo y desde qué perspectiva se aborda el tópico en cuestión, ya

⁵³⁵ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 78.

⁵³⁶ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 90.

⁵³⁷ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 91.

que una biografía económica y culturalmente configurada concibe el objeto como una entidad construida, cargada de significados culturalmente especificados, y clasificada y reclasificada de acuerdo con categorías culturalmente constituidas, dado que las mercancías son un fenómeno cultural universal y su existencia es concomitante a la existencia de transacciones que involucran el intercambio de cosas, objetos y servicios.⁵³⁸

Por lo tanto, toda mercancía es una cosa que tiene valor de uso y que puede intercambiarse por una contraparte. De ahí que el hecho mismo del intercambio indique que la contraparte posea, en el contexto inmediato de la transacción, un valor equivalente. Por el mismo motivo, la contraparte también es una mercancía a la hora del intercambio. En consecuencia, todo intercambio puede ser directo o realizarse indirectamente a través del dinero, pues todo lo susceptible de comprarse con dinero es una mercancía cualquiera que sea su destino posterior a la compraventa; por ejemplo, en los casos cuando después de la transacción el objeto puede ser desmercantilizado.⁵³⁹ Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la imagen (No. 5), ya que la mercantilización de la pintura de A. Musquiz no solamente se expresa en tanto el objeto forma parte de una colección privada, sino que por haberse integrado como un representante de la tradición votiva mexicana, y revalorado como objeto exótico. Llama la atención de este objeto cómo mediante pinceladas muy sintéticas y con economía de trazo, se destaca el trabajo de modelado en las figuras humanas, su cualidad tridimensional y el uso correcto de la perspectiva en la habitación donde se realiza la intervención quirúrgica, incluso el escorzo de las piernas del enfermo. A la revaloración debería pues agregarse otro transvalor, que tendría que ver con la habilidad técnica o plástica en tanto despliegue de cierta destreza artística.

En este sentido, la no venta confiere a la cosa un aura especial de separación respecto de lo mundano y lo común. De hecho, por supuesto, la venta no es necesariamente una característica del estatus mercantil, dado que existe el intercambio de mercancías en economías no monetarias. Por lo tanto, la transacción que involucra a las mercancías es inconexa, y es necesario destacar que el propósito primordial e inmediato de la transacción es obtener el valor de la contraparte. A pesar de que el intercambio de cosas suele involucrar mercancías, una excepción notable está constituida por los intercambios característicos de las relaciones de reciprocidad, tal como han sido definidos por la antropología. Aquí, el regalo se obsequia para evocar la obligación de recibir otro a cambio, el cual producirá a su vez una obligación similar: una cadena interminable de regalos y obligaciones. Los obsequios pueden ser, en sí mismos, cosas que normalmente se usan como mercancías, pero cada

⁵³⁸ Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", p. 94.

⁵³⁹ Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", p. 94

transacción no es inconexa ni, en principio, terminal. Ser vendible o muy intercambiable significa ser “común”, en oposición a lo inusual, incomparable, único, singular y, por tanto, a no ser intercambiable por nada. La mercancía perfecta sería aquella que fuera intercambiable por cualquier otra cosa; del mismo modo, el mundo perfectamente mercantilizado sería aquel donde todo fuese intercambiable o estuviera en venta. Por la misma razón, el mundo perfectamente desmercantilizado sería aquel donde todo fuese singular, único y no intercambiable. De ahí que no exista un sistema donde todo sea tan singular que evite la posibilidad de intercambio y que tampoco sea posible encontrar un sistema donde todo sea una mercancía intercambiable por cualquier otra cosa dentro de una esfera unitaria de intercambio. Como bien señala Kopytoff, dicha construcción del mundo —en el primer caso, como totalmente heterogéneo en términos de valoración y, en el segundo caso, como totalmente homogéneo— sería humana y culturalmente imposible. Sin embargo, representan los dos extremos entre los cuales cada economía real ocupa un lugar particular.⁵⁴⁰

Lo anterior significa que el mundo natural de las cosas singulares debe ordenarse de acuerdo con diversas y operativas clases de valor, esto es, las cosas diferentes deben seleccionarse y volverse cognoscitivamente similares cuando se les reúne dentro de cada categoría, y convertirse en cognoscitivamente desemejantes cuando se les coloca en categorías distintas. Esta es la base de un fenómeno económico bien conocido: aquél de las diversas esferas del valor de cambio, que funcionan de forma más o menos independiente una de otra.⁵⁴¹ El mismo Kopytoff apunta que en toda sociedad existen cosas que son públicamente protegidas contra la mercantilización. Algunas de las prohibiciones a las que son sometidos ciertos objetos son culturales y se sostienen colectivamente. Por ejemplo, en las sociedades estatales muchas de estas prohibiciones son instrumentadas por el Estado, con base en el entrelazamiento de lo que sirve a la sociedad en su conjunto, al Estado y a los grupos específicos de control. Esto se aplica a buena parte de lo que uno considera el inventario simbólico de una sociedad, como en el caso de las colecciones de arte estatales. Con frecuencia el poder encuentra en estas rutas mecanismos de legitimación simbólica, precisamente al ejercer su derecho a singularizar un objeto, o un conjunto o clase de objetos. En ocasiones, tal singularización se extiende a cosas que normalmente son mercancías, pues éstas son singularizadas mediante su extracción de la esfera mercantil usual. Otro modo de singularizar las cosas se basa en la mercantilización restringida, donde algunos objetos son confinados a una esfera muy estrecha de intercambio.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 95-96.

⁵⁴¹ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 96.

⁵⁴² Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 100.

Podemos ver entonces que la imagen del milagro, proyectada en el objeto votivo, también es sometida a un cierto proceso de singularización, no solamente en su ámbito religioso, sino también en el artístico y el cultural. El lado culto permite que la ofrenda depositada en muestra de un favor recibido posibilite al artefacto adquirir un grado de singularización particular dentro de un circuito cultural específico. Sin embargo, el mismo objeto puede, desde otro circuito, ser visto como algo común, como en el caso del ámbito artístico, que singulariza las pinturas votivas a partir de intereses distintos. Incluso un tercer proceso de singularización puede ser el que refiere a objetos que por su *pedigree* adquieren un valor singular con respecto a otros, como se ha mencionado en el caso de las piezas que formaron parte de la colección de Roberto Montenegro.

Aunque la sacralización, dice Kopytoff, puede lograrse mediante la singularidad, ésta no garantiza a aquélla. El no ser una mercancía no es un atributo que asegure por sí mismo una alta estimación, puesto que existen muchas cosas singulares o no intercambiables que pueden valer muy poco. Además de las cosas que han sido clasificadas como más o menos singulares, existe lo que podría denominarse “mercantilización terminal”, donde el intercambio ulterior está excluido por decreto. Otros factores, además de los decretos legales o culturales, pueden crear mercancías terminales. Después de todo, la mayoría de los bienes de consumo están destinados a ser terminales; al menos, tal es el deseo del productor o fabricante. En cuanto a los artículos duraderos, suele desarrollarse un mercado de segunda mano y la idea de esta posible reventa puede ser alentada por los vendedores.⁵⁴³ En este caso, un tipo de mercancía terminal puede encontrarse en aquellos objetos votivos que forman parte de acervos públicos y que permanecen al margen del mercado comercial, como en el caso de la imagen (No. 6). Se trata de un buen ejemplo de inicios del siglo XX, aunque quizás es su carácter de obra en acervo público no museístico a lo que deba su triste estado de conservación, ya que muestra claro desprendimiento de capa pictórica y oxidación.

Del mismo modo, el hecho de que un objeto sea comprado o intercambiado no nos dice nada sobre su estatus posterior ni si habrá de permanecer o no como mercancía. Con todo, a menos que se les desmercantilice formalmente, las cosas mercantilizadas continúan siendo mercancías potenciales, es decir, continúan teniendo un valor de cambio, aunque sean extraídas de la esfera del intercambio y, por así decirlo, “desactivadas” como mercancías. Esta desactivación las deja expuestas no sólo a los diversos tipos de singularización, sino también a las redefiniciones individuales, en tanto opuestas a las colectivas.

⁵⁴³ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 101-102.

En cualquier sociedad el individuo con frecuencia está atrapado entre la estructura cultural de la mercantilización y sus esfuerzos personales por establecer un orden de valor en el universo de cosas. En cierto grado, este conflicto entre la cultura y el individuo es inevitable, al menos en el plano cognoscitivo. El mundo de las cosas se presta entonces a un número infinito de clasificaciones y percepciones culturales e idiosincráticas. La mente individual puede jugar con todas ellas, construyendo innumerables categorías, diferentes universos de valor común y cambiantes esferas de intercambio.⁵⁴⁴

Kopytoff señala que, la peculiaridad de las sociedades complejas reside en que su mercantilización, reconocida públicamente, funciona en estrecha relación con los innumerables esquemas de valoración y singularización trazados por los individuos, las clases y los grupos de la sociedad, y que tales esquemas experimentan un conflicto irresoluble entre sí y con respecto a la mercantilización pública. Por lo tanto, en las sociedades complejas existe un anhelo de singularización permanente, en gran medida porque éste se satisface de forma individual mediante la singularización privada, cuando la longevidad de la relación entre el dueño y el objeto hace que éste se integre en cierto sentido a la persona y el desprendimiento se vuelva un acto inconcebible. En ocasiones, el anhelo de singularización adopta proporciones desmedidas, tornándose un incipiente proceso de colección que se expresa en la amplia respuesta a los tipos siempre novedosos de singularizaciones.⁵⁴⁵

Por otro lado la singularización de objetos votivos llevada a cabo por grupos sociales plantea un problema especial, ya que ésta es realizada colectivamente y ostenta el sello de la aprobación conjunta donde se canaliza la tendencia individual hacia la singularización y asume la responsabilidad del carácter sacro-cultural. En las sociedades liberales, estas instituciones no son agencias gubernamentales o tienen una relación mínima con el gobierno, más bien se trata de comités especializados en cuestiones históricas, grupos de expertos en materia de monumentos públicos, organizaciones vecinales preocupadas por el “embellecimiento”, etcétera. Saber quién controla tales instituciones y cómo lo hace es una información que dice mucho sobre el control de la presentación de la sociedad ante sí misma.⁵⁴⁶

En las sociedades complejas la mayor parte del conflicto entre mercantilización y singularización ocurre en el plano intraindividual, lo cual conduce a aparentes anomalías en el campo de la cognición, inconsistencias en materia de valores e incertidumbres en el terreno de la acción. Los miembros de estas sociedades mantienen cierta visión privada de la jerarquía de las esferas de

⁵⁴⁴ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 103.

⁵⁴⁵ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 107-108.

⁵⁴⁶ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 109.

intercambio, pero la justificación de dicha jerarquía no está vinculada integralmente, más bien, debe importarse desde afuera del sistema de intercambio, esto es, de sistemas autónomos y a menudo intolerantes, tales como el de la estética, la moralidad o la religión, o el de los intereses profesionales especializados. Por lo tanto, las cosas denominadas “arte” u “objetos históricos” se hallan por encima del mundo del comercio, por lo menos en tanto concierne a sus valores simbólicos. Tal es el motivo por el que en las sociedades complejas, el alto valor de lo singular se confunde tan fácilmente con el esnobismo. El alto valor aquí no radica visiblemente en el sistema de intercambio en sí mismo, ya que en una sociedad compleja la ausencia de esta confirmación patente de prestigio de lo que significa precisamente un canje “favorable”, vuelve necesaria la atribución de un valor alto pero no monetario a los esotéricos artículos estéticos, estilísticos, étnicos, de clase y genealógicos.⁵⁴⁷

Sin embargo, cuando las cosas participan de modo simultáneo en esferas de intercambio cognoscitivamente diferentes pero eficazmente entremezcladas, nos enfrentamos de manera constante a aparentes paradojas en cuestión de valores. Aquí la singularidad no queda ratificada por la posición estructural del objeto en el sistema de intercambio, sino mediante las extracciones intermitentes de la esfera mercantil, seguidas de las inmediatas reintroducciones a la esfera cerrada del “arte” singular. No obstante, ambos mundos no pueden permanecer separados por mucho tiempo, puesto que los museos deben adquirir seguros para sus colecciones. En consecuencia, los museos y los negociantes del arte sugerirán precios, serán acusados de transformar el arte en mercancía y, en respuesta, se defenderán culpándose mutuamente de la creación y el mantenimiento de un mercado artístico.⁵⁴⁸

Se puede concluir, entonces, que en los procesos de transvaloración, el único momento en que el estatus mercantil está fuera de toda duda es el del intercambio real. Fuera de estos casos, la mayor parte del tiempo que la mercancía se halla afuera de la esfera mercantil, su estatus es inevitablemente latente y queda abierto a las presiones ejercidas por los acontecimientos y los deseos, en virtud de que circula a lo largo del flujo de la vida social. Este periodo es el que marca el proceso durante el cual la mercancía está expuesta a la variedad casi infinita de intentos por singularizarla. Así, las singularizaciones de diversos tipos, muchas de las cuales son efímeras, constituyen un acompañamiento constante de la mercantilización, sobre todo cuando ésta se vuelve excesiva.

Existe, pues, una especie de mercado negro singularizador que refleja al mercado negro común que acompaña a las economías singularizadoras reguladas. En consecuencia, incluso las cosas que poseen inequívocamente un valor de cambio y que por tanto son, en términos formales, mercancías,

⁵⁴⁷ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 110-111.

⁵⁴⁸ Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 111.

absorben la otra clase de valor, aquél que no es monetario ni va más allá del intercambio. Una porción de dicho valor se asigna a la mercancía después de que ha sido producida, y esto ocurre mediante el proceso autónomo, cognoscitivo y cultural de la singularización.⁵⁴⁹

A pesar de que la mercancía y el objeto singular son opuestos, ninguna cosa llega a alcanzar completamente el extremo mercantil último del continuo ubicado entre ambos polos, pues no existen mercancías perfectas. Por otra parte, en toda economía la función del intercambio parece contener una fuerza inherente, capaz de conducir al sistema de intercambio hacia el mayor grado de mercantilización que la tecnología de intercambio permita. Las fuerzas contrarrestantes en este proceso son la cultura y el individuo, con su tendencia a discriminar, clasificar, comparar y sacralizar. Esto significa, tanto para la cultura como para el individuo, librar una batalla en dos frentes: en contra de la mercantilización, en tanto instancia homogeneizadora de los valores de cambio, y en contra de la singularización absoluta de las cosas, tal como es su naturaleza.⁵⁵⁰

En la imagen (No. 7) se observa un exvoto que tiene como detonador milagroso un acontecimiento que no está afinado en una enfermedad ni en un hecho sobrenatural, más bien tiene como referencia un proceso situado en la adquisición de un bien. La virgen protectora de las causas más difíciles en la Nueva España se convierte aquí en intercesora en la compra de una vivienda para una familia, hecho que vincula la valoración de estas pinturas en su transformación al mundo mercantil. Aquí el objeto atraviesa modos de intercambio mercantil diversos, ya que desde su origen puede entenderse como el pago por un favor recibido que se inserta en la adquisición de un bien inmueble destinado a ser habitado por familias de pocos recursos. Por otro lado la técnica de dibujo utilizada, es muy semejante a las de algún ejercicio básico de dibujo arquitectónico.

Kopytoff explica que en las sociedades a gran escala comercializadas y monetizadas, la existencia de una sofisticada tecnología de intercambio permite que la economía sea asediada por la mercantilización. En todas las sociedades industriales contemporáneas, cualesquiera sean sus ideologías, la mercantilización y la monetización tienden a invadir casi la totalidad de sus aspectos, sea mediante un modo franco o a través del mercado negro. La economía de las sociedades complejas y altamente monetizadas muestra un sistema de valoración bipolar que, por una parte, se halla en el área homogénea de las mercancías y, por otra, en el área extremadamente abigarrada de la valuación privada. En oposición, la estructura económica de las sociedades a pequeña escala del pasado exhibía una armonía relativa en las valoraciones económicas, culturales y privadas. Semejante diferencia nos

⁵⁴⁹ Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", pp. 111-112.

⁵⁵⁰ Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", pp. 116-117.

lleva hacia perfiles biográficos completamente distintos de las cosas, ya que el modo en que violan las reglas al moverse entre ambas esferas, supuestamente aisladas, y la manera en que se transforma aquello que es intransformable en términos formales, permite identificar el modo en que se enmascaran tales acciones con la convivencia.⁵⁵¹

En relación con lo destacado en los párrafos anteriores, Shiner apunta que, el empleo de preferencias culturales permite marcar la ascensión social, ya que éste no sólo hizo que la clase media emulara los gustos aristocráticos en las Bellas Artes, sino que además produjo un gradual distanciamiento con respecto de la cultura de clase baja. Una expresión de este distanciamiento fue la tendencia a estigmatizar las formas culturales populares como “meramente recreativas” en comparación con los placeres elitistas proporcionados por las Bellas Artes. En 1500, la cultura popular en Europa era de todos; una cultura secundaria para las personas cultas y educadas y la única para todos los demás. Sin embargo, hacia 1800, en la mayor parte de dicho continente, el clero, la nobleza, los mercaderes y los profesionales y sus esposas habían dejado la cultura popular en manos de las clases “bajas”. Por supuesto, esto no significa que durante todo el siglo XVIII y más adelante no hubiese frecuentes contactos entre la cultura alta y baja, pero las nuevas ideas e instituciones de las Bellas Artes hacían que las diferencias entre estas culturas fuesen palpables.⁵⁵² En ese contexto, los sectores medios podían alcanzar la condición de público educado, en parte porque no participaban de las diversiones vulgares propias de los pobres y en cambio porque frecuentaban las instituciones de las Bellas Artes. En este sistema, la clase media cultivada y la nobleza, que conformaban el público afín a las bellas artes, podían ser tan severas con relación a sus pares sociales más vulgares como lo eran con relación al ignorante populacho.⁵⁵³

De ahí que, como dice Mosquera, en la actualidad el interés “posmoderno” por el “otro” haya abierto algún espacio en los circuitos “cultos” para lo vernáculo y las culturas no occidentales. Sin embargo, con ello se ha introducido también una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia (un colonialismo cultural que no se aleja mucho del desarrollado en las vanguardias estéticas del siglo XX), que en vez de universalizar sus paradigmas, condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí para el consumo de los centros. Así, numerosos artistas, críticos e historiadores

⁵⁵¹Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, pp. 117-118.

⁵⁵² Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 142-143.

⁵⁵³ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 145.

latinoamericanos parecen dispuestos a “otrizarse”, lo que origina contradicciones y trae los males de la dependencia y el mimetismo de los centros.⁵⁵⁴

Cuando Price dice que al hablar sobre los artistas perdidos y su importancia, se puede decir que es el conocedor dotado o entrenado, quien primero “ve” la calidad artística de una pieza, está tratando de evidenciar que la responsabilidad de los objetos como *obras de arte* yace en los conocedores occidentales, y no tiene sentido preocuparse por la identidad precisa de quienes los han producido, porque esas personas son, tanto intercambiables, como artistas, con otros miembros de la comunidad, cuanto insensibles al valor estético (en términos occidentales) de lo que han creado. Una segunda postura al hablar de los artistas perdidos es aquella que afirma que la información relativa a su identidad no es accesible. Se puede documentar al coleccionista, más no al artista, lo cual deriva de la imposibilidad de rastrear las identidades personales que se han perdido por una combinación de la inatención nativa a los artistas individuales, la falta de documentación escrita y al descuido de coleccionistas anteriores.⁵⁵⁵

En este sentido, es necesario subrayar que las diferencias entre la *biografía cultural* y la *historia social* de las cosas tienen que ver con dos tipos de temporalidad, dos formas de identidad de clase y dos niveles de la escala social. El enfoque de la biografía cultural es característico de cosas *específicas* que se mueven a través de diferentes manos, contextos y usos, acumulando así una biografía particular o un conjunto de biografías. Sin embargo, cuando observamos clases o tipos de cosas, es importante considerar cambios a largo plazo y dinámicas a gran escala que trasciendan las biografías de los miembros particulares de esas clases o tipos. Así, como muestra Kopytoff y argumenta Appadurai, una reliquia *particular* puede tener una biografía específica, pero todos los tipos de reliquias y, de hecho, la clase de cosas llamadas “reliquias”, pueden tener un flujo y reflujo histórico más amplio, en el curso del cual su significado puede cambiar de un modo notable.⁵⁵⁶ Sin embargo, la historia social de las cosas y su biografía cultural no son asuntos completamente separados, pues la primera, a lo largo de periodos prolongados y en amplios niveles sociales, ha limitado la forma, el significado y la estructura de las trayectorias a corto plazo. También ocurre, aunque suele ser más difícil de documentar y predecir, que muchos cambios pequeños en la biografía cultural de las cosas puedan, con el paso del tiempo, conducir a cambios en la historia social de las cosas.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ Gerardo Mosquera, “Historia del arte y culturas”, p. 439.

⁵⁵⁵ Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, pp. 140-141.

⁵⁵⁶ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, p. 52.

⁵⁵⁷ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, pp. 54-55.

En conclusión, se puede observar la relevancia de las políticas del valor en lo relacionado con la emergencia del objeto votivo como un tipo de mercancía sometida a diversos procesos de *transvaloración*. Con ello se ha logrado sintetizar el fenómeno desde un orden político que ostenta la variabilidad de los sistemas de consumo y valoración de objetos culturales. En consecuencia, se ha podido mostrar que el fenómeno de la valoración no solamente está definido por factores religiosos o artísticos sino que opera en un proceso de significación y resignificación permanente, cualidad primaria de las dinámicas socioculturales. Por ello en el primer capítulo se hizo un intento por analizar al propio objeto como dispositivo para la semiosis, pesando esta última como el proceso esencial de la valoración intersubjetiva. De ahí que en el capítulo primero se haya propuesto establecer una óptica de análisis de filiación semiótica para, con ella, poder establecer la base argumental del trabajo y lograr con ello una comprensión profunda del fenómeno tratado en este trabajo.

CONCLUSIONES

Al principio del presente trabajo referimos al artículo de Diego Rivera, publicado en 1922, con la finalidad de articular una coordenada espacio-temporal y con ello comenzar con un análisis de los exvotos o pinturas votivas, que tenía como objetivo mostrar el proceso que permite a estos dispositivos *intinerar* por diversos sistemas de valor. Con ello nos proponíamos establecer un enfoque que, desde la antropología, permitiera registrar procesos de *transvaloración* y con ello aportar elementos teórico-conceptuales que ayuden a identificar los principales factores que determinan estas dinámicas. Para lograr lo anterior se hizo necesario identificar una serie ejemplos y de referencias documentales que en su conjunto ofrecían un panorama de los modos en los que estos dispositivos fueron valorados a lo largo de más de cinco siglos. Así fue posible identificar algunos de los principales *agentes* que participan del proceso que provoca la *transvaloración* de las *imágenes del milagro* dentro de diversas esferas en las dinámicas contemporáneas. Con estos registros fue posible identificar que, a partir de una reconfiguración epistemológica, las *imágenes del milagro* habían trascendido sus ámbitos de valoración dentro de ámbitos religiosos y se han insertado en nuevos circuitos de valor, provocando su transformación formal y semiótica.

Para profundizar en el fenómeno se elaboró una revisión de las publicaciones sobre el tema en las últimas tres décadas, con la intención de dar cuenta de los trabajos relacionados directamente con el tema. Así fue posible constatar que de modo recurrente la ofrenda votiva, como objeto de estudio, ha sido configurada dentro de horizontes epistemológicos diversos, ya sea en el marco de la crítica de arte, la historia, la sociología de la cultura o en el ámbito de los museos, mostrando con ello que los modelos epistemológicos que, con frecuencia, refieren a tales objetos como producción artística, expresan límites que impiden identificar la complejidad del fenómeno. Esta aparente oscilación o paradoja entre “lo singular” y “lo común” permitió evidenciar una problemática que tiene sus orígenes en el propio proceso de diferenciación de los sistemas por los que estos dispositivos circulan, incluyendo a cada uno de los horizontes de comprensión de las disciplinas que los estudian, impidiendo registrar la conformación de dinámicas de comunicación y valoración múltiples, determinadas por la coexistencia de una pluralidad de circuitos de valor, que están modulados por la *trans-subjetividad*. Por lo tanto los dispositivos referidos en este trabajo como ofrendas votivas, comúnmente llamados milagros o exvotos, fueron estudiados como objetos de una transformación consistente, consecuencia de la propia dinámica sociocultural, permitiendo su multiplicación y diversificación en numerosos modos de expresión desde

sus orígenes a mediados del siglo XVI. Dicha aproximación permitió la configuración de un documento conformado por cinco capítulos.

En el primer capítulo se analizaron las imágenes del milagro considerando sus cualidades intrínsecas. Con lo anterior se buscó mostrar al dispositivo en su condición icónica y textual, para identificar la significación del artefacto votivo con herramientas apropiadas para la examinación detallada del proceso de emergencia del sentido, ya sea como significación religiosa, artística o formal. Considerando los aspectos anteriores, se relacionó la dimensión textual con la estructural, identificando distintas dimensiones de éstas. Con lo anterior fue posible elaborar un aparato epistemológico que fuera capaz de mostrar la construcción semiótica de la *imagen del milagro*, y con ello identificar el tránsito de la imagen a través de espacios de significaciones diversas, mostrando la emergencia de éste como elemento simbólico que instituye una imagen dinámica que trasciende la experiencia sincrónica. En este proceso se subrayó la relación imagen-medio-espectador, para registrar el surgimiento de la imagen votiva en la memoria cultural, enfatizando la temporalidad múltiple de ésta. Con ello fue posible introducir en el análisis la relación espectador-objeto, y así definir al fenómeno de la imagen del milagro como un aspecto fundamental para la cultura visual y la identidad cultural.

En el segundo capítulo se mostró la función que estos dispositivos han tenido dentro de sistemas de orden religioso, como medios para la comunicación entre el mundo terrenal y el celestial. Esta primera aproximación permitió identificar en la emergencia de la imagen Guadalupana y la política de la imagen procesos que delinearon la proliferación del culto milagroso y sus aparatos de legitimación en la Nueva España, revisando con ello el proceso de diferenciación social de los sistemas religiosos dentro del binomio comunicación-transmisión. Así fue posible en el tercer capítulo plantear un análisis de los procesos de diferenciación y desdiferenciación permanentes ocurridos en el sistema religioso y el artístico, marcando sus acoplamientos, el problema relativo a la diferenciación de los productores de objetos votivos y su eventual adscripción a la noción de “artista”. De este modo se logró identificar con mayor claridad la relevancia de este factor en la conformación del sistema moderno de las artes, registrando también el impacto que la diferenciación del sistema artístico tuvo en la *transvaloración* de la *imagen del milagro*. A partir de lo anterior fue posible establecer la función de la imagen religiosa, en contraste con las que operaban en el sistema artístico medieval hasta la consolidación de la categoría de Bellas Artes y sus posteriores críticas. El seguimiento de este proceso permitió identificar el factor imaginación-invencción-creación como valor diferenciado y con ello registrar la polivalencia de la *imagen*

del milagro en el marco del desarrollo de sistemas diversos de valoración artística hasta la conformación del sistema global del arte en la actualidad y su lógica de apropiación.

En el cuarto capítulo se elaboró una revisión del proceso de conformación de los sistemas de corte artístico en México, con la finalidad de dar cuenta de la *transformación* y *transvaloración* del objeto votivo. Con ello fue posible hacer una revisión del binomio *arte culto-arte popular* con la finalidad de distinguir la interpenetración entre estas dos esferas o sistemas. Partiendo de lo anterior, se definió al fenómeno de *acoplamiento estructural* entre el arte popular y su *hetero-referente*, explicado a partir del proceso de diferenciación social en la Nueva España, como una modalidad de acoplamiento del sistema artístico europeo con el americano. Luego de este primer registro se llegó hasta la reestructuración de la Academia en el siglo XX, mostrando los principales factores para la *transvaloración* de la *imagen del milagro* durante el siglo XX y su mercantilización internacional.

En el capítulo quinto y último se amplió la problemática, enfatizando la circulación de la imagen desde una perspectiva que permitió comprender la circulación de los objetos dentro de *arenas* diversas, identificando los aspectos que determinaron y determinan la valoración de estos artefactos en las dinámicas socioculturales hasta la actualidad. Con ello fue posible identificar circuitos preponderantes de valoración en el marco del proceso de mercantilización. Con esta aproximación fue posible enfatizar los procesos de construcción de valor de los objetos mismos dentro de los sistemas de autenticación, recolección y salvamento transnacionales. De lo anterior se dedujo el ciclo producción-circulación-consumo así como la permanente intersección de circuitos en el marco de una relación intersistémica, donde el intercambio se propone como generador de valor del exvoto en su entrada y salida al estado mercantil, partiendo de trayectorias que perfilan la relación entre “lo común” y “lo singular”, así como los distintos modos de singularización y las instituciones que la realizan.

A lo largo de los cinco capítulos fue posible mostrar una serie de procesos de diferenciación y desdiferenciación que permiten comprender la emergencia de sistemas de valores diversos, donde estos objetos son objetos de una *transvaloración*. Lo anterior permitió demostrar esta ambivalencia de las imágenes milagrosas y la manera en la que se generó, mediante la diferenciación de los sistemas de valor, la diversificación del objeto votivo, complejizando la trayectoria de la *imagen del milagro* dentro de las dinámicas socioculturales. Esta condición permitió mostrar que la *imagen del milagro*, mediada por sus dispositivos, se encuentra en permanente *transformación* y *transvaloración*. A partir de lo anterior fue posible dar cuenta de que las ofrendas votivas y las imágenes que producen estos

dispositivos, en el caso de México se ha conformado como una tradición en cambio constante, mostrando las *múltiples* condiciones de producción, circulación y significación que las afectan.

Como una de las primeras conclusiones del trabajo fue posible asumir que el dispositivo, objeto de estudio de este trabajo, es un artefacto votivo que por sus rasgos formales y semióticos permite la emergencia de una imagen que condensa una multiplicidad de significados que son configurados por los múltiples agentes o usuarios quienes los integran en diversos sistemas de valor. Esta cualidad *textual e imagológica* del dispositivo permitió identificar en sus componentes intrínsecos a los elementos formales que le dan su cualidad compleja y con ello fue posible registrar el proceso que le permite itinerar por múltiples *arenas* sociales, permitiendo el registro de contextos de comunicación que operan como circuitos de valor, que a su vez develan las trayectorias que dan pauta para la identificación de discursos socioculturales que atraviesan espacios y tiempos múltiples, configurándose en experiencias que se acoplan a situaciones concretas.

Para registrar esta cualidad dinámica fue necesario hacer referencia crítica a la distinción que la antropología, en su configuración durante el siglo XX, hacía entre el punto de vista del actor, entendido como la significación de un elemento para un usuario, y por el otro, la significación atribuida al mismo elemento por el investigador (externo), subrayando que la invención del “otro” expresa un presupuesto epistemológico reduccionista, que derivó en instrumento para el control de la alteridad, y que en el caso mexicano consolidó una práctica académica determinada por la supuesta comprensión, explicación del “otro”, su principal “objeto” de estudio. De ahí que para la configuración de un ejercicio antropológico *ad hoc* con el proceso estudiado fue necesario re-orientar las preguntas respecto de ¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿cómo? ocurre la antropología, planteando un enfoque determinado por el estudio de *arenas*, que fusionen espacios, tiempos y agentes, que permiten identificar eventos de mayor profundidad antropológica. Partiendo de las reflexiones anteriores fue posible encontrar herramientas explicativas y comprensivas que permitieron establecer relaciones entre *sistemas, procesos y agentes* diversos para dar cuenta de la naturaleza dinámica de la trayectoria de la *imagen del milagro* y así reconocer las propiedades de su *transformación y transvaloración*.

Para lograr lo anterior fue necesario recurrir a herramientas originadas en el análisis semiótico, y así mostrar la ausencia de sistemas unívocos que existan por sí solos de forma aislada, subrayando el *continuum* semiótico que define la *transvaloración* de las *imágenes del milagro*. En este sentido, las imágenes votivas, definidas como dispositivos que transitan por diversas esferas cerradas pero que producen distintos significados al pasar de una frontera a otra, fueron objeto de un análisis que hiciera

evidente su *transformación* y *transvaloración* en objetos suntuarios, artísticos o comerciales como resultado de su semiotización permanente. Así el proceso de *diferenciación* y *desdiferenciación* por el que atraviesan las semiosferas permitió comprender el desarrollo de la religión y sus respectivos subsistemas como organismos de comunicación, así como la emergencia del sistema función del arte y sus correlatos, exhibiendo que las *imágenes del milagro* se encuentran en permanente acoplamiento estructural o interpenetración con respecto a los sistemas con los que operan en términos de sentido.

En consonancia con lo anterior se integró el enfoque desarrollado por Niklas Luhmann, con la intención de mostrar intercambio de información entre sistema y entorno, y con ello comprender que tanto los sistemas psíquicos como los sociales operan en el medio del sentido y que esta cualidad les permite llevar a cabo operaciones de *interpenetración*, como resultado de intersecciones recíprocas que están determinadas por entrelazamientos de entre distintos sistemas. Llevado este presupuesto al ámbito de las *imágenes del milagro*, se pudo afirmar que es justamente a partir del proceso de *acoplamiento* como ciertos dispositivos u objetos pueden ser integrados a más de un sistema de sentido, que para el caso de las imágenes votivas mostró el modo en que éstas están sujetas de modo permanente a un proceso de comunicación de distintos niveles y dentro de diversos sistemas de comunicación. Este aspecto hizo evidente que la comunicación que sucede a través de los dispositivos estudiados en este trabajo más que funcionar en términos de *transmisión* opera como *redundancia* y *transvaloración* simultánea, ya que cada sistema produce su propia información, es decir sus valores.

Lo anterior permitió postular que *las prácticas socio-simbólicas* o *arenas* son comunicativamente no-homogéneas y que el constante intercambio de información dentro de ellas se realiza no sólo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras de naturaleza diversa. Esta dinámica de intercambio fue definida como un principio dialógico entre generadores de sentido y valor diversamente organizados, pero en contacto constante, mostrando con ello que la transmisión no es la única función del mecanismo comunicativo ni del mecanismo cultural en su conjunto, ya que éstos al mismo tiempo realizan una producción de nuevos valores a partir de una comunicación intergenérica, como en el caso de la *transvaloración* de los objetos votivos en obras de arte o mercancías. Lo anterior permitió mostrar que los procesos de alteridad que ocurren desde la propia experiencia del milagro, así como la inserción de las ofrendas votivas en “mundos” relativamente ajenos como son los ámbitos religioso, artístico, político y económico, son el fundamento de la experiencia *trans-subjetiva* producida en la dinámica humana.

Los aspectos anteriores fueron registrados en el marco de una óptica relacional a partir de las aportaciones de James Clifford, quien en el marco de la antropología norteamericana de finales del siglo XX, mostró los modos en que los objetos culturales transitan por ámbitos simbólicos diversos. Con ello fue posible mostrar que *la imagen del milagro* fue objeto de una *transvaloración* determinada por la emergencia de ciertos sistemas de *autenticación* que, al haber asimilado a los referentes objetuales de las ofrendas, les otorgaron significados diferenciados y variables. Lo anterior contribuyó a la identificación de diversos y complejos sistemas de clasificación que develan el valor *negativo* de los artefactos votivos, quienes esta de modo permanente sometidos a su inserción dentro de dispositivos de significación, regulados por diversos agentes e intereses. Este aspecto fue complementado con el enfoque que, en el marco de la teoría y crítica del arte en América Latina, Gerardo Mosquera identificó como un fenómeno de descontextualización de una gran diversidad de objetos tras la inserción del discurso occidental en torno a lo estético. Con los presupuestos anteriores fue posible analizar y mostrar que las *imágenes del milagro* forman parte de múltiples sistemas de circulación de *objetos e imágenes* en la vida social, y que es durante el *intercambio* o *acoplamiento* donde nace su valor, es decir, su sentido dinámico como lo plantean Arjun Appadurai e Igor Kopytoff. Para hacer evidente lo anterior fue necesario identificar el factor que crea la conexión entre intercambio y valor, y que para el caso de la *imagen del milagro* permitió construir una aproximación de estos objetos entendidos dentro de un orden dinámico, sustentado en la dinámica del intercambio y sus trayectorias. Entendido de esta manera, el fenómeno de la *imagen del milagro* pudo definirse como un constante proceso de significación y resignificación, que solamente puede ser entendido si se hace evidente el carácter semiótico de las prácticas de consumo, identificando sus orígenes, trayectorias, destinos y demás actividades que acompañan a todo el progreso en su conjunto.

En conclusión, a lo largo de este trabajo se intentó delinear un diagrama de flujo que permitiera visualizar el tránsito de las ofrendas votivas por cuatro ámbitos de *transvalor*, para ofrecer un panorama general de la imagen votiva en su trayectoria dentro de las prácticas socio-simbólicas en México. Tal proceso fue desarrollado con el objetivo de mostrar un panorama más detallado de las trayectorias de la imagen votiva por diversas *arenas*. Los cinco capítulos, que conforman esta tesis, se configuraron como esferas/arenas que en su conjunto establecen las bases para una comprensión integral de la *imagen del milagro*, para con ello lograr una aproximación que dé cuenta, desde un enfoque antropológico, de la cualidad de los objetos votivos dentro de un proceso dinámico que a su vez exhibe una dialéctica entre el análisis de los sistemas y el de los procesos, dando pauta para estudiar los fenómenos de

cambio y transformación semiótica y orgánica de las imágenes del milagro, superando así brechas epistemológicas que obstruyen su sentido primordial como fenómeno cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther. "Hermenegildo Bustos: un pintor del siglo XIX activo en el siglo XX", en *La materia del arte*, José María Velasco y Hermenegildo Bustos, Museo Nacional de Arte, México, 2004.
- Acevedo, Esther; Rosa E. Casanova; Estela Eguiarte y Eloísa Uribe. "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857" en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- Adams, Richard N. *La red de la expansión humana*, Ediciones de la Casa Chata, CIESAS, México, 1979.
- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Conaculta, Grijalbo, 1991.
- _____. "Introducción: Las mercancías y la política del valor", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Conaculta, Grijalbo, 1991.
- Archivo General de la Nación, "Instrucción Pública y Bellas Artes, Alfredo Ramos Martínez es nombrado Subdirector", Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 21, expediente 8.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Azulejos*, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Azulejos*, tomo 1, núm. 3 (octubre, 1921).
- Báez Macías, Eduardo. "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio", en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- _____. "Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 64 (1993), Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Barragán, Claudia. En *Arte moderno de México*, James Oles (ed.), Colección Andrés Blaisten, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Barthes, Roland. "El mensaje fotográfico", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Ibérica, Barcelona, 1986.

- _____. “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Ibérica, Barcelona, 1986.
- _____. “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Ibérica, Barcelona, 1986.
- Batteux, Charles. *Les beaux arts réduits même principe*, Chez Durand, Paris, 1747.
- Bautista Alberti, León. *Los tres libros de la pintura*, trad. de Don Diego Antonio Rejón de Silva, Alta Fulla, Barcelona, 1999, Facsímil de la edición de 1784 (Madrid, Imprenta Real).
- Bélar, Marianne y Philippe Verrier. *Los exvotos del occidente de México*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1997.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, trad. de Gonzalo María Vélez Espinoza, Katz Editores, Buenos Aires, 2010.
- _____. “El diálogo con la imagen. La era de la imagen privada en las postrimerías de la Edad Media”, en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del Arte*, Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- _____. *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011.
- _____. “Religión y arte. La crisis de la imagen a comienzos de la Edad Moderna”, en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Madrid, 2009.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1955.
- Benveniste, Émile. “Estructura’ en lingüística”, en *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI Editores, México [1971], 2004.
- _____. “Los niveles del análisis lingüístico”, en *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI Editores, México [1971], 2004.
- _____. “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, México [1977], 1999.
- Brenner, Anita. *Idols Behind Altars*, Harcourt, Brace and Company Inc., Nueva York, 1929.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Cátedra, Barcelona, 2001.
- Cabrera, Isabel. “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico”, en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

- Callois, Roger. *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica [1939] 2006.
- Calvo, Thomas. "El exvoto: antecedentes y permanencias", en *Dones y promesa. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Calvo, Thomas y Marianne Bélard. *México en un espejo. Los exvotos de San Juan de los Lagos: 1870-1945*, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000.
- Capriano, Giovanni Pietro. *Della vera poetica*, Vinegia, Appresso Bolognino Zaltieri, 1555.
- Castelvetro, Ludovico. *Correttione d'alcune cose del 'Dialogo delle lingue' di Benedetto Varchi*, Padova, Antenore, 1999.
- Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España (tomos I y II, CONACULTA, INBA, México, 2004.
- Centro Cultural Arte Contemporáneo. *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Fundación Cultural Televisa, México, 1996.
- Clifford, James. "Sobre la recolección de arte y cultura", en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Cordero Reiman, Karen. "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual en México", en *Hacia otra historia del arte en México: La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, Esther Acevedo (coord.), Conaculta, México, 2002.
- Croatto, Severino. "Las formas del lenguaje de la religión", en *El estudio de la religión*, Francisco Diez de Velasco y Francisco García Bazán (eds.), Enciclopedia Iberoamericana de Religiones, editorial Trotta, Madrid, 2002.
- Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo I, INBA, 1999.
- _____. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime* (prólogo de Ramón Mujica Pinilla), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Nacional de Arte, INBA, México, 2004.
- Da Vinci, Leonardo. *El tratado de la pintura*, trad. Don Diego Antonio Rejón de Silva, Alta Fulla, Barcelona, 1999, Facsímil de la edición de 1784 (Madrid, Imprenta Real).
- De Holanda, Francisco. *Da Pintura Antiga*, Livro Segundo, INCM, Lisboa, 1984.
- De Santo Tomás, Juan. *De los signos y los conceptos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

- De Talavera, Gabriel. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de las Angeles milagrosa patrona de este santuario*, Toledo, Casa de Thomas de Guzmán, 1597.
- Didi-Huberman, Georges. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, trad. Amaia Donés Mandia, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013.
- Duch, Lluís. *Antropología de la religión*, trad. Isabel Torras, Herder, Barcelona, 2001.
- Durkheim, Emil. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Shapire, Buenos Aires, 1968.
- Egan, Martha. *Milagros. Votive Offerings from the Americas*, trad. Luis Fernando Mejía y Ana Isabel Stellino Martínez, Museum of New Mexico Press, 1991.
- Ejea Mendoza, Tomás. "La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística", *Sociológica*, año 24, número 71 (septiembre diciembre de 2009).
- _____. "Circuitos culturales y política gubernamental", *Sociológica*, año 27, núm. 75 (enero-abril, 2012).
- El Tiempo Literario Ilustrado*. "El nuevo director de la Academia de Bellas Artes, Sr. Ingeniero Don Antonio Rivas Mercado" (19 de enero, 1903).
- Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Mahoma a la era de las reformas*, tomo III, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 1998.
- Escobar Ledesma, Agustín. "Pintores sin maestro. Los pintores populares de los exvotos del Santuario de la Virgen de los Dolores de Soriano", en *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Agustín Escobar, Carlos García (et al.), Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1997.
- _____, Carlos García (et al.), *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1997.
- Evans-Pritchard, Edward. *Ensayos de antropología social, Siglo XXI, México [1962], 1974.*
- Fabian, Johannes, "Antropologías del mundo: interrogantes", en *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar (editores), CIESAS, México, 2008, pp. 335-354.
- Flores, Enrique y Raúl Eduardo González (eds.), *Malverde. Exvotos y corridos*, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5 (octubre,

- 1984).
- Fraser Giffords, Gloria. *Mexican Folk Retablos*, University of New Mexico, edición revisada, 1992.
- _____. *Mexican Folk Retablos. Masterpieces on Tin*, University of Arizona Press, 1979.
- Gadamer, Hans-Georg. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- Gámez Martínez, Ana Paulina, en *Guía del Museo Nacional de Arte*, Munal, México, 2006, p. 98
- García Martínez, Carlos E. “Los exvotos y la cultura popular”, en *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Agustín Escobar, Carlos García (et al.), Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1997.
- Garza Usabiaga, Daniel. “La exposición internacional del surrealismo en México como fracaso (1940). Una reconsideración”, en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano 1930-1950*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Gómez de Orozco, Federico. “¿El exvoto de don Hernando Cortés?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, núm. 8 (1942), Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. “Lo prodigioso cotidiano en los exvotos novohispanos”, en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- González Mello, Renato. “La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera, 21-68”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67 (1995), UNAM.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México (1994), 2010.
- Hyde Minor, Vernon. *Art History’s History*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1994.
- Ingarden, Román. “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- Iser, Wolfgang. “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- Kopytoff, Igor. “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en *La vida*

- social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Arjun Appadurai, Conaculta, Grijalbo, México, 1991.
- Krotz, Esteban, “La antropología mexicana y su búsqueda permanente de identidad”, en *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar (editores), CIESAS, México, 2008, pp. 111-138.
- Lévi-Strauss Claude, *La vía de las máscaras*, Siglo XXI editores, México, 1981.
- Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*, trad. Alberto Ciria, Herder, Barcelona, 2006.
- Lotman, Iuri M. “El arte como lenguaje”, en *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- _____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 1996.
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*, Herder-Universidad Iberoamericana, México, 2005.
- _____. *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- _____. *Sociología de la religión*. Herder, Universidad Iberoamericana, México, 2009.
- Luque Agraz, Elin. *Análisis de la evolución de los exvotos pictóricos como documentos visuales para describir “la otra historia” de México* (tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, UNED, 2012).
- _____. Exposición “Los relatos pintados: La otra historia, exvotos mexicanos”, Museo Nacional de las Intervenciones, México, julio de 2010.
- _____ y Carlos Monsiváis. *Los relatos pintados: La otra historia, exvotos mexicanos*, Centro de Cultura Casa Lamm, México, 2010.
- _____ y Mary Michele Beltrán. *El arte de dar gracias. Selección de exvotos pictóricos del Museo de la Basílica de Guadalupe*, Universidad Iberoamericana, Casa Lamm, 2003.
- Malmberg, Bertil. “Glosemática. La teoría del lenguaje de Hjelmslev y otros aspectos de la moderna lingüística danesa”, en *Los nuevos caminos de la lingüística*, Siglo XXI editores [1959], 2003.
- Manetti, G. *De Dignitate et Excellentia Hominis*, Leonard, E. R. (dir.), Antenore, Padua, 1975.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004.
- _____. *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004.

- _____. *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004.
- _____. “Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “Arte y sociedad en la Nueva España”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2004.
- _____. “Artistas en tránsito. México, 1980-1995”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- _____. “Condiciones sociopolíticas de la Nueva España”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “Del barroco a la Ilustración”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “El mecenazgo”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “El proceso de las artes: 1910-1970”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “¿Es pintura la pintura moderna”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

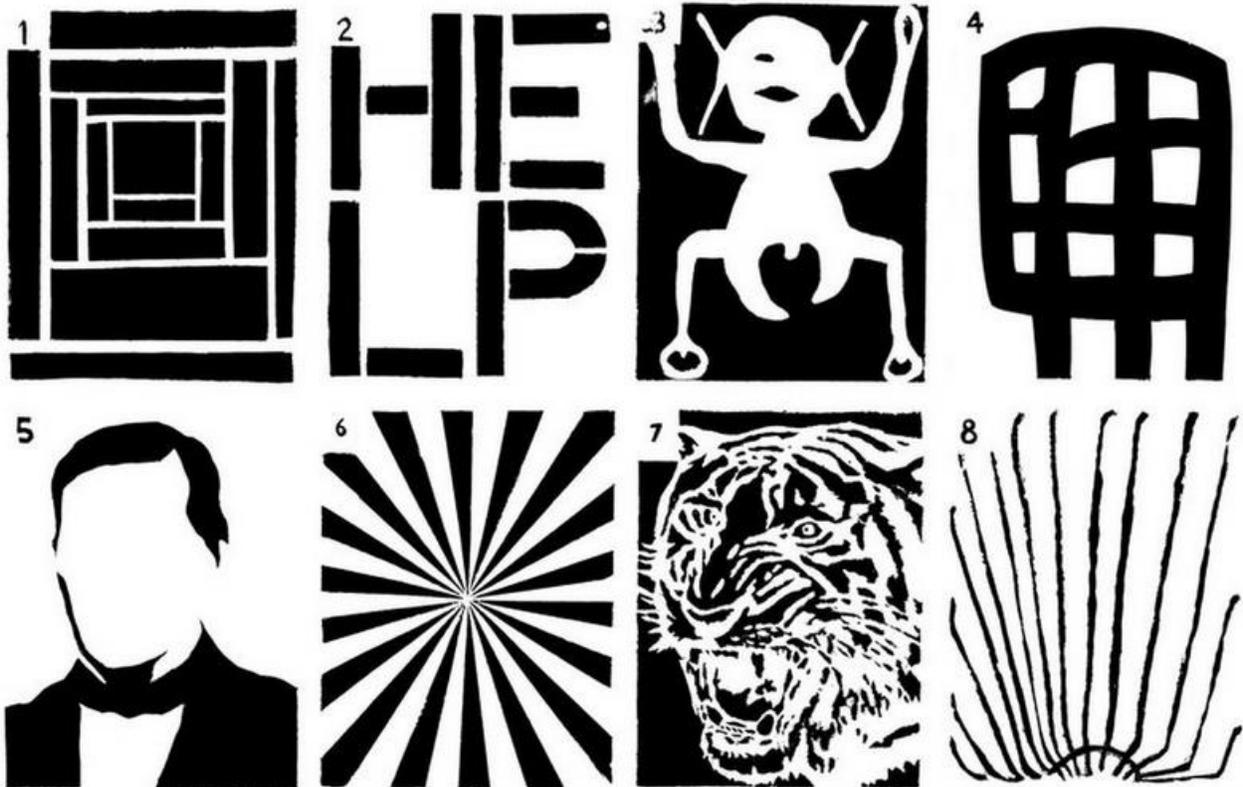
- _____. “Germán Venegas”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “La estampa como fuente de arte en la Nueva España”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “La peregrinación de los modelos europeos”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- _____. “Las galerías de arte”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004
- _____. “Los procesos del arte en la Nueva España”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- _____. “Manierismo en la Nueva España, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- _____. “Reflexión sobre el manierismo en México”, *Una visión del arte y de la historia*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Mantilla, Adolfo F. “José Guadalupe Posada: transmisor”, en *José Guadalupe Posada. Transmisor*, Museo Nacional de Arte, México, 2013.
- Marion, Marie-Odile. “Antropología de la religión”, en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Península, España, 1975.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Montenegro, Roberto. *Retablos de México/Mexican Votive Paintings*, trad. Irene Nicholson, Ediciones Mexicanas, México, 1950.
- Morris, Charles. “Introducción: semiótica y ciencia”, en *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, México, 1985.
- Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, EXIT Publicaciones, Madrid, 2010.

- _____. "Historia del arte y culturas" en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio internacional de historia del arte, compilación de Juana Gutiérrez Haces, Georges Roque*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1995.
- Moyssén, Xavier. "Comentario a la ponencia 'Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912' de Fausto Ramírez", en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Las academias de arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.
- _____. "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34 (1965), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Murillo, Gerardo (*Dr. Atl*). *Las artes populares en México*, México, INI (facsimil de la primera edición de 1922), México, 1980.
- Museo Nacional de Arte. "Pecados y milagros. Exvotos", exposición en colaboración con Lila Downs y Almadía, Conaculta-INBA, México, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. *¿Un sujeto?*, trad. L. Felipe Alarcón, Ediciones La cabra, Argentina, 2014.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de Fernando Vela, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Pérez Mendoza, Efraín. "Las tendencias renovadoras de nuestros artistas, 1923", *Revista de Revistas* (7 de enero, 1923).
- _____. "Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán", *Revista de Revistas*, núm. 668 (25 de febrero, 1923).
- Price, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI Editores, México, 1993.
- Ramírez, Fausto. "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912", en *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- Restrepo, Eduardo, "Antropología y colonialidad", en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), Biblioteca Universitaria, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Colombia, Colombia, 2007, pp. 289-302.
- Rivera, Diego. "De pintura y otras cosas que no lo son, La Falange 1922-1923", *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* (5 de agosto, 1923).

- _____. *Revista Azulejos* "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Azulejos*, tomo 1, núm. 3 (octubre, 1921).
- _____. "Los retablos son hoy por hoy la verdadera pintura mexicana", *Azulejos*, tomo 1, núm. 5 (enero, 1922).
- _____. "Los retablos: verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano", *Mexican Folkways*, núm. 3 (octubre-noviembre, 1925), reproducido en Diego Rivera, *Arte y política*, Raquel Tibol (ed.), México, Grijalbo, 1979.
- Rodríguez Prampolini, Ida. "Crisis de la Academia en el siglo XX en México", *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las Academias de Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Rubial García, Antonio. "Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento", en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Rubin, William (ed.). *"Primitivism" in Twentieth Century Art: Affinity between the Tribal and the Modern*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984.
- Ripa Cesare, *Iconología*, (tomos I y II), Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- Sánchez, Osvaldo. "El cuerpo de la nación. El neomexicanísimo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare* núm. 17 (enero-junio de 2000), México.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, publicado por Charles Bally y Albert Séchéhaye, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005.
- Sanders Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Uruguay, 1974.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Sigaut, Nelly. *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, Museo Nacional de Arte, Conaculta, México, 2002.
- _____, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Nueva España*, tomo II.
- Solís, Felipe. "Del templo mayor: la ofrenda descubierta en 1966", en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1996.
- Sperber, Dan. *El simbolismo en general*, Anthropos, Barcelona, 1988.

- Tatarkiewicz, Wladyslaw. "El arte: historia de una clasificación", en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001.
- _____. "El arte: historia de un concepto", en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001.
- _____ y Dzieje Szesciu Pojec. "Creación: historia del concepto", *Criterios*, núm. 30 (julio-diciembre, 1993).
- Torop, Peeter. "Intersemiosis y traducción intersemiótica", *Nueva Época*, vol. 9, núm. 25, México (mayo-agosto, 2002).
- Uspenski, Boris A. "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 9 (enero-diciembre, 1993).
- Van Dijk, Teun A. "Psicología de la elaboración del texto", en *La ciencia del texto*, Paidós, Buenos Aires [1978] 1992.
- _____. "Superestructuras", en *La ciencia del texto*, Paidós, Buenos Aires [1978] 1992.
- Vargaslugo, Elisa. "Un poco acerca de los santuarios", en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Velázquez, Mireida. "La construcción de un modelo de exhibición: Mexican Arts en el Metropolitan Museum of Art (1930)", en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.
- Voloshinov, Valentín. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, ENAP, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

CAP. I



Un día del 2001 con rumbo al (1) **CENTRO** de la ciudad de México en el eje central en pleno mediodía fuimos (2) **ASALTADOS** por dos hombres que aprovechando la espera del alto y al darle una propina a (3) **UN NIÑO**, se abalanzaron sobre de nosotros. Invocando al santísimo (4) **SAN MIGUEL ARCANGEL** y a (5) **DON BENITO JUÁREZ**, salimos librados de una tragedia, ya que se escucho un (6) **DISPARO** y los asaltantes solamente nos pegaron con cachazo de sus pistolas y salieron corriendo, (7) **PERSEGUIDOS** por la tira de la colonia. Nuestra santa devoción que hace notorio este (8) **MILAGRO** sus devotos, Pablo F. y Ana Sánchez, Coyoacán, 2002

Imagen No. 1

Marco Arce, *Solamente un Día: San Miguel Arcángel y Don Benito Juárez*, 2011, óleo sobre lámina, 23 x 31 cm, Col. particular



Imagen No. 2

T. Mano, *Exvoto de Salvador Sandoval Velez*, 1950, Óleo sobre lámina, 25 x 38 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, Conaculta-dgsmc, Talpa, Jalisco



Imagen No. 3

Anónimo, *Exvoto de la Guerra del Golfo*, Siglo XXI, Fotografía sobre papel, 21.2 x 31.5 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo

Basílica de Guadalupe, Conaculta-dgsmc, Ciudad de México

Jesús Malverde,
vengo a cantarte;
en mis cantares,
gracias te doy.

Por el milagro
Ya recibido,
Jesús Malverde,
gracias te doy

Jesús Malverde,
eres el ángel
de mi camino,
la luz del sol

Por eso mismo
vengo a cantarte,
Jesús Malverde,
gracias te doy.

Imagen No. 4
Anónimo, canción popular



Un día del mes de Enero de 1860 aconteció a Don Margarito Medina, que habiendo tenido riña con una persona: y perseguido por la justicia, echó a huir, se encomendó al Señor de la Columna que se venera en este Pueblo; y en poco tiempo se vió libre por maravilla del Señor, a quien dedicó el presente.

Imagen No. 5

Bustos Hermenegildo, *Exvoto de Margarito Medina*, 1860, Óleo sobre lámina, 17.8 x 13 cm, Colección privada



Imagen No. 6

Cisco Jiménez, *Cucurrucucu Paloma*, 2011, óleo sobre lámina, 23 x 31 cm., Col. particular



Imagen No 7

Anónimo, *Exvoto de Juan Cabrera y de Bonifacio Torres*, Siglo XXI, Óleo sobre madera, 21.2 x 31.5 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, Conaculta-dgsmc, Talpa, Jalisco

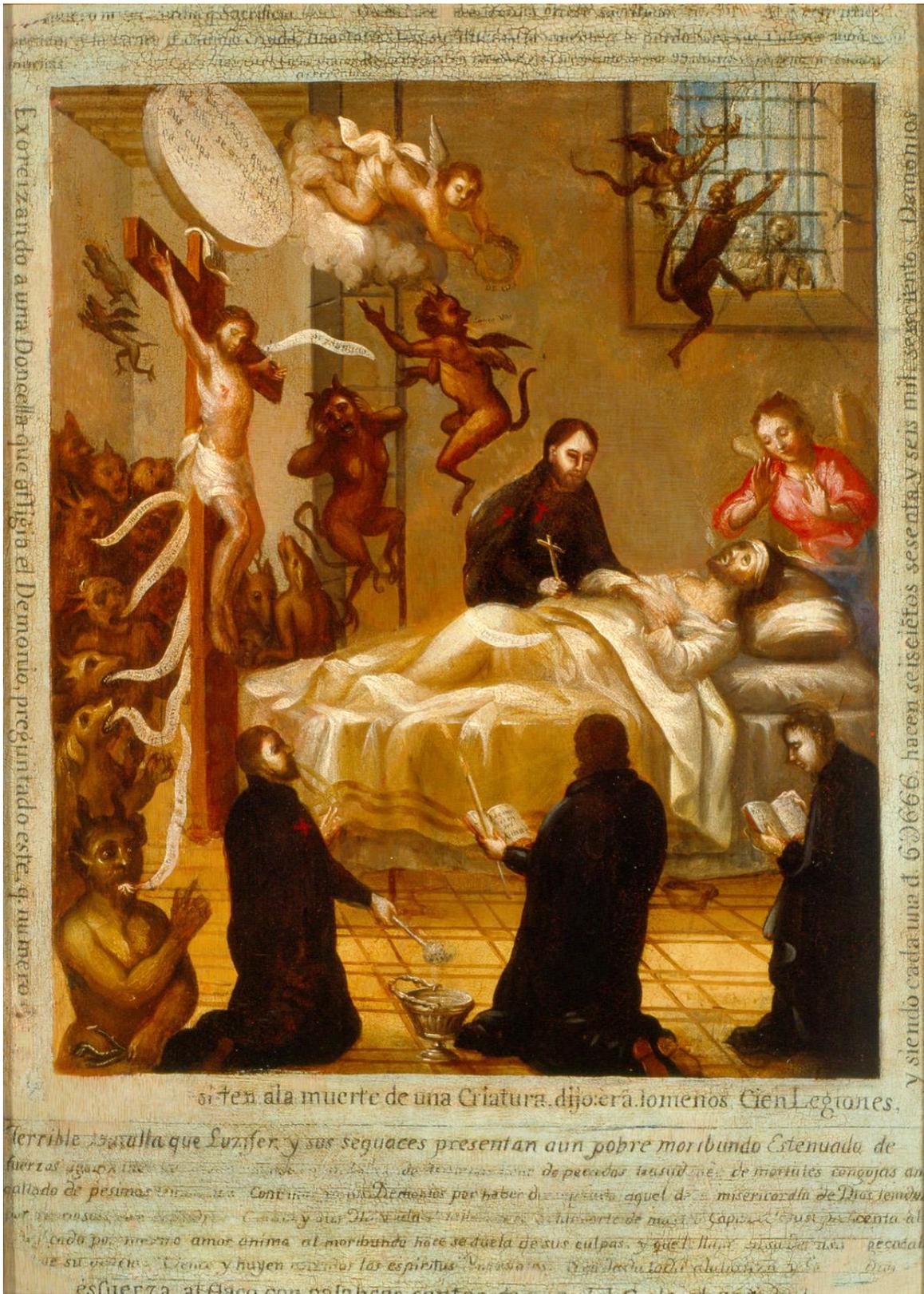


Imagen No. 8

Autor sin identificar (siglo XVIII), La muerte del justo, Óleo sobre lámina, 63.0 x 47.0 cm, Col. Museo Nacional de Arte



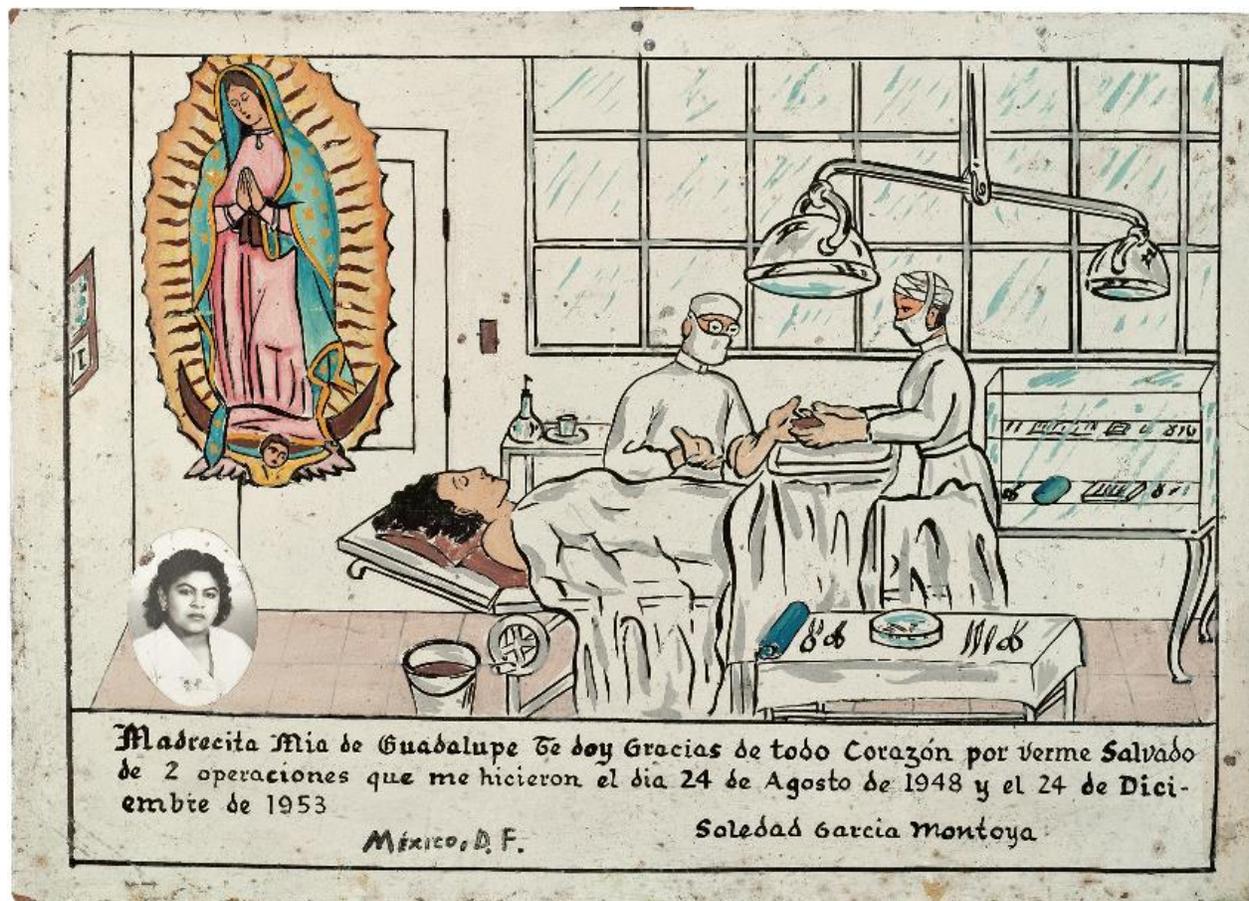
Imagen No. 9

Juárez José, *Milagro de San Francisco de Asís*, 456.0 x 347.0 cm, s/f, Óleo sobre tela, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 10

Anónimo, *Exvoto de Federico Cruz R*, 1980, Óleo sobre tela, 40 x 59 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Basilica Menor de Nuestra Señora de La Soledad, Conaculta-dgsmc, Oaxaca, Oaxaca



Madrecita Mia de Guadalupe Te doy Gracias de todo Corazón por verme Salvado de 2 operaciones que me hicieron el día 24 de Agosto de 1948 y el 24 de Diciembre de 1953

México, D. F.

Soledad Garcia Montoya

Imagen No. 11

Autor sin identificar, S. XX, Exvoto de Soledad Garcia Montoya, 1953, Óleo sobre fibracel, 25 x 35.1 cm, Colección privada



Imagen No. 12.

P. Nava, *Exvoto de María de Jesús Ortega Muñoz*, 1957, Óleo sobre lámina, 25 x 33.5 cm, Colección privada



Imagen No 13

Autor sin identificar (siglo XX), *Exvoto el día 8 de diciembre de 1900*, 25.6 x 36.0 cm, Óleo sobre tela, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 14

Sabu Urbina, *Exvoto de Pedro Pantoja*, 1990, Óleo sobre tela, 46 x 61 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, Conaculta-dgsmmpc, Talpa, Jalisco

CAP. II



Imagen No. 1

Anónimo, Exvoto de Hernán Cortés, ca. 1528, (fotografía), Colección Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid



Imagen No. 2

Anónimo, *Exvoto de Maria Hija de Pedro*, 1651, Óleo sobre tela, 69.5 x 76.3 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Iglesia de Santa Maria Tulantongo, Conaculta-dgsmc, Texcoco, México



Imagen No. 3

Anónimo, *Exvoto de abuelita y tíos*, 2000, Óleo sobre madera, 34 x 53 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, Conaculta-dgs



Imagen No. 4

José Juárez. *Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones*, 1656, 210 x 295 cm, Óleo sobre tela, Col. Convento de Concepcionistas, Ágreda, Soria, España



Imagen No 5

ANÓNIMO, *Exvoto de Dn Jan Marti*, 1690, Óleo sobre tela, 28 x 62.3 cm, Colección privada



Imagen No. 6

Autor queretano sin identificar (siglo XVIII), *Exvoto del alférez Diego de la Párra*, 101.0 x 142.0 cm, Óleo sobre tela pegado en masonite, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 7

Anónimo, *Exvoto de Dn. Jose Crisóstomo Calba*, 1801, Óleo sobre tela, 32.5 x 48.5 cm, Colección privada



Imagen No. 8

Juárez José, *Escenas de la vida de San Salvador de Horta*, 399.0 x 325.0 cm, (fecha) óleo sobre tela, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 9

Zamarripa Landí Ángel, *Exvoto de Loreto*, Litografía con color, 27.5 x 21.0 cm, Siglo XX, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 10

Anónimo, *Exvoto de Da. Jasinta Chacho*, 1783, Óleo sobre tela, 27 x 34 cm, Colección privada



Imagen No. 11

Santaella, *Exvoto de Domingo Thomas Ribero*, 1766, Óleo sobre tela, 62.2 x 78.5 cm, Bienes propiedad de la Nación

Acervo Basílica Menor de Nuestra Señora de La Soledad, CONACULTA-DGSMPC, Oaxaca, Oaxaca

CAP. III



Imagen No.1

Juárez José, *Milagro de San Francisco de Asís*, 456.0 x 347.0 cm, Siglo VII, óleo sobre tela, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 2

Alberto Márquez "FAROLITO", Exvoto de Ma Inês de La Rosa, Margarita Felix, Tircia Muñoz y Paula Muñoz, 1958, Óleo sobre madera, 20 x 47.8 cm, Colección privada



Imagen No. 3

Alberto Márquez "FAROLITO", Exvoto de Federico Saavedra (haz), 1956, Óleo sobre madera, 19.1 x 42.2 cm, Colección privada



Imagen No. 4

Juan Manuel Ylanes del Huerto, *Licencia para las pinturas del templo parroquial de San Simón Yehualtepec*, 1790-1791, manuscrito

iluminado a tinta y acuarela, 31 x 21.2 cm, Museo Nacional de Arte, INBA

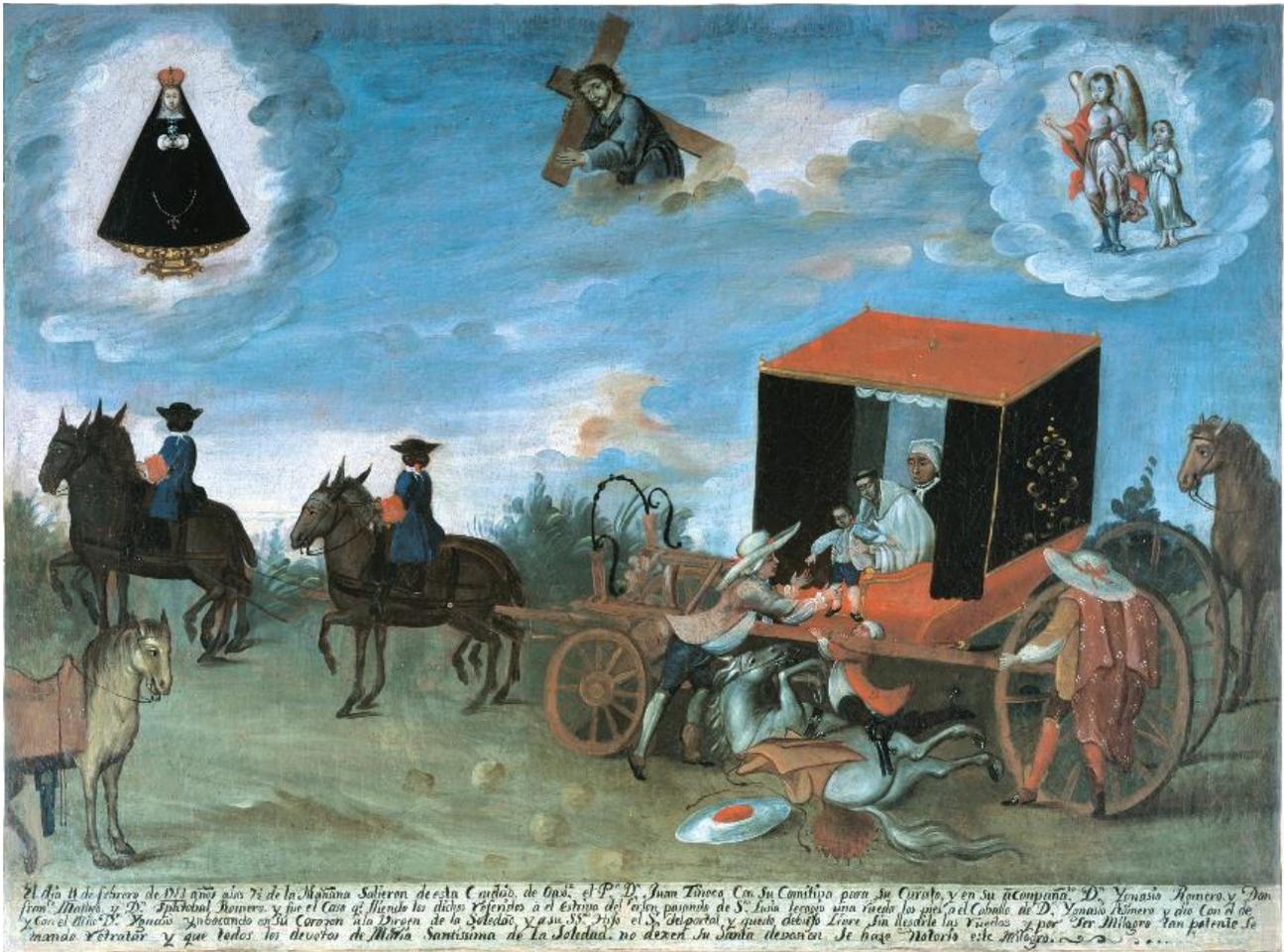


Imagen No. 5

Anónimo, *Exvoto de Dn Ygnacio Romero*, 1793, Óleo sobre tela, 47.5 x 63 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo Basílica Menor de Nuestra Señora de La Soledad, CONACULTA-DGSMPC, Oaxaca, Oaxaca



Los Esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo Dan las gracias
a la Virgen de los Dolores por Haber Salvado
a Su Niña Frida del accidente ocurrido en 1925
en la Esquina de Cuahutemoc y Calzada de Tlalpa

Imagen No. 6

Frida Kahlo, Exvoto, s/f, 25 x 15 cm, óleo sobre latón, Col. Museo Frida Kahlo



Imagen No 7

Daniel Lezama, *Palomo del Comalito*, 2011, óleo sobre lámina, 23 x 31 cm, Col particular



Imagen No 8

Elena Climent, *Exvoto para Eric*, 1995, óleo sobre lienzo montado en panel de 11 x 16 cm, Colección del artista



Imagen No. 9

Germán Venegas, *Mezcalito: Virgen de los Remedios, Santa Patrona de Matatpan*, 2011, óleo sobre lámina, 23 x 31 cm., Col. particular

CAP. IV



Imagen No. 1

Alfredo Vilchis, *Misa Oaxaqueña*, 2011, óleo sobre lámina, 23 x 31 cm., Col. Particular



Imagen No. 2

Autor sin identificar (siglo XX), *Exvoto de una Virgen*, 34.0 x 35.7 cm, Óleo sobre madera, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No. 3

Andrés de Concha. *El martirio de San Lorenzo*, S. XVI, Oleo sobre tabla, 223.0 x 165.0 cm, Col. Museo Nacional de Arte, INBA



Imagen No. 4

Miguel Cabrera, *Exvoto de la niña Alday y Echeverría*, 1764, Óleo sobre tela, 187 x 140 cm, Bienes propiedad de la Nación Acervo

Antiguo Convento de la Santa Cruz, Conaculta-dgsmc, Querétaro, Querétaro



Imagen No. 5

Rafael Ximeno y Planes, *el milagro del pocito*, Siglo XVIII, óleo sobre tela, 72.0 x 84.0 cm, Museo Nacional de Arte, INBA



Imagen No. 6

Hermenegildo Bustos, *Exvoto de Atilana Garcia y Nemesio Rico*, 1879, 35.7 x 26.0 cm, Óleo sobre lámina, Col. Museo Nacional de

Arte



Imagen No. 7

Ángel Zárraga Argüelles, *Exvoto (San Sebastián)*, 1910-1912, Óleo sobre tela, 185.0 x 134.5 cm, Col. Museo Nacional de Arte



Imagen No 8

Gabriel Fernández Ledesma, *Niña*, ca. 1925, Óleo sobre tela, 72 x 55 cm, Col. Andrés Blaisten



Imagen No. 9

Alberto Garduño, *Pagando la manda*, 1922, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA



Imagen No. 10

María Izquierdo, *Exvoto*, 1939, óleo sobre madera, 7 x 12 cm., Col. particular

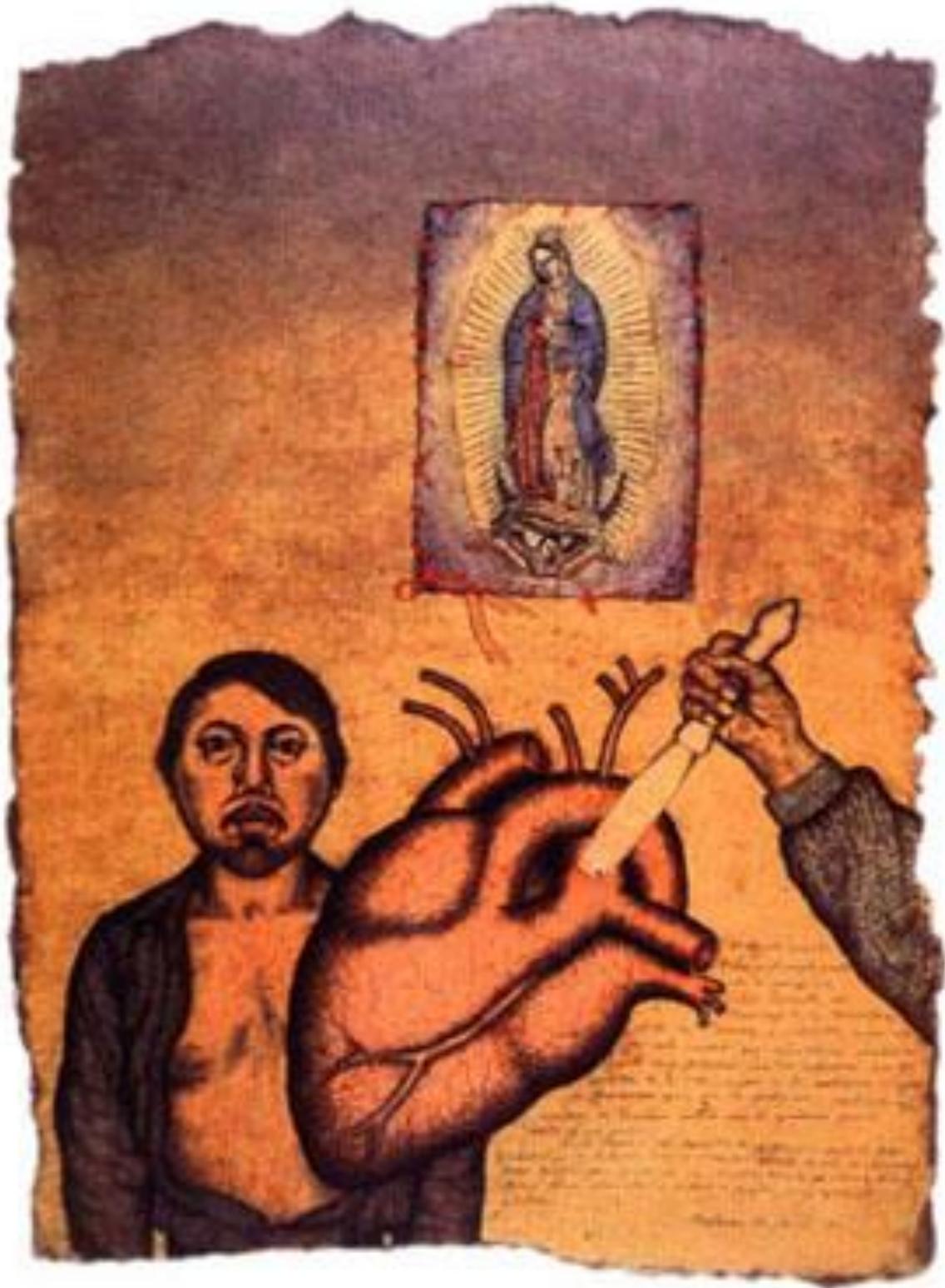


Imagen No. 11

Nahum Zenil, *Ex Voto*, 1987, técnica mixta sobre papel, 53 x 38 cm., Col. Mary-Anne Martin Fine Art, New York

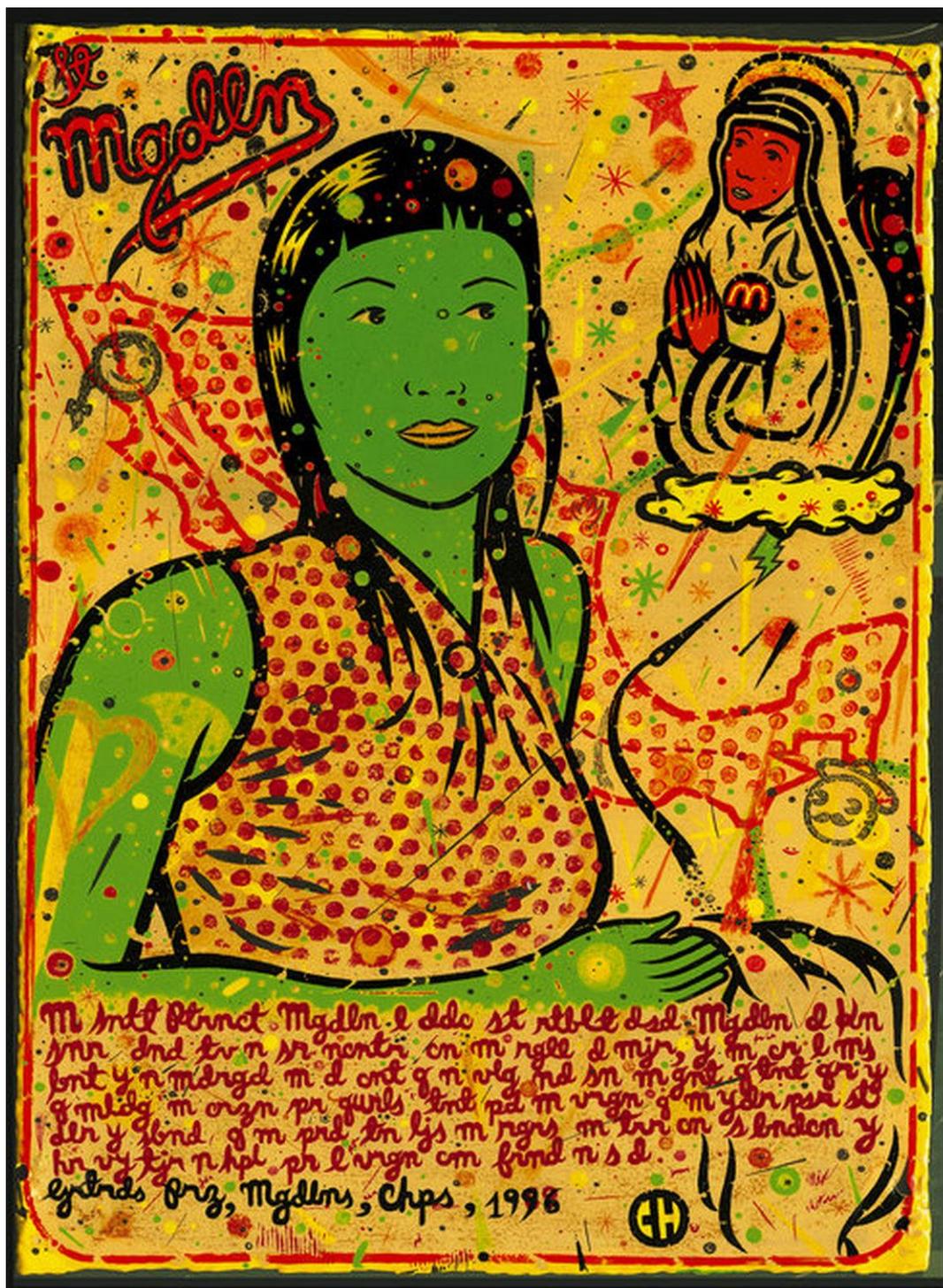


Imagen No. 12

Chema skandall, *Fallaste corazón*, 2011, óleo sobre lámina, 31 x 23 cm., Col. Particular

PORTENTOSO MILAGRO

Un distinguido caballero

RECOBRA LA VISTA MILAGROSAMENTE

En la parroquia de la Soledad de Santa Cruz de México.

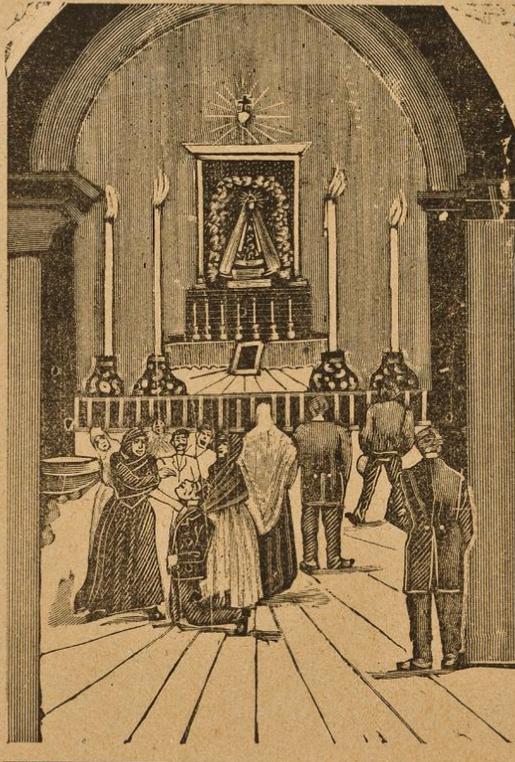
En esta misma ciudad de México hemos sido los testigos presenciales de un hecho milagroso que acaba de verificar nuestra Madre Santísima de la Soledad de Santa Cruz, en la honorable persona del Sr. Don José Sanciprián, que pertenece á lo más selecto y escogido de nuestra sociedad católica mexicana.

Los más incrédulos y rehacios en acogerse á las divinas leyes de nuestra santa religión, quedarán sin duda convencidos de la poderosa influencia que ejerce la devoción á las imágenes para lograr el bien de todos los mortales por medio de la oración.

El portentoso hecho que vamos á narar no deja lugar á duda, respecto de esa influencia divina que se sobrepone, muy á pesar de los incrédulos, á los notables esfuerzos de la ciencia y á las vanas pretensiones de prodigios naturales efectuados en fuerza del orgullo humano. El hecho milagroso que vamos á narar nos evita de hacer comentarios pueriles y vanos, que de nada servirían en tan estupendo prodigio:

A consecuencia de un cólico de invaginación perdió la vista el Sr. Don José Sanciprián, persona distinguida de la mejor sociedad de México, el día 11 del mes de Agosto, y su empeño fué vano para recobrarla con ayuda de la ciencia del médico, para lo cual consultó con los Sres. Doctores Lavista, Carrasco, Ramón N. Prado y Lorenzo Chávez, cuatro facultativos de reconocida inteligencia, que son, puede decirse, la veneración de todos los distinguidos Galenos, y esperanza única de todos los que sufren en el lecho del dolor. La opinión médica era, que si lograba ver algún día, sería después de mucho tiempo, y eso hacía sufrir de manera horrible al Sr. Sanciprián y hacía decaer su espíritu más y más, sin esperanza de salvación. Tristísima era para el enfermo la situación de su mal, pues su juventud la pasaría en dilatado sufrimiento, ó tal vez sin esperanza de recobrar el más precioso de los sentidos pues el paciente apenas cuenta veintinueve años, la edad más bella de las ilusiones.

Los ojos los sentía hundidos y como enciñados que casi no se notaban los sufrimientos, en vista de esos síntomas que asentamos, para el paciente eran desesperados y ya se conformaba á sufrir su desgracia fatal, después de algunos esfuerzos de sus médicos, cuando el viernes 7 del presente mes, sus afligidos padres, el respetable Sr. D. Manuel Sanciprián y la venerable dama Doña Guadalupe Aragón de Sanciprián, católicos de reconocida fe y de creencias invulnerables, le aconsejaron ir á la



Iglesia de la Soledad de Santa Cruz, para oír el santo Sacrificio de la Misa. Los afligidos padres del Sr. Don José Sanciprián lo llevaron de los brazos y llegaron al citado templo á las siete de la mañana. Terminado el santo Sacrificio de la Misa, en el que con ruegos bastante enternecedores pidió á la Santísima Virgen le aliviara de su pena, salían sus padres y él, cuando la madre tuvo la inspiración de rociarle la cara con agua bendita, dición le:—"Hijo mío, abre los ojos; mira á la Virgen Santísima con fe." Y entonces, ¡oh prodigio efectuado por la Divinidad! el Sr. D. José Sanciprián sintió como un estremecimiento, abrió los ojos, y con asombro, vió efectivamente á la Virgen Santísima. Su alegría no tuvo límites, y lloró y gritó lleno de gozo

dando las gracias á la Virgen por tan estupendo milagro, y explicando á todos los que le rodeaban, cómo se había efectuado aquel suceso maravilloso.

Los católicos padres del Sr. Sanciprián lloraban de gozo y alegría, y también muchos de los que lo rodeaban con asombrosa curiosidad, se emocionaron con este hecho. El templo estaba lleno de creyentes y curiosos, pues en el mismo día, y casi á las mismas horas celebrábase en él un matrimonio religioso.

Debemos hacer constar que el Sr. Don José Sanciprián es persona acomodada y de bastante ilustración, de fisonomía franca y noble, y apenas está en la juventud, pues como antes hemos dicho, su edad es de veintinueve años.

A nuestro conocimiento ha llegado que el Sr. Sanciprián piensa cambiar su nombre por el de José de la Soledad, como tributo á la Virgen Santísima, Madre de Dios, que ha operado en él tan notable milagro.

Nosotros damos esta noticia llenos de regocijo, y enviamos á la familia del Sr. Sanciprián nuestros sinceros plácemes, seguros de que la fe católica aumentará en todos los creyentes en vista de este milagro portentísimo que tiene llenos de asombro á muchos, y confundido á los ateos que niegan la influencia de la oración hacia la poderosa y sapientísima grandeza de la Divinidad.

A NUESTRA
MADRE SANTISIMA
DE LA
SOLEDAD DE SANTA CRUZ.

Madre de la Soledad,
Divina, hermosa Maria,
De los cielos la poesia,
Y celestial en la orfandad;
Tu mucha benignidad
Esencia es de bellas flores,
Y en nuestros crueles dolores
Es tu piedad infinita:
¡Oh Virgen! ¡Virgen bendita!
Ampara á los pecadores.

En tu infinita clemencia
De tu Hijo pides la gracia
Para el que sufre desgracia
Con resignada paciencia;
Del pecador la indolencia
Reanimas, Tú ¡Madre Santa!
Y el pajarillo te canta
Con trinos tiernos y suaves,
Y ese cantar de las aves
Hasta el cielo se levanta.

Qué vez ¡oh Madre amorosa!
Cuando el pecador te implora
Misericordia y te llora,
No llegas á él afanosa;
Y cuando no estás gozosa
Y atenta á lo que desea,
Que aunque el delincuente vea
Irremediable sus penas
Al fin rompes sus cadenas,
Aunque en tu poder no crea.

Oh! Madre, Madre de Amor,
De Amor infinito y santo,
Hoy que mi oración levanto
Hasta el cielo del Creador;
Sé mi amparo ante el Señor
Para implorar su bondad;
Y ten de mi caridad,
Siendo mi faro y mi guía;
¡Madre de Dios! ¡Madre mía!
¡Virgen de la Soledad!

MÉXICO.—Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1.—MÉXICO.

Imagen No. 1



Imagen No. 2



ALLANDOSE M^{RA} GREGORIA LOZANO MUY GRABE DE UN DOLOR EN
EL HIGADO Y EN LOS RIÑONES TENIENDO EL DOLOR DIARIO Y ESTANDO
EN UN GRITO ACLAME AL S^R DE VILLASECA QUE LE MANDARA SU SALUD
Y LE PUBLICABA SU MILAGRO EN UN RETABLO Y EN EL ACTO SE LE
DESAPARECIO EL DOLOR A ESTA FECHA SANTO AÑO DE DONA GRES 17 DE M¹⁸⁷¹

Imagen No 3

Autor sin identificar (siglo XIX), Hallándose Ma. Gregoria muy grave..., 17.5 x 25.5 cm, Óleo sobre lámina, Col. Museo Nacional de

Arte



Imagen No. 4

Betsabeé Romero, *Tu cárcel*, 2011, óleo sobre espejo retrovisor de automóvil, 18 x 31 cm., Col particular

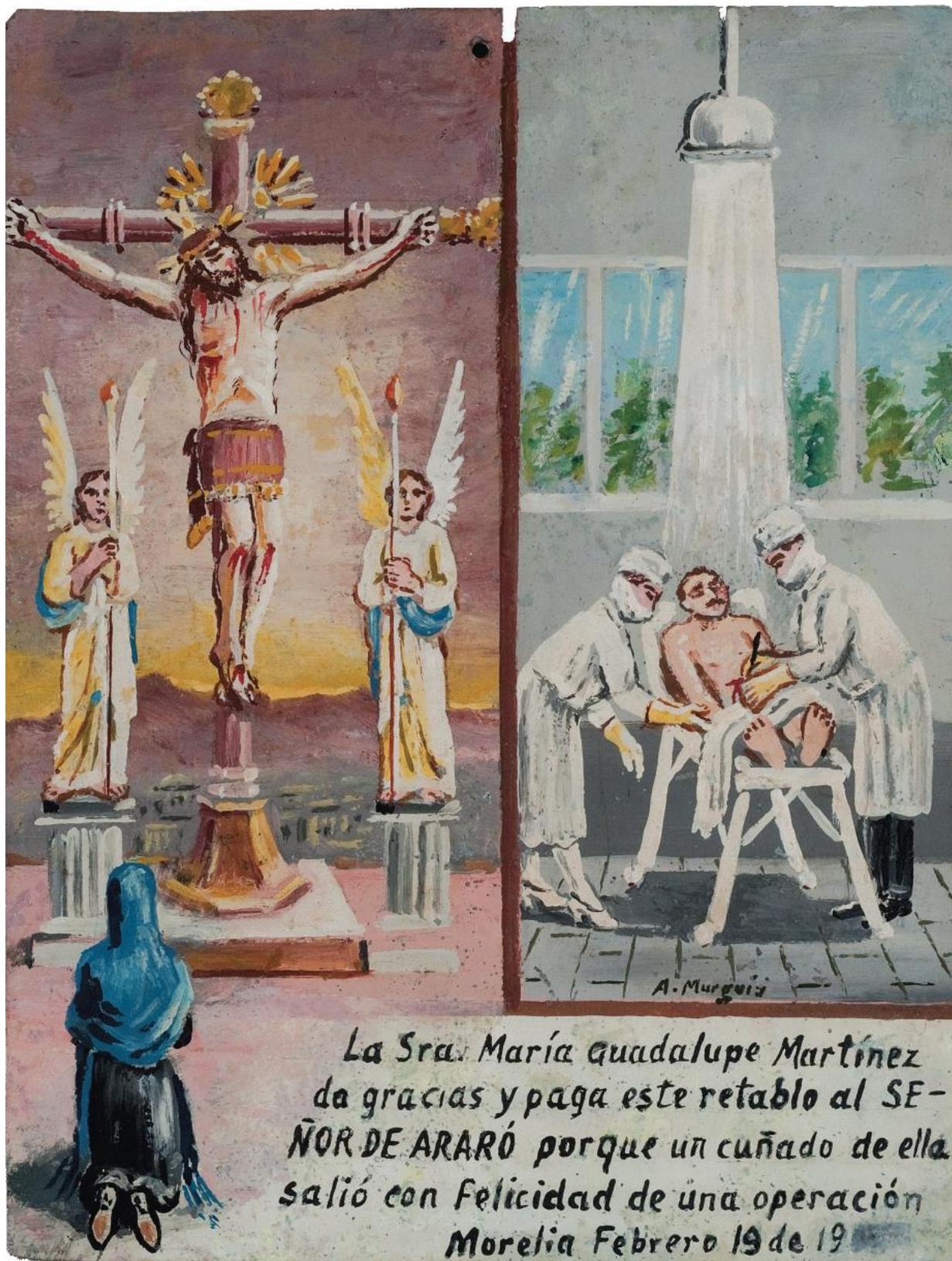


Imagen No. 5

A. Musquiz, *Exvoto de María Guadalupe Martínez*, 1968, Óleo sobre lámina, 28.3 x 21.9 cm, Colección privada



Imagen No. 6

Anónimo, *Exvoto de la madre de la niña Guadalupe Rojas*, 1910, Óleo sobre lámina, 34.9 x 50.6 cm , Bienes propiedad de la Nación,

Acervo Museo de la Basílica de Guadalupe, Conaculta-dgsmc, México, D.F.



Imagen No. 7

Alfredo Vilchis, *Exvoto de Fam. Ruiz Vilchis*, 2004, Óleo sobre lámina, 30.5 x 42 cm, Colección privada