



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PINTURA

**ESCATOLOGÍAS PICTÓRICAS SOBRE EL HIPERCONSUMO EN EL SIGLO
XXI**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

HÉCTOR ANDRÉS VALENCIA HUESCA

TUTOR PRINCIPAL:

DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNAM

COMITÉ TUTOR:

DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA AGUILA

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MTRO. JOHN LUNDBERG

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MTRO. SERGIO KOLEFF OSORIO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL, 2022.



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.

Esta obra está dedicada a la vida, a su resiliencia de cara a los retos apocalípticos que se han presentado a lo largo de la historia y que seguramente continuarán existiendo. Por los mitos y las revelaciones que vendrán, y por su esperado entendimiento.

Quiero agradecer a mi madre, Jaqueline Huesca, por su amor, su resiliencia, su sensibilidad y su fe, ella me ha inspirado a lo largo de la vida.

A mi padre, Juan D. Valencia, por su cariño, respeto y admiración.

A mis hermanos, Yoselin Valencia, Daniel Valencia y Juan E. Valencia con quienes he compartido el corazón, alegrías, sonrisas y he aprendido de los obstáculos de la vida, gracias por estar.

A Mariana Reyes, por su amor, sus lecciones de vida, su paciencia y por llevarme a recorrer el arcoíris.

A mis amigas y amigos, mis otros hermanos, por compartir conmigo su tiempo, su calidez y su respeto.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Artes Y Diseño por hacer posible esta aventura.

A los tutores y profesores de la maestría, en especial a los doctores Raúl Arturo Miranda Videgaray, Fernando Zamora Águila, Julio Chávez Guerrero y a los maestros John Lundberg y Sergio Koleff Osorio.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| Capítulo I | 12 |
| ESCATOLOGÍA: Breves referencias a la imagen apocalíptica | 12 |
| 1.1 El mito como revelación | 13 |
| 1.2 Realidad y ficción, suceso y retórica | 30 |
| 1.3 Una teoría sobre la muerte | 44 |
| Capítulo II | 58 |
| HIPERCONSUMO: El poder de la imagen como precipitación a la muerte | 58 |
| 2.1 Horizonte del consumo como explotación de la libertad | 59 |
| 2.2 El poder de la imagen como placer y dominación | 66 |
| 2.3 Horizonte de hechos y conjeturas sobre la realidad alterada | 72 |
| Capítulo III | 87 |
| PINTURA ESCATOLÓGICA: La práctica pictórica como mitificación | 87 |
| 3.1 La pintura como mitificación de la realidad: horizonte retórico | 88 |
| 3.2 La pintura escatológica como revelación | 110 |
| 3.3 REVELACIONES: apertura y desarrollo inicial | 130 |
| CONCLUSIONES | 145 |
| BIBLIOGRAFÍA | 152 |
| Links de internet | 154 |

INTRODUCCIÓN

Aquel que quiere permanentemente «llegar más alto» tiene que contar con que algún día le invadirá el vértigo.

¿Qué es el vértigo? ¿El miedo a la caída? ¿Pero por qué también nos da vértigo en un mirador provisto de una valla segura? El vértigo es algo diferente del miedo a la caída. El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados.¹

Como si se tratara de Ícaro, la humanidad aletea por los cielos cada vez más alto, buscando llegar al sol, al tiempo que su codicia y narcisismo queman sus alas de petróleo, bañando la tierra de una lluvia ácida que envenena y todo consume.

Partiendo de una perspectiva apocalíptica, gran parte de la historia de la humanidad ha estado permeada de sucesos escatológicos, enfermedades, desastres naturales y conflictos bélicos que determinaron la muerte/caída de grandes imperios y de los cuales la humanidad se ha inspirado para crear mitos, historias canónicas que permanecen hasta nuestros días plasmadas en pinturas, libros, historietas y filmes, contenidos trascendentes que nos han permitido discernir de forma poética y simbólica lo que acontece en la realidad.

La posibilidad de la caída nos atrae, el vértigo hacia la muerte como posibilidad nos seduce; es posible que la reiteración de la escatología aunada al mito en las creaciones humanas se trate de una respuesta sensible de la humanidad, un anhelo que, aunque aparentemente suicida o autodestructivo, apela a la liberación del espíritu en sentido figurado, deseando la muerte del orden que acontece para experimentar o imaginar otra clase de libertad, otra realidad, dado que la realidad terrenal —muchas veces indeseable— nos limita, nos consterna, frente a las posibilidades liberadoras del mito escatológico.

¹ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México, Tusquets Editores México, 2002, p. 28.

El acceso idóneo a las posibilidades liberadoras del mito escatológico se ha encontrado en la mitificación, en la creación de realidades posibles plasmadas gracias a los materiales de la imaginación.

En tal sentido, los mitos escatológicos, como representaciones simbólicas de la muerte, podrían significar, en esencia, un anhelo profundo por visualizar otras realidades manifestadas a partir del apocalipsis de lo existente; en este enfoque, la mitificación es un recurso que podría solventar el anhelo anterior, y quizá también dotar a los seres humanos de una guía moral y espiritual frente al escenario vigente, un contexto escindido de la espiritualidad de los mitos antiguos.

En esta investigación-producción se plantea la importancia de la escatología en la pintura como alegoría de la realidad, para el efecto de sustentar críticas visuales que respalden la hipótesis de la ideología del hiperconsumo como hecho escatológico. Para esta tarea se abordan práctica y teóricamente los siguientes conceptos: la mitificación como una forma de abordar y comprender la realidad vigente; el poder de la imagen como una forma de seducción y potenciadora del hiperconsumo; la mitificación pictórica como una forma de revitalizar el mito y sus contenidos en virtud de su adaptación dentro de proyectos pictóricos que reflexionan sobre la realidad contemporánea; la pintura escatológica como método de comunicación sensible para revelar enfoques críticos y razonamientos sobre la realidad; la narrativización a través de la mitificación como una forma de recuperar el sentido contemplativo, sentido necesario para contrarrestar la vacua y nociva ideología del hiperconsumo.

Estos conceptos han sido vitales para definir procesos e ideas importantes en mi trabajo. Mi obra, antes de esta investigación-producción, se desarrollaba a través de la composición de escenarios apocalípticos, esto como una forma de plasmar las percepciones escatológicas que tenía sobre la cotidianidad y la cultura de masas; el método de trabajo que usaba consistía en la apropiación de iconografías y símbolos, para generar comentarios y críticas visuales a través de un ejercicio de resignificación; de tal forma, buscaba en tal método, ante todo, la

expresividad por encima de la concreción discursiva, dando lugar a composiciones hasta cierto punto aleatorias, que como resultado manifestaban cierta ambigüedad.

Al percatarme de la ambigüedad en los signos de la obra, al citar diversas imágenes e iconos sin tener completo cuidado en su coherencia discursiva, opté por analizar los orígenes de las imágenes que citaba, así como su relación mutua, y de esa forma descubrí que mis imágenes se conectaban con los mitos, pero principalmente con iconos de mitos escatológicos.

Escenarios violentos que alegorizan a la muerte, imágenes caóticas y escenas apocalípticas que aludieron sentimientos colectivos, esas características tenían las imágenes que inspiraron y determinaron la constante estilística en mi producción.

Al descubrir la escatología como interés recurrente quise indagar en su origen dentro de mi trabajo. Como consecuencia de ello, deduje que este interés podría remontarse a la conciencia de la vida reflejada en el mito puesto que, desde los albores de su existencia, la humanidad ha experimentado consternación y asombro ante la conciencia de los fenómenos inexplicables de la realidad, entre ellos la muerte, y esto ha llevado a los seres humanos a apoyarse del pensamiento mitológico para crear soportes existenciales que han librado a la humanidad del peso de su transitoriedad.

La reflexión en torno a lo anterior me llevó a concluir que mi interés particular por la escatología podría ser, en primer lugar, una respuesta natural de mi impresión sensible del contexto actual, una impresión funesta que interpreta el escenario vigente en caos, violencia, contaminación, enfermedad y muerte. En segundo lugar, consideré también que tal interés provenía de una influencia más abarcante, la cultura de masas.

Los contenidos apocalípticos de la cultura de masas que me han influido son compatibles con mi impresión sensible del escenario vigente; esta compatibilidad no es fortuita y me hace pensar que se trata de una intuición colectiva; pienso que la humanidad es consciente de su precipitación a la muerte, y manifiesta tal conciencia a través de filmes, series, videojuegos, entre otros contenidos que nos

entretienen actualmente; esto me ha consternado y me ha hecho preguntarme, ¿por qué percibimos nuestro apocalipsis como entretenimiento?, la respuesta quizá está en la ideología, la ideología orquestada por el hiperconsumo.

La presente investigación-producción explora una serie de teorías importantes sobre la realidad actual, adjuntas al ejercicio pictórico, donde el hiperconsumo es visto como el factor escatológico principal dentro de un ejercicio de mitificación pictórica que aborda la realidad, un cosmos de la imaginación que, a través de la ficción y la retórica posible mediante la pintura, da vida a escenarios escatológicos como una forma de abordar, criticar y advertir sobre el escenario apocalíptico que agita al siglo XXI.

El ejercicio pictórico, aunado a la mitificación, ha resultado ser una valiosa oportunidad de comunicación de lo sensible frente al escenario mencionado, dado que así como en la antigüedad el mito sirvió para entender la realidad, la pintura aunada al mito puede ser capaz de plasmar y expresar alegóricamente visiones subjetivas de los sucesos y fenómenos ininteligibles que emergen del contexto actual, fenómenos que conciernen a la realidad que ha edificado la humanidad a través de ídolos y leviatanes que componen un orden erigido en el hiperconsumo, el capital y el poder, orden con escatológicas repercusiones para toda la vida en la tierra.

El proyecto "Escatologías" ha sido un primer acercamiento a mi visión del hiperconsumo como fenómeno apocalíptico; en este proyecto se elaboró una serie de escenarios pictóricos vinculados a acepciones como el fin de los tiempos y la realidad excrementicia de una caótica y ruidosa sociedad humana, repleta de estímulos visuales, basura e ídolos que fomentan el consumo desmedido.

A través del desarrollo de estos escenarios con personajes y criaturas monstruosas, se ha buscado expresar visual y retóricamente aspectos abstractos de tal realidad escatológica, como el poder, el capitalismo, la ideología vinculada al hiperconsumo y el caos apocalíptico resultante de tales conceptos, sentando así las bases de un universo alternativo, propio del mito.

En sus inicios, la mitología de "Escatologías", pese a sus objetivos discursivos, carecía de un recurso importante para solventar la mitificación y su contenido estético, "la narrativización", una historia o narrativa que sirviera como código de acceso al universo de la obra, para unificar todas las iconografías y personajes aparentemente aislados en un solo cosmos.

El hecho anterior promovió el surgimiento de "Revelaciones", proyecto mediante el cual se inserta una narrativa en la producción, donde se busca la resignificación de un mito apocalíptico específico, "El apocalipsis de San Juan", de la Biblia; tal resignificación busca dotar a la obra de un canon, así como de una acotación cultural e ideológica que permita situar a la pintura dentro de un sustrato connotativo y retórico entendido, ante todo, por la cultura occidental contemporánea, cultura que dio origen y ha impulsado hasta hoy al hiperconsumo.

Técnicamente, la práctica artística, además de recurrir a la pintura para crear el cosmos apocalíptico reflejado en la obra, ha recurrido a procedimientos mixtos donde el dibujo y el grabado se mezclan con la pintura, generando un diálogo entre las imágenes, los tratamientos y los materiales, dando como resultado un caos sintáctico compatible con el discurso sobre la escatología y el apocalipsis.

En cuanto a la composición, para potenciar la connotación de la obra se encontró bastante utilidad en la inserción de textos dentro de la pintura, dado que éstos han permitido adherir códigos introductorios a la obra capaces de mejorar el entendimiento de la misma; esto ha sido un desarrollo importante en la producción puesto que, además de mejorar la comunicación de los contenidos de la pintura, sintácticamente ha permitido hacer referencia a la mercadotecnia y a su gráfica publicitaria, aspecto relevante dentro del argumento de manipulación ideológica de la maquinaria hiperconsumista.

En cuanto al aspecto formal de la producción, la simulación del *collage* en la pintura dio pauta para la mezcla de múltiples estilos iconográficos en la obra, ampliando la expresividad del ejercicio pictórico, permitiendo incluso la implementación de procesos gráficos y experimentales como el estencil y la sublimación.

De forma general, así es como se ha resuelto la producción teórico-práctica, recurriendo la mitificación pictórica y la composición de universos ficticios que albergan críticas y visiones sensibles sobre una realidad críptica, expandida en un mundo azotado por el escatológico yugo del hiperconsumo.

Esta investigación teórico-práctica pretende responder a las preguntas siguientes: ¿la pintura aunada al pensamiento mitológico es pertinente actualmente para discernir y expresar los fenómenos abstractos y los problemas que aquejan a la humanidad?, ¿la pintura vinculada al pensamiento mitológico puede encaminarnos a la contemplación y escrutinio de experiencias sensibles, así como a la formulación de críticas sobre el mundo?, ¿la pintura, el pensamiento mitológico y sus narrativizaciones pueden servir para comunicar temas como el hiperconsumo y sus repercusiones escatológicas?

Finalmente, en torno al desarrollo de la investigación, se ha trabajado en tres capítulos, los cuales componen el *corpus* teórico de la investigación, que culmina en la definición y el preludio del proyecto “Revelaciones.”

En el capítulo I, titulado “Escatología: breves referencias a la imagen apocalíptica”, se ha procedido a indagar sobre el mito, su importancia cultural y su relevancia aún hoy, como método para comprender y emitir críticas de la realidad apoyadas de recursos expresivos como la ficción y la alegoría.

En torno a los subtemas del capítulo I, en el 1.1 se habla sobre los posibles orígenes del mito, sus usos y sus posibilidades como método de comunicación para revelar enseñanzas o críticas sobre la realidad.

En el 1.2 se hace hincapié en la importancia de la experiencia sensible de la realidad como factor clave para su interpretación-expresión, mediante la retórica del mito, poniendo como ejemplo el mito bíblico del “Apocalipsis de San Juan”, escudriñando en los significados de algunas de sus figuras y escenas representativas, así como en su relación con el escenario temporal que aborda el mito.

En el 1.3 se aborda la muerte como hecho y fenómeno existencial, se reflexiona sobre su implicación en el trasfondo de la maquina cultural e ideológica del siglo XXI, de cara al preludeo del escenario escatológico actual; este último subtema prepara el terreno para vislumbrar el contexto escatológico del que se habla en el capítulo siguiente.

En el capítulo II, titulado “Hiperconsumo: El poder de la imagen como precipitación a la muerte”, se expone una teoría sobre el hiperconsumo partiendo de la vinculación de análisis de filósofos y teóricos como Byung Chul Han, Slavoj Žižek, Umberto Eco, Jean Baudrillard, entre otros, centrando la atención en la imagen como instrumento de manipulación ideológica que favorece al consumo. En este apartado se define la problemática del hiperconsumo y se abordan sus orígenes ligados al contexto cultural e ideológico que aún prevalece en el siglo XXI, se exponen sus repercusiones, no sólo notables en el contexto ambiental, sino también en el panorama social, psicológico y clínico.

En torno a los subtemas del capítulo II, en el 2.1, titulado “Horizonte del consumo como explotación de la libertad”, se habla de la evolución cultural del consumo con la llegada de la revolución industrial y se replantea, ya no solamente para satisfacer necesidades básicas, sino para favorecer la competitividad mercantil a través de la captación de consumidores mediante la inserción de valores y significados a través de la ideología.

En el subtema 2.2, titulado “El poder de la imagen como placer y dominación”, se habla sobre la imagen y su poder afincado en lo “hiperreal”, un concepto inspirado en Baudrillard que, entendido como instrumento de manipulación a través del cual la ideología del consumo se sustenta es un tema clave, puesto que ayuda a entender el éxito del hiperconsumo, y cómo es que las simulaciones seductoramente colectivamente aceptadas de lo “hiperreal” desplazan la realidad y hacen que se conciba como imperfección o hecho fallido, lo que lleva a los seres humanos a refugiarse en el consumo.

En el subtema 2.3, titulado “Horizonte de hechos y conjeturas sobre la realidad alterada”, se exponen y concilian una serie de hechos escatológicos de la

realidad actual, que surgen como consecuencia de la práctica y la ideología del hiperconsumo; dentro de este capítulo se hace énfasis especial en los sucesos del SARS CoV-2, así como en la desigualdad enfatizada por la pandemia, la cual tiene como motor de su proceder a la codicia, una práctica que se reafirma en el consumo.

En el capítulo III de la investigación, titulado “Pintura escatológica: La práctica pictórica como mitificación”, se habla sobre la posibilidad de la pintura para adscribir en su desarrollo el ejercicio de mitificación como forma de abordar y entender la realidad a partir del uso de la retórica y la ficción del mito.

Para desarrollar el capítulo III, se trabajó en tres subtemas, donde en el 3.1, titulado “La pintura como mitificación de la realidad: horizonte retórico”, se habla de ejemplos de obras pictóricas que mitifican la realidad; en este apartado se analizan las características comunicativas de las obras, así como sus atributos retóricos, análisis posible gracias a la obra de José Saborit, entre otros autores.

En el subtema 3.2, titulado “La pintura escatológica como revelación”, se habla de la pintura de carácter escatológico como una oportunidad de confrontación ideológica para este tiempo, en el apartado se ostenta la importancia de la escatología en la pintura como ejercicio transgresor que posibilita el acceso a conocimientos y experiencias reveladoras que pueden dar pie al desarrollo dialéctico de los individuos.

Finalmente, en el subtema 3.3, titulado “Revelaciones: apertura y desarrollo inicial”, se indaga sobre la apertura del proyecto “Revelaciones”, un proyecto lateral al proyecto “Escatologías”, en el que se realiza el abordaje concreto de un mito apocalíptico “el libro de las revelaciones de San Juan”, para reflexionar sobre la realidad vigente, en tal apartado se habla sobre los inicios del proyecto, sus características y su pertinencia, conciliando lo abordado a lo largo de la investigación.

Capítulo I
**ESCATOLOGÍA: Breves referencias a la
imagen apocalíptica**

1.1 El mito como revelación

Existe una materia especial que condiciona el arte de la mitología: es la suma de elementos antiguos, transmitidos por la tradición –mitologema sería el término griego más indicado para designarlos–, que tratan de los dioses y los seres divinos, combates de héroes y descensos a los infiernos, elementos contenidos en relatos conocidos y que, sin embargo, no excluyen la continuación de otra creación más avanzada. La mitología es el movimiento de esta materia: algo firme y móvil al mismo tiempo, material, pero no estático, sujeto a transformaciones.²

Los mitologemas conforman el origen del conocimiento antiguo del mundo; es decir, aquellas matrices en las que se apoyan las ideas primordiales que han nutrido la cosmovisión humana a lo largo de la historia y de las cuales han emanado los mitos, los cuales, a su vez, han sido diseminados a través de la cultura y la religión. En los mitologemas se ha abordado el origen del mundo (cosmogonía), el origen del ser humano (antropogénico), así como el fin del mundo (escatológico).³

Dada su naturaleza cambiante, la mitología como canal de transmisión de los mitologemas, en virtud de su apertura y constante reinvenición, ha dado lugar al pensamiento mitológico, una forma de análisis que se ha encargado de dar las respuestas necesarias para el conocimiento del mundo desde la antigüedad y que, mucho antes del desarrollo del pensamiento científico (el cual funge hoy día como la fuente más ratificada de conocimiento), ha servido para otorgar orden a la vida, el mundo y la realidad.

El pensamiento mitológico ha servido para vincularse con el mundo y la realidad a través de creaciones elaboradas que, apoyadas de la imaginación, exponen conocimientos en forma de historias capaces de conmover o impresionar por su congruencia y sus atributos alegóricos.

Como respuesta existencial derivada de la contemplación que busca la verdad de las cosas, el pensamiento mitológico es un esfuerzo primigenio por

² Carl G. Jung y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, p.17.

³ Los mitos responden preguntas existenciales (¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos?, ¿por qué estamos aquí?) y ofrecen explicaciones tradicionalmente aceptadas por el pueblo, que se han venido transmitiendo de generación en generación a lo largo de los siglos de manera oral o escrita. Véase Fabián Coelho, *¿Qué es mito?* disponible al 05/02/2020, en: <https://www.significados.com/mito/>

encontrar el origen y sentido en las mismas; tal es el caso de las religiones y sus mitos sobre el origen del mundo y el universo. El pensamiento mitológico, junto a los mitos, ofrecen explicación a la realidad y sus fenómenos como el fuego, la lluvia, el día, la noche e inclusive fenómenos abstractos como el bien y el mal.

El pensamiento mitológico busca explicar, desde sus posibilidades, acontecimientos y hechos, en muchos casos atemporales, apoyándose de símbolos y ficciones que alimentan la imaginación. La historia y la condición de la humanidad pueden abordarse a través de los mitos que se han creado como puentes de análisis de su relación social y con la tierra: “El mito en una sociedad primitiva, es decir, el mito en su forma viva y espontánea, no es meramente una historia explicada, sino una realidad vivida.”⁴ Los mitos se han escrito a partir de la experiencia del mundo, del transitar sobre la tierra, del luchar por ella, de alimentarse de ésta y sobrevivir a sus tormentas; de allí surge el valor que perpetúa los mitos en la memoria, el valor experiencial apoyado en vivencias y aprendizajes comunes; esto es lo que eleva a los mitos más allá de cualquier creación puramente imaginativa, puesto que los hechos narrados a través de éstos cimbran una empatía social y colectiva que decanta en comunión; una convergencia donde los miembros vinculados al mito se funden culturalmente con las creencias del grupo; bajo esta declaración, es importante enfatizar que la aceptación social de un mito proviene de su adscripción como verdad comunal, al ser compatible no solamente con la experiencia colectiva, sino también con el sentir del grupo e incluso con sus sueños.

Un sueño es una experiencia personal de ese terreno profundo y oscuro que constituye el soporte de nuestras vidas conscientes, mientras que un mito es el sueño de una sociedad. El mito es el sueño público y el sueño es el mito privado.⁵

El mito o sueño público se fija en el pensamiento y la memoria por su aproximación con la realidad; tal aproximación es reveladora, puesto que permite la proliferación de percepciones subjetivas que posibilitan lecturas adicionales de la realidad misma, las cuales son capaces de dar lugar a impactos sensibles que

⁴ Carl G. Jung y Karl Kerényi, *op. cit.*, p.20.

⁵ Joshep Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1991, p. 64.

llevan al descubrimiento de verdades que trascienden los significados establecidos originalmente en el mito. Un ejemplo de lo anterior son las escuelas de interpretación del Apocalipsis de San Juan, donde destaca el historicismo; desde el historicismo, el mito del apocalipsis es interpretado y usado como canon para definir y abordar los eventos de la realidad y la historia humana, tema del cual se hablará más adelante.

La lectura de la realidad expresada a través de los mitos establece respuestas en relación con la vida y el porvenir, y también una postura en torno a lo ominoso,⁶ como la oscuridad y la muerte.

Según Jung, el mito “No pertenece al género de lo inventado, como aquello que leemos en las novelas de nuestros días, sino a una realidad efectiva, viva, que pudo producirse en las épocas más antiguas y desde entonces persiste en influir al mundo y a los destinos humanos...”;⁷ gracias a su naturaleza profunda y arcaica, los mitos constan de un estatus divino que, como menciona Jung, desplaza las creaciones literarias contemporáneas en complejidad semántica⁸ por su riqueza simbólica y espiritual; de ahí que las enseñanzas dictadas a través de los mitos se vean perpetuadas en la memoria de generaciones, no sólo como relatos que deleitan la imaginación colmando de fantasías, sino como principios conductuales —normas— para transitar la realidad, conocer el mundo, sus fenómenos e inclusive como guías para trascender la vida después de la muerte.

Del ejercicio sensible en los mitos basado en la experiencia y la contemplación han emergido los dioses y sus historias y, junto a ellos, sus enseñanzas, las cuales han acompañado al hombre a través del tiempo manifestadas en idiosincrasias culturales que expresan códigos de relación específicos entre los miembros y su medio.

⁶ Lo ominoso es un término acuñado por Freud para designar comúnmente a los aspectos siniestros y oscuros de un individuo que pueden generarse de emociones como la angustia y el terror. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Argentina, Amorrortu Editores, 1992, pp. 217-265.

⁷ Carl G. Jung y Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 20.

⁸ Dentro del plano de la comunicación semiótica, lo semántico hace referencia a la relación entre las figuras y la realidad visible figurada, es decir, la semántica se encarga de relacionar los signos con el mundo significable, como ejemplo de ello se encuentran el realismo o el arte naturalista. Cfr. Juan, Acha, *Crítica del Arte*, México, Trillas, 1992, pp. 43-44.

Como ya se ha mencionado, los mitos son guías que, en muchos casos, establecen dirección para el proceder de los individuos, otorgando sentido y causa a la existencia a través del tiempo, motivos que han permitido sortear el vacío de lo insondable en la realidad, para conquistarla, al menos de forma aparente.

[...] a través suyo queda determinada la actual vida de la humanidad, sus actividades presentes y su futuro destino; su conocimiento, por un lado, les procura a los seres humanos la motivación para proceder a sus actos rituales y morales, y por el otro, les proporcionan las adecuadas instrucciones para su ejecución.⁹

Los mitos otorgan orientación a la vida, así como los estímulos necesarios para vivir bajo determinado orden; por lo tanto, el mito, más allá de su consideración literaria, conlleva un poder significativo como instrumento de influencia que modera el comportamiento social implementando códigos éticos y morales que establecen el orden de la relación de los individuos entre sí y con su entorno; tal es el caso de los sistemas patriarcales o matriarcales determinados muchas veces por la figura más venerada o sobresaliente de la mitología *in situ*.¹⁰

la mitología se explica por sí misma y explica todo aquello que en el mundo es, no porque haya sido inventada para proporcionar explicaciones, sino porque también posee la cualidad de ser explicativa. Pero precisamente los investigadores que quieren «explicarlo» todo serán quienes no comprenderán una cualidad tan misteriosa, si no es admitiendo que los mitologemas han sido creados para este fin: para proporcionar explicaciones.¹¹

En la actualidad, los mitos se han visto desplazados por la fe en el pensamiento científico, vertidos al olvido a través de los años, conservándose apenas como un eco sórdido en la memoria colectiva de algunas esferas y pueblos globalizados, dado que el racionalismo¹² que impera actualmente, ha priorizado la razón sobre otras formas de adquisición de conocimiento, y se antepone como el

⁹ Jung y Kerényi, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ En torno a esto es importante mencionar que, dependiendo de la condición del pueblo –matriarcal o patriarcal–, queda determinada la relación funcional o disfuncional que tendrán los individuos entre sí y con su entorno, puesto que, según Erich Fromm, el carácter matriarcal provee y protege, mientras que el patriarcal compete y arrebatata. Véase Erich Fromm, *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*, España, Paidós, 2014.

¹¹ Jung y Kerényi, *op. cit.*, p. 19.

¹² Postura según la cual la razón tiene prioridad sobre otras formas de adquisición de conocimiento. La mayor parte de las veces se la encuentra como una concepción en epistemología, donde se opone tradicionalmente al empirismo, la tesis de que los sentidos son básicos para el conocimiento. Huberto Marraud y Enrique Alonso, *Diccionario Akal de filosofía*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 819.

único camino de la verdad; de la mano de los avances científicos y tecnológicos, el racionalismo en la ciencia se ha instalado como la fuente de la verdad absoluta, amparado en sus aportaciones materiales y conocimientos que aseguran la manipulación de lo existente en el plano físico.

[...] por medio del pensamiento científico nosotros somos capaces de alcanzar el dominio de la naturaleza [...] en tanto el mito fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre un mayor poder material sobre el medio. A pesar de todo, le brinda la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo y de que, de hecho, él *entiende* el universo. Empero, como es evidente, apenas se trata de una ilusión.¹³

Como menciona Strauss, hoy día es evidente el dominio del hombre sobre el medio, mediante la técnica¹⁴ y la ciencia; el ser humano ha dominado aspectos de la realidad física y la naturaleza trasladando así la devoción que tenía por los antiguos dioses para depositar el fervor en sí mismo,¹⁵ descartando así la imaginería mitológica del aparato crítico colectivo por concebirle “carente” de certeza y utilidad práctica.¹⁶

El mito aún hoy día, podría ser un recurso importante para la reflexión de la sociedad capaz de ejercer influencia, así como señalar y criticar las problemáticas que subyacen en la realidad vigente.

Antes de que existiera la ciencia el hombre se sirvió —como ya se ha mencionado— de sus capacidades sensibles y creativas para generar respuestas a su medio. Elaborar estas respuestas fundadas en el pensamiento mitológico otorgó seguridad y fijo una dirección bajo un sistema de creencias o códigos morales que en su momento rigieron el andar y principios de la humanidad; gracias a la ciencia hay certezas, pero se llega prescindir del rasgo sensible, el lado humano, que modera la

¹³ Claude Lévi, Strauss, *Mito y significado*, Barcelona, Alianza Editorial, 1999, pp. 40-41.

¹⁴ Pertenece o relativo a la aplicación de las ciencias y las artes, conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte. DRAE.

¹⁵ Antropocentrismo o bien la idea de “el hombre asumiendo el papel de dios” apoyado del encumbramiento de la ciencia y la técnica como mecanismos para ejercer dominio sobre el medio.

¹⁶ Esta consideración ha sido generalizada y proyectada a muchas otras ramas de la expresión humana, como las bellas artes, por basarse en la contemplación de rasgos de la realidad aparentemente “inútiles”, tales como el color del cielo, el ruido del campo, el andar en la calle o el transporte público, empero, como menciona Christian Boltanski, “hablar de cosas inútiles es tan raro, y naturalmente, al final las cosas inútiles vienen a ser las más útiles”. María E. Ramos, *Diálogos con el Arte: Entrevistas 1976-2007*, Venezuela, Editorial Equinoccio, 2007, p. 61.

forma en la que el hombre se vincula o arremete con lo circundante, dado que no es secreto en la actualidad que la ciencia se ha visto corrompida, orillada a estudiar de formas retorcidas lo presente en el medio, sin tener reparo en rasgos morales que fomenten el cuidado y respeto por la vida.¹⁷

La misma ciencia es la que –primero con sus interpretaciones, luego con sus explicaciones– ha obstruido el camino que conduce a la mitología, y es ella la que debe proceder a su reapertura. Aquí se trata de la ciencia en su sentido más amplio: en el caso presente, tanto de la historia como de la psicología, de la etnología y de la antropología como de la investigación analítica de los mitos.¹⁸

En el presente texto es importante aclarar que no se pretende desvirtuar o satanizar la labor científica, sino más bien considerar que la ciencia es vulnerable ética y moralmente, dado que el pensamiento científico actual se encuentra predominantemente influido por el racionalismo y también por el materialismo¹⁹ imperante en el escenario capitalista vigente; esto ha dado paso a la cosificación del medio que degrada lo circundante a un aspecto utilitario, y que ha reducido todo, incluso la vida, a materia de explotación para fines monetarios, ocasionando relaciones de explotación que originan los problemas sociales y los daños medioambientales a los que estamos ya familiarizados. Temas como la pobreza y la contaminación son problemas originados por un exceso de racionalismo y una contrastante ausencia de sensibilidad por lo circundante.

El hombre moderno no comprende hasta qué punto su "racionalismo" (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numéricos) le ha puesto a merced del "inframundo" psíquico. Se ha librado de la "superstición" (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendida por todo el mundo.²⁰

¹⁷ Existen ejemplos a lo largo de la historia tales como el experimento Tuskegee, realizado en 1932 en E.U., donde se estudió el desarrollo natural de la sífilis sin la aplicación de ningún tratamiento en afrodescendientes de bajos recursos. Véase Titania compañía editorial, *Experimento Tuskegee, la investigación más inmoral de EEUU*, disponible al 05/02/2020, en https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2015-06-24/experimento-tuskegee-la-investigacion-medica-mas-inmoral-de-eeuu_899587/

¹⁸ Jung y Kerényi, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ "El materialismo, por oposición al idealismo, reconoce la materia como lo primario, y la conciencia, el pensar, como lo secundario. La forma superior del materialismo es el materialismo filosófico marxista [...]". Mark M. Rosental y Pavel P. Iudin, *Diccionario filosófico Marxista*, Uruguay, Pueblos Unidos, 1946, p. 197.

²⁰ Carl G. Jung, *op. cit.*, pp. 93-94.

El racionalismo materialista²¹ es un rasgo distintivo de la actualidad que relega a segundo plano la conciencia y la espiritualidad implícitas en el acto de vivir y habitar el mundo, dado que apunta su atención y esfuerzos al desarrollo material y económico, y esto es preocupante, puesto que afecta el comportamiento humano, así como el nexo espiritual con el mundo. Leonardo Boff menciona que “el hombre no puede pensar sólo racionalmente, dado que experimenta memoria en el tiempo y la libertad [...]”,²² memoria y libertad que nutren la vida y entretejen el vínculo espiritual con la tierra. La capacidad contemplativa puede ser un apoyo fundamental para contrarrestar el “racionalismo materialista”, puesto que la contemplación permite la apreciación de las cosas, posibilitando aproximaciones empáticas que conectan con su esencia, hecho que escala a la proliferación de vínculos espirituales y atribuciones místicas.²³

Paul Cézanne, aquel maestro de la atención profunda y contemplativa, dijo alguna vez que podía ver el olor de las cosas. Dicha visualización de los olores requiere una atención profunda. Durante el estado contemplativo, se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas. Merleau-Ponty describe la mirada contemplativa de Cézanne sobre el paisaje como un proceso de desprendimiento o desinteriorización.²⁴

El sentido contemplativo ha sido parte fundamental del pensamiento mitológico, puesto que ha posibilitado la mitificación del mundo a través de su narrativización, con la creación de historias compuestas por relaciones alegóricas que han dado luz a ídolos, fuerzas místicas, así como a vínculos espirituales que otorgan sentido a la realidad y que, como ya se ha mencionado, conducen el actuar humano moderando el carácter. La inmersión a la que da lugar la contemplación permite a los seres humanos fundirse con el entorno, transformándoles en oráculos de la vida y en la condición del medio, manifestando sus respuestas y augurios a través del arte o la expresión literaria.

²¹ Propuesta que concatena los términos materialismo y racionalismo en una fórmula de pensamiento que rechaza el idealismo y el empirismo, centrándose en lo material como causa y fin principal de los esfuerzos de tal pensamiento.

²² Leonardo Boff, *Ecología, mundialización, espiritualidad*, Sao Paulo, Brasil, Editorial Ática, 1993, p. 159.

²³ Del misticismo subyacente en el ejercicio de contemplación se ha servido el pensamiento mitológico para deificar los fenómenos y las cosas en la tierra.

²⁴ Byung, Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012, p. 24.

La capacidad contemplativa y el pensamiento mitológico forman una importante amalgama del conocimiento, puesto que exponen posturas e intuiciones del mundo que, aunque inverosímiles hasta cierto punto, revelan verdades profundas que escapan a la mirada superficial y racional de la mayoría.

La revelación en los mitos concebida a través de la contemplación ha sido capaz de aproximar a los individuos a su realidad, haciéndolos críticos y conscientes de ella en algunos casos, facultándoles para expresar sus posturas mediante ficciones plasmadas en diversos medios, desde la literatura,²⁵ hasta expresiones artísticas como la pintura; es importante decir que, aunque las revelaciones resultantes del ejercicio contemplativo se apoyan de la ficción y en la alegoría para manifestarse, éstas no deben desacreditarse por sus tácticas comunicativas, dado que se estaría eclipsando la retórica como forma valiosa de comunicación, la cual ha hecho trascender las ideas plasmadas en los mitos y las artes plásticas sirviéndose de una poética expresiva que se fija en la imaginación y la memoria, y de la cual se hablará más en capítulos posteriores.

La pintura como manifestación del pensamiento mitológico permite visualizar la mitología colectiva a través de la materialización visual de los dogmas expresados en la composición, los matices, los personajes etc.; adicionalmente, estas materializaciones se ven acompañadas de una mitología personal en la que personificaciones y escenarios hacen referencia a la condición del artífice,²⁶ su involucramiento con el tema y hasta su postura ética y moral; podemos apreciar ejemplos de esto en la obra de El Bosco, Peter Brueghel, Matthias Grünewald o Joos Van Craesbeeck quienes, más allá de realizar encargos con temas predominantemente religiosos para satisfacer a sus clientes y mecenas, plasmaron en su pintura su propia esencia codificada entre el gesto, el color y la imaginería referenciada.

²⁵ Obras literarias como *La Odisea* o *La Ilíada* son sólo dos ejemplos que exponen –al menos parcialmente– hechos históricos acompañados de formas retóricas que reconstruyen y cuentan la historia con una mirada épica y un fulgor místico. Véase “La Ilíada, mito o realidad”, disponible al 01/06/2020 en: <https://www.muyhistoria.es/h-antigua/articulo/la-iliada-mito-o-realidad-421510154912#>

²⁶ Sinónimo para autor o creador, DRAE.



Fig. 1, El Bosco, *Las tentaciones de San Antonio Abad* (tabla central), óleo sobre tabla, 131.5 x 119 cm, 1501.

Extraído de: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/tempt-ant/tempt-c.jpg>

Las tentaciones de San Antonio²⁷ ha sido un mito religioso bastante abordado en la historia de la pintura; Joos Van Craesbeeck, con su propuesta pictórica, destaca enormemente,²⁸ puesto que desde la expresividad proyectada sobre su lienzo, el autor no sólo adscribe otro imaginario de un tema religioso, sino que también permite la apreciación de su pensamiento mitológico velado junto a una autoconcepción de sí mismo —su condición anímica en relación con el tema del cuadro— manifestado en el autorretrato —la cabeza gigante— plasmado dentro de la composición; dentro de la pintura de Craesbeeck, el autorretrato manifiesta desesperación, posiblemente un estado psicótico que anuncia una ruptura²⁹ en la cordura del artífice, derivada de la inmersión en el tema; adicionalmente, en la obra se puede apreciar el enfoque moral con el que el autor se identifica dentro de su pintura, dado que se representa a sí mismo como un ser impuro del cual emerge el mal desde su interior en forma de criaturas extrañas.

²⁷San Antonio Abad fue un monje que vivió entre los siglos III y IV, un ermitaño que quiso apartarse del mundo y se fue a vivir al desierto. Ahí fue tentado por el Demonio en varias ocasiones, pero resistió a todas ellas gracias al poder de su fe. Véase historia-arte.com, Las tentaciones de San Antonio, La obra de Craesbeeck destaca por su increíble modernidad, disponible al 10/06/20, en: <https://historia-arte.com/obras/craesbeeck-las-tentaciones-de-san-antonio>

²⁸ Véase fig. 3

²⁹ Ruptura circunstancial condicionada al desarrollo de la obra y el desempeño introspectivo.



Fig. 2, Joos Van Craesbeeck, *Las tentaciones de San Antonio*, óleo sobre lienzo, 78x116 cm. 1650.³⁰
Extraído de: <https://historia-arte.com/obras/craesbeeck-las-tentaciones-de-san-antonio>

Realizar una pieza con las características de la obra de Craesbeeck no es un ejercicio fortuito, puesto que la obra de arte no parte de un proceso de representación aleatoria, sino de una conexión sensible con el motivo de la pintura —el mito de las tentaciones San Antonio—; el escenario, los personajes y los monstruos de la pintura corresponden a una serie de asociaciones racionalizadas influidas por la subjetividad, fobias profundas, arquetipos³¹ y una imaginería fuertemente ligada a la mitología de su época y su contexto; en tal sentido, el artífice se sirvió del pensamiento mitológico para manifestar una crítica de sí mismo, al tiempo que interpretaba el mito de San Antonio.

La mitología es referencial y referenciada en la búsqueda de interpretar y revelar significados, dado que los mitos tienen la cualidad de ser explicativos;

³⁰ Craesbeeck se retrata como un observador sometido a la naturaleza de las criaturas sombrías que emanan de sí y que tientan al propio San Antonio en su prueba de fe.

³¹ Según Jung, los arquetipos o imágenes primordiales son formas o imágenes colectivas que se dan en toda la tierra como elementos constitutivos de los mitos y, al mismo tiempo, como productos autóctonos e individuales de origen inconsciente. Son patrones de formación de símbolos que se repiten a lo largo de la historia y las culturas, en la humanidad entera, y a través de ellos buscan expresión las energías psíquicas. Natalia, Consuegra Anaya, *Diccionario de psicología*, Bogotá, Ecoe ediciones, 2010, p. 28.

gracias a estas características, los mitos son capaces de dar lugar a pensamientos mitológicos —como en el caso de la pintura de Craesbeeck—, los cuales inspiran mitificaciones proyectadas en imágenes y alegorías para el entendimiento de la realidad.

El pensamiento mitológico se nutre a través de los mitos y de la experiencia del mundo, y es un importante método de comunicación y discernimiento de las cosas, en el cual se aprecian formas reconocibles de la realidad fundidas entre alegorías de fenómenos o pensamientos abstractos de los cuales tenemos ejemplos como el miedo primigenio a la naturaleza que, por su asociación a lo imprevisible, lo insondable e implacable, aquel miedo arquetípico ha adoptado la forma de bestias, criaturas antropomórficas como el kraken, el wendigo, el minotauro, la sirena o el nahual —la naturaleza lo devora todo—; de la impresión subjetiva de la naturaleza inspirada en el miedo y el pensamiento mitológico, la humanidad creó a los demonios y a los monstruos como entidades despiadadas y en muchos casos maléficas, dado que no pertenecen a la luz, sino a los peligros de la oscuridad terrenal.

Al tiempo que el pensamiento mitológico contribuye a la comprensión del mundo, éste funge, a su vez, como un método de expresión de lo sensorial, puesto que permite la apreciación de la realidad en impresiones e interpretaciones del contacto con sus fenómenos —oscuridad, luz, aire— o atributos abstractos —amor, maldad y muerte— mediante formas alegóricas que codifican las sensaciones y emociones que subyacen de aquel contacto.

El pensamiento mitológico y los mitos posibilitan revelaciones del contacto con lo indecible y lo inescrutable de la realidad, buscando adscribirle un orden al mundo; tales revelaciones o descubrimientos individuales y colectivos se fijan en la memoria gracias a su expresión en forma hablada, escrita o a través de imágenes, las cuales, embellecidas con figuraciones poéticas y alegorías, causan asombro e invaden los sentidos.

El pensamiento mitológico como fuente idealista del conocimiento fundado elementalmente en la impresión sensible del mundo y su interpretación creativa, ha

tenido una importancia vital dotando de sentido a la realidad, como ya se ha mencionado, y, a su vez, ha fungido como guía de las causas primeras y últimas del ser humano estableciendo creencias que perviven aún hoy a través de las religiones.

El pensamiento mitológico ha acompañado a la humanidad como guía, influyendo su postura crítica y acción a través del tiempo. En la historia humana ha habido mitos que establecen las condiciones decisivas para el destino de civilizaciones enteras; tal es el caso del mito fundacional del imperio mexica, donde la señal de “el águila sobre el tunal devorando una serpiente”³² estableció el territorio Mexica y marcó el inicio de la gran Tenochtitlán, enmarcando, a su vez, el carácter de los antiguos mexicas como una nación implacable y hegemónica; o también está el ejemplo del mito fundacional de imperio romano con los hermanos Rómulo y Remo, los cuales, salvados y alimentados por una loba, fijaron un significado al carácter de la civilización romana.

Los mitos no sólo definen y orientan, también otorgan un sentido espiritual a las cosas, significados que vinculan a los seres humanos colectivamente con su medio.

Nuestra historia de la creación nos enseña que los primeros abuelos de nuestra gente fueron hechos de maíz blanco y amarillo. El maíz es sagrado para nosotros porque nos conecta con nuestros antepasados. Alimenta nuestro espíritu al igual que a nuestros cuerpos.³³

El maíz es importante entre los pueblos americanos, puesto que es un vínculo con el mito de la creación; el maíz es tan sagrado, ya que del mismo se desprende toda una cosmovisión fundada a través del pensamiento mitológico, la cual ha otorgado significado al origen de estos pueblos, tal significado ha sido

³² Como lo expresan las fuentes orales y pictográficas indígenas, así como las crónicas manuscritas redactadas por indígenas o españoles, el prodigio que consagró la fundación de México-Tenochtitlan fue el portento, proféticamente anunciado por Huitzilopochtli, de un águila posada sobre un tunal. Véase *La fundación de México-Tenochtitlan. Consideraciones “crono-lógicas”*, disponible al 06/02/2020, en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-fundacion-de-mexico-tenochtitlan-consideraciones-crono-logicas>

³³ Juana Batz Puac, maya quiche, expresa su postura ideológica basada en el mito de la creación maya conocido como “el libro de la comunidad” (*Popol Vuh*), véase, Viviendo el tiempo Maya, *El mito de la creación de los Mayas* disponible al 05/01/2020 en: <https://maya.nmai.si.edu/es/los-mayas/historia-de-la-creacion-de-los-mayas>

trascendente puesto que ha conseguido deificar al maíz hasta la actualidad, y no porque el maíz posea atributos mágicos, sino por la relación vital del maíz con el ser humano como sustento principal de los pueblos mesoamericanos.³⁴

La concepción del maíz en el mito del *Popol Vuh* como alimento sagrado y símbolo del origen de la vida humana llama al respeto y al cuidado por la tierra; de ese modo, la enseñanza del mito inspirada en la experiencia sensible de la naturaleza —la relación vital de la vida humana con el maíz—, trasciende su precepto como explicación del origen de la humanidad transformándose en postura ideológica, la cual acoge a los individuos en un equilibrio armónico con el entorno natural.

Los mitos proveen de cosmovisiones fundadas en la sensibilidad, la experiencia personal y el análisis de sucesos y acontecimientos del entorno circundante, como instrumento primigenio del saber ha orientado la creación de dioses y odiseas para dar respuesta —como ya se ha dicho anteriormente— a las cosas, los seres, los fenómenos y sucesos del plano físico, como la lluvia, el fuego, la noche, el día y la vida misma.

Los mitos son también estos fragmentos de información de los tiempos antiguos, que están relacionados con temas en los que se ha apoyado la vida humana, se han construido civilizaciones y se han alimentado las religiones durante milenios, son el reflejo de problemas internos muy profundos, misterios interiores, umbrales de pasajes internos [...].³⁵

Los mitos como narrativizaciones —narraciones— que se fijan medularmente en los individuos, han diseminado por generaciones significados, que han nutrido las religiones fortaleciendo su sistema de creencias capacitándolas, de ese modo, para comprender problemas internos de los seres humanos, contribuyendo así al bienestar existencial; en tal sentido, como bálsamos para la existencia, los mitos han aliviado el pesar hacia lo desconocido, lo incognito, todo

³⁴ “Para el poblador mesoamericano, y para muchos indígenas actuales, el maíz era y es la vida; su presencia llenaba toda su cosmovisión conformando el centro en un complejo: tierra, agua, sol y hombre, elementos indispensables para la sobrevivencia de la planta. Hay una relación simbiótica entre el hombre y el maíz: sin maíz no habría hombres y si los hombres no lo sembraran, el maíz desaparecería”. Yolotl, G. Torres, “Notas sobre el maíz entre los indígenas mesoamericanos antiguos y modernos”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 41, disponible al 03/02/20, en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1716>

³⁵ Joshep Campbell, *op. cit.*, p. 17.

aquello que se encuentra fuera del alcance del poder de la humanidad y que, como consecuencia, le vulnera; un ejemplo de esto es el miedo trascendente a la muerte, el destino final, la escatología.³⁶

Vinculada a la muerte, la escatología es sinónimo de lo imprevisible e insondable, aquello que la humanidad no ha podido eludir, ni controlar y que sólo a través del pensamiento mitológico ha logrado sopesar, indagando espiritualmente en sus profundos significados a través de cosmovisiones fantásticas reflejadas en las mitologías creadas y esparcidas a lo largo del mundo. Como mitologema —matriz de mitos— la escatología ha sido abordada en todas las culturas mediante mitificaciones como el relato nahua de “Los 5 soles”, el Ragnarök vikingo o el *KaliYuga* hindú, mitos de fuertes imaginerías caracterizados por presagiar el final de la humanidad, en algunos casos, apelando a la muerte definitiva y, en algunos otros, a una renovación de la vida posterior al escenario final.

Pese a su función aliviadora, como ya se dijo, la cualidad esencial de los mitos ha sido la de explicar la realidad, no sólo desde su origen, sino también en su final. En tal sentido, el mito escatológico podría considerarse inequívocamente como el sello final de la cosmovisión de la realidad de una cultura, en el cual se enfatiza la identidad y el carácter de la civilización, puesto que en su visión escatológica confluyen las ideas religiosas, así como la conclusión filosófica de su pensamiento y razón de ser frente al mundo; la idea anterior se ve reflejada en el caso de los vikingos, dado que este pueblo se debía a la guerra para poder ascender al Valhalla —el equivalente al cielo en los pueblos nórdicos— después de la muerte, razón por la cual no es fortuito que el Ragnarök represente la última gran batalla.

La escatología como reflexión sensible del destino final y la muerte ha sido una constante en el pensamiento mitológico individual y colectivo; al ser consciente de su propia mortalidad, el ser humano se ha servido del mito para acotar aquello

³⁶ El término Escatología (del griego antiguo *éskhatos*: ‘último’ y *logos*: ‘estudio’) es el conjunto de creencias religiosas sobre las «realidades últimas del ser humano y el universo». Víctor, Espinoza, *La abominación desoladora*, USA, Softcover, 2014, p. 13.

que desconoce, en este caso, el final de sus días, si bien no para cambiar tal destino; la humanidad ha creado su cosmovisión de la muerte para tener al menos cierta injerencia ilusoria sobre ésta mediante el control de su actuar, sofocando el miedo latente a la muerte con la práctica de códigos morales y éticos que, conforme el dogma, aseguran el destino del alma más allá del final; tal es el caso del mito judeocristiano conocido como el Apocalipsis de San Juan.

Para la presente investigación, “El Apocalipsis de San Juan”, también conocido como “El libro de las revelaciones” es importante, puesto que este mito escatológico forma parte de la cosmovisión y de la religión de la cultura occidental; pese a su antigüedad, la lectura del mito y su polisemia continúan ejerciendo influencia en los distintos ámbitos culturales de la sociedad y en la cultura de masas a través de largometrajes, novelas, series o video juegos, y en el ámbito religioso desde predicciones y asociaciones que tienen su base en las escuelas de interpretación del libro, como sucede con las posturas futurista³⁷ e historicista,³⁸ en las que se guarda una estrecha relación simbólica con la Biblia y sus contenidos, haciendo del mito motivo de análisis y reflexión aplicada a los sucesos contemporáneos.³⁹

Etimológicamente, el vocablo apocalipsis proviene del griego *apocalypsis*, que significa “revelación”. En el Apocalipsis suceden catástrofes que destruyen la tierra y nos libran de la ilusión que la humanidad corrompida por el mal ha creado; tras la ruptura de esa ilusión se da un enfrentamiento final del bien contra el mal

³⁷ Escuela futurista [...]. La escuela futurista insiste en que las profecías del libro del apocalipsis, se cumplirán en el final, y hacia el final de los tiempos. Cfr. Gustavo López, “Las escuelas de interpretación del Apocalipsis” Conozca.org, disponible al 30/12/2020 en: <http://conozca.org/?p=1642>

³⁸ Esta escuela presenta al Apocalipsis como un cuadro de toda la historia eclesiástica, desde la primera venida de Cristo, hasta su segunda venida, y más allá. En este método se procura hacer que las secciones del Apocalipsis encajen con eventos históricos específicos. La bestia es vista como la manifestación del tirano contemporáneo al intérprete, como el papado lo fue en el tiempo de la Reforma. Esta posición es insostenible porque habrá una gran variedad de interpretaciones a través de las edades. Pero, dado que los principios son válidos para todas las generaciones, como sugeriría el idealista, cada generación debería poder identificar los personajes retratados por Apocalipsis. Gustavo López, *loc. cit.*

³⁹ La realidad cotidiana actual está marcada de múltiples señales escatológicas a las que quizá nos encontramos habituados, problemas ecológicos y conflictos sociales son algunos de los motivos que aún hoy día el *Libro de las Revelaciones* vincula con el fin del mundo.

que antecede la llegada de un orden celestial en la tierra, donde los devotos a dios vivirán eternamente.⁴⁰

Los mitos escatológicos son también revelaciones, es decir, conocimiento crítico del mundo expresado a través de alegorías y metáforas que, como en el caso del Apocalipsis de San Juan, están orientadas a reflexionar y, eventualmente, a dismantelar las ideas establecidas; en tal sentido, el Apocalipsis de San Juan es importante como antecedente de oposición de cara a la transformación ideológica de los individuos, dado que este mito escatológico pudo guiar, en su tiempo, a la consolidación de nuevas posturas a través de críticas incisivas a la realidad y al contexto donde surgió el mito, tema que será profundizado en el siguiente capítulo.

La idea del mito como revelación encabeza la hipótesis de que éste no solamente se ve acompañado de una intención descifradora, como ya se ha mencionado, sino que también conlleva una intención persuasiva, donde los mitos se sirven de sus mecanismos alegóricos para exponer posturas y, a su vez, adscribir verdades en la memoria mediante la riqueza de sus símbolos y de figuras retóricas; en esta vertiente, las revelaciones en los mitos pueden aspirar a transformarse en creencias que, engarzadas en la mente de los individuos, al ser congruentes con el sentimiento colectivo, fungen no sólo como alivio hacia lo desconocido y lo inevitable —la muerte—, sino como nexos de unión.

Si bien en el siglo XXI quizá sería un sinsentido apoyarse en los mitos para explicar los sucesos de la realidad o para encontrar dirección moral y fundamento a la vida, a consideración de la presente investigación valdría la pena repensarlo, dado que los mitos y el pensamiento mitológico pueden ser aún hoy una importante estrategia de sensibilización, apta para comunicar ideas y reflexiones sobre el mundo, capaces de resarcir el vínculo espiritual de los seres humanos con el medio a través de visiones poéticas y alegóricas de la realidad.

⁴⁰ El Apocalipsis de San Juan, según la cosmovisión de la religión cristiana, es una obra profética que narra el final del orden corrupto de la humanidad que prepara el porvenir de un orden celestial. Véase Alfred, Wikenhauser, *El Apocalipsis de San Juan*, Barcelona, Herder, 1969.

La retórica como recurso expresivo en los mitos aunada al pensamiento mitológico es capaz de nutrir la sensibilidad y el juicio crítico de los individuos, lo mismo deleitando, que advirtiendo sobre riesgos y problemas profundos subyacentes a la realidad o a la práctica humana.

El énfasis de esta investigación hacia el pensamiento mitológico parte de una postura crítica sobre la disfunción del desarrollo intelectual, social y cultural del “Racionalismo-materialista”, ya que éste ha demostrado ser insuficiente e incluso contraproducente para abordar la realidad y el medio circundante, dado que el racionalismo actual, influido por el materialismo y el capitalismo, se aproxima con cierta frialdad a la vida y a la tierra trayendo consigo problemáticas⁴¹ que entrañan la muerte y la destrucción del medio. Es en este punto donde la funcionalidad indirecta del pensamiento mitológico, aún en nuestros días, podría ser capaz de contribuir a reconocer los efectos negativos del racionalismo materialista, dotando de autocrítica y conciencia a los individuos frente al escenario actual, dado que, como se ha dicho *grosso modo*, la ciencia ha dado respuestas, cifras contundentes y ha creado cosas que sin duda han beneficiado a las sociedades vigentes; sin embargo, de nada sirve todo ese desarrollo si no hay comunión de los individuos entre sí y con la tierra, de cara a la aplicación consciente de los conocimientos y los avances tecnológicos en favor de acciones humanas más responsables.

La ciencia nunca nos brindará todas las respuestas. Lo que sí podemos intentar es aumentar lentamente la cantidad y la calidad de las respuestas que estemos capacitados para dar, y esto, pienso, sólo en una mínima medida lo conseguiremos a través de la ciencia.⁴²

Actualmente, el frenesí de avances científicos y tecnológicos ha provisto de comodidades y mejoras notables en salud física; sin embargo, tal desarrollo no ha reparado en la manera en la que la humanidad se relaciona consigo misma — psíquica y emocionalmente—, con la sociedad y con el medio ambiente, puesto que los avances no han sido orientados a la equidad o al desarrollo sostenible, sino al

⁴¹ Problemáticas ambientales y sociales que se profundizarán en el siguiente capítulo.

⁴² Claude Lévi, Strauss, *op. cit.*, p. 36.

mercado y a la capacidad de consumo concentrándose, de forma predominante, en beneficiar a sectores privilegiados tales como la clase media, alta y de los países desarrollados. La desigualdad es una verdad innegable, así como es bien sabida la existencia de contaminación, explotación o depresión a lo largo del mundo, problemas importantes que la ciencia sólo ha podido medir y cuantificar, pero no atenuar sin verse antes condicionada a satisfacer la demanda del mercado y los intereses privados.

Por tanto, quizá haya que volver a poner atención a los mitos, al pensamiento mitológico, ya que éstos no han dejado de ser guía y revelación, de ellos aún emanan verdades condicionadas a la capacidad de inmersión⁴³ de los individuos dentro del medio, de la capacidad contemplativa que ha permitido a la humanidad examinar y valorar su contexto inmediato.

En la actualidad, tal capacidad contemplativa jugaría un papel importante como oráculo del andar y de la acción colectiva frente a los sucesos medioambientales y sociales que acontecen. Por todo esto, es quizá importante reincorporar y reivindicar el pensamiento mitológico, asociarle a la capacidad contemplativa y emplearlo para expresar conocimientos e ideas de la realidad que, en función conjunta con el pensamiento científico, lleve a las sociedades humanas a continuar creando y descubriendo el mundo sin perder la conexión sensible y vital lo circundante.

1.2 Realidad y ficción, suceso y retórica

Si sucede que tu mito privado, tu sueño, coincide con el de la sociedad, habrás logrado un buen acuerdo con tu grupo. Si no, te aguarda una aventura en la selva oscura.⁴⁴

Como se mencionó en el párrafo anterior, los mitos tienen su base en la experiencia de la realidad vivida, de ahí emana su esencia expresiva, su código

⁴³ Con inmersión no se hace referencia a la introducción física del individuo dentro del medio, sino más bien a su penetración desde un plano subjetivo y empático.

⁴⁴ Joshep Campbell, *op. cit.*, p. 65.

sensible, el cual, a través de recursos metafóricos, poetiza la vida, conecta a los miembros de un contexto, dogma y tiempo específico, y garantiza la supervivencia de cualquier credo a través de las generaciones.

Alegorizar la realidad y el cosmos a través de los mitos no ha sido una tarea sencilla, puesto que ha demandado una gran sensibilidad, así como una avasallante creatividad, ya que esta tarea a implicado interpretar la existencia, representarla o recrearla —volviendo a hacer el universo perceptible—, sirviéndose así de la ficción y de la retórica como recursos expresivos determinantes para fortalecer la comunicación sensible de las mitificaciones, haciéndoles trascender en la memoria por su belleza y riqueza alegórica.

La realidad es todo un cosmos rico en estímulos para las mentes sensibles en busca de respuestas a través del pensamiento mitológico, ya que más allá de lo fenómenos físicos, como la lluvia o el fuego, la realidad perceptible está compuesta, adicionalmente, de conceptos abstractos como el amor o el poder, atributos adscritos por la humanidad para establecer su orden interno, su orden moral, reflejado en sus ideales y todos aquellos mandatos que rigen sus sociedades.

Por tal motivo, entender la realidad a través de las imágenes mentales surgidas del pensamiento mitológico ha sido uno de los mayores logros comunicativos de la humanidad puesto que, como asociaciones interpretativas de lo circundante, los mitos y las mitificaciones han permitido la comprensión de lo incógnito y la comunicación de lo abstracto; mediante la metáfora visual, el pensamiento mitológico —adicional a la comprensión del mundo— ha aportado al desarrollo narrativo de la sociedad humana permitiendo el conocimiento, así como la evolución social y cultural.

El mito escatológico del Apocalipsis o Libro de las Revelaciones de San Juan es un antecedente de mitificación visual y narración de la vida, donde el artífice del mito procedió al abordaje de su realidad desde la ficción, la alegoría y hasta el símbolo, describiendo así sucesos, lugares, personajes celestiales, demonios y monstruos para referir su contexto y sus condiciones; históricamente se sabe que

el libro fue escrito en tiempos de fuerte persecución y represión hacia la fe cristiana, considerada antiguamente una amenaza para el poderío hegemónico del imperio Romano.⁴⁵

Según el mito del Apocalipsis, San Juan recibió una serie de revelaciones en forma de sueños⁴⁶ y visiones simbólicas, los cuales “revelan la perspectiva celestial de Dios en la historia y los eventos actuales de modo que el presente pueda ser interpretado a la luz del resultado final de la historia”.⁴⁷

El libro de las revelaciones enfatiza continuamente su carácter profético, buscando consolar y advertir al pueblo de Dios en medio del dolor y la crisis a partir de la sutil especulación y referencia a la realidad del escenario temporal en que fue escrito;⁴⁸ por tal razón, el mitologema en su tiempo fungió como un bálsamo de resistencia ideológica, dado que, bajo el violento yugo de la Roma politeísta, mantuvo viva la llama de la fe mediante la diseminación de los ideales de entrega y sacrificio como caminos hacia la redención y la vida eterna.

En su empeño por descubrir el porvenir, los apocalípticos no presentan el curso de la historia narrándola con verbos en futuro, sino que apelan a semejanzas y alegorías; es un recurso que, para no delatarse, utilizan no sólo cuando tratan de revelar los secretos del porvenir propiamente dicho, sino también cuando describen los periodos que para ellos pertenecen en realidad al pasado. Las semejanzas y alegorías de que se sirven son muy variadas. Se valen de figuras de animales para simbolizar hombres, y de fenómenos naturales para simbolizar acontecimientos históricos. En Daniel aparecen cuatro animales, y son símbolo de los cuatro reinos hostiles a Dios; en Esdras, un águila simboliza el imperio romano, y sus tres cabezas y numerosas alas indican a los jefes de éste. En Baruc, las aguas oscuras y claras que alternativamente caen de una nube a la tierra significan otros tantos periodos de la historia, desde Adán hasta el destierro en Babilonia.⁴⁹

⁴⁵ El reinado de Nerón marcó un antecedente de persecuciones que se vieron rebasadas en los años 81-96 por el emperador Domiciano, quién a sí mismo se proclamó Dios encarnado, persiguiendo a todo aquel que se opusiera a su autoridad divina. Jean-Pierre Prévost, *Para leer El Apocalipsis*, Navarra, Editorial Verbo Divino, 1994, pp. 27-32.

⁴⁶ Como menciona Jung: “[...] el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños.” Carl G. Jung op. cit., p. 21.

⁴⁷ Véase BibleProject-español: Lee la biblia: Apocalipsis (o Revelación) cap. 1-11 (septiembre 2018). Bible Project.com, United States, disponible al 26/06/2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=PgV57gK-Xow>

⁴⁸ “El autor es un verdadero *profeta*. Su libro no es un producto de gabinete de estudio ni de una fantasía que divaga en torno a los signos del tiempo, sino fruto de experiencias proféticas y extáticas. En él se encuentran estrechamente asociados la forma apocalíptica y el contenido profético”. Alfred Wikenhauser, *El Apocalipsis de San Juan*, Barcelona, Herder, 1969, p. 22.

⁴⁹ Alfred Wikenhauser, *El Apocalipsis de San Juan*, Barcelona, Herder, 1969, pp. 19-20.

‘El mito de “las Revelaciones de San Juan”, apoyado enormemente en el abordaje de símbolos e imaginería significativa del antiguo testamento,⁵⁰ se sirve de los canones bíblicos para referir una realidad determinada.

En el Libro de las Revelaciones, San Juan, como autor apocalíptico, establece su obra como una verdad incuestionable fundamentándola exhaustivamente no sólo a partir del misticismo y su relación con obras canónicas del antiguo testamento, sino sobre todo de personajes históricos e imperios conocidos en su época,⁵¹ los cuales se ven ligados simbólicamente o literalmente al presente como referentes o modelos para exponer un mensaje determinado, en este caso, la corrupción humana. El imperio romano en “el Apocalipsis de San Juan” es una de esas referencias citadas en el mito, enmarcada como un ejemplo canónico de la perversión y la maldad y, a su vez, equiparado con otros imperios tiránicos que existieron en la historia antigua de la humanidad.

En torno a las imágenes que manifiestan la retórica de la idea anterior, en el mito del “Apocalipsis” se puede apreciar la asociación simbólica de la realidad a través de la cita hecha por San Juan de las cuatro bestias del sueño de Daniel,⁵² las cuales, según la interpretación del Antiguo Testamento, aluden a los imperios insurrectos a Dios en la historia humana.⁵³

⁵⁰ El Antiguo Testamento son escritos de los profetas antiguos de la fe cristiana que, bajo la aparente influencia del Espíritu Santo y que, en el transcurso de muchos siglos, testificaron de Cristo y de su futuro ministerio. El Antiguo Testamento contiene un registro de la historia de Abraham y sus descendientes, partiendo de Abraham y el convenio, o *testamento* que hizo el Señor con él y su posteridad. Los primeros cinco libros del Antiguo Testamento fueron escritos por Moisés y son: Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. Véase church of jesus christ: Antiguo testamento, Disponible al 05/07/2020, en: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/gs/old-testament?lang=spa>

⁵¹ Personajes como Nabucodonosor o Julio César, e imperios como Egipto, Persia, Babilonia y Grecia.

⁵² Daniel fue un profeta judío del antiguo testamento con la capacidad de interpretar los sueños de aquellos que le rodeaban.

⁵³ Según la interpretación del sueño, estas bestias fueron cuatro y son asociadas al imperio babilónico, medo Persia y Grecia, cada bestia sucedió a la otra antes de la llegada de la cuarta y última de ellas que, en apariencia, no tenía comparación con ningún animal de la tierra siendo más horrible y monstruosa que todas las bestias anteriores; aquella última bestia según San Juan, era el imperio Romano, véase Estudia la biblia: Daniel – Estudio del Capítulo 7 (octubre 2013). Disponible al 30/06/2020, en: <https://estudialabiblia.co/2013/10/08/daniel-estudio-del-capitulo-7/>



Fig. 3, Autor desconocido, Representación de las bestias del sueño de Daniel, Arte digital, medidas desconocidas. 2013.

Extraído de:

<https://i2.wp.com/estudialabiblia.com/wpcontent/uploads/2013/10/bestiasdan7mar.jpg?fit=745%2C1024&ssl=1>

“El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos, pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos”.⁵⁴ Las cuatro bestias del “nuevo testamento” citadas en el “Apocalipsis” no son del todo entes fantásticos, tampoco invenciones fortuitas formuladas por una imaginación prolífica; según el mito, las bestias son representaciones simbólicas de las naciones rivales a Dios, pero más allá de eso, es importante entenderlas como ejemplos arquetípicos de un concepto abstracto específico, el poder.

Las criaturas son representaciones arcaicas del poder, del poder en tanto coerción,⁵⁵ el cual existe en el plano terrenal desde los albores de la humanidad, y que se ha basado quizá en la observación de la naturaleza, la ley del más fuerte, de ahí que en su mayoría los depredadores sean empleados como símbolos para coronar esa forma de poder, imágenes que connotan fortaleza, respeto e incluso miedo.

⁵⁴ Carl G. Jung, *op. cit.*, p.20

⁵⁵ Presión ejercida sobre alguien para forzar su voluntad o su conducta. Represión, inhibición, restricción. *La libertad no es sólo ausencia de coerción*. DRAE.

En tal sentido se puede decir que el poder coercitivo no emerge literalmente de la maldad como fuerza mística, entendida en las escrituras bíblicas, sino más bien del ejercicio de la fuerza sobre la otredad,⁵⁶ es decir, el sometimiento de lo aparentemente vulnerable; el ejercicio del poder coercitivo era y aún hoy día⁵⁷ es de vital importancia para el mantenimiento de los imperios y los gobiernos, puesto que genera sumisión.

El poder coercitivo era una práctica cotidiana en la época en la que se suele citar al apóstol San Juan, se habla del siglo I después de cristo; un contexto histórico plagado de luchas con intereses expansionistas que ubican al imperio romano como la punta de lanza de la época.⁵⁸

Para la religión cristiana, el siglo I fue un periodo amenazante, dado que el imperio romano como hegemonía represora ejerció un control atroz sobre la cristiandad, de modo que el hecho de que el artífice del libro de las revelaciones — San Juan— arremetiera contra su realidad antagonizando al poder imperial — Roma— mediante criaturas monstruosas, fue una decisión acertada para su causa religiosa, dado que las representaciones concordaron con la percepción colectiva del pueblo cristiano ante los actos violentos y agresivos con los que arremetía el

⁵⁶ La noción de otredad es habitual en la filosofía, la sociología, la antropología y otras ciencias. Se trata del reconocimiento del Otro como un individuo diferente, que no forma parte de la comunidad propia. Al reconocer la existencia de un Otro, la propia persona asume su identidad. La otredad no implica, de todos modos, que el Otro deba ser discriminado o estigmatizado; por el contrario, las diferencias que se advierten al calificar al prójimo como un Otro constituyen una riqueza social y pueden ayudar al crecimiento de las personas. Julián Pérez Porto y María Merino, Definición de otredad (abril de 2021). Definición de, disponible al 14/04/2021, en: <https://definicion.de/otredad/#:~:text=La%20noci%C3%B3n%20de%20otredad%20es,propia%20persona%20asume%20su%20identidad.>

La otredad se construye a través de diversos mecanismos psicológicos y sociales. Un Otro implica la existencia de algo que no es propio y, por lo tanto, no forma parte de la existencia individual de cada uno.

⁵⁷ Así como en la antigüedad, aún hoy día el poder coercitivo continua manifiesto en la realidad humana contemporánea en forma de regímenes totalitarios o dictaduras que se sirven del ejército o la policía para silenciar o reprimir aspectos como la libertad de expresión, el acceso a la información o la crítica al propio Estado, algunos ejemplos son Corea del Norte, China, Bolivia, los emiratos árabes, Bielorrusia entre otros países. La Información: Éstos son los países que todavía están gobernados por dictadores —según las diferentes asociaciones de Derechos Humanos en el mundo, hay 48 países gobernados por dictadores (octubre 2016). Disponible al 08/07/2020, en: https://www.lainformacion.com/mundo/paises-todavia-gobernados-dictadores_0_975502816/

⁵⁸ Cuando se habla de San Juan, continuamente se hace referencia al siglo I D. C. En tal siglo gran parte de los pueblos antiguos de Europa se encontraban en contacto de alguna forma con el imperio romano, el cual en su momento fue la principal hegemonía; dentro de la cultura romana era común el ejercicio de la fuerza tanto para ganar batallas y asimilar esclavos, como para sublevar levantamientos internos y ganar influencia a través del miedo. Los gobiernos de Nerón y Domiciano dan cuenta de eso en los registros históricos, véase PBS international.org, Empires: The Roman empire in the first century, disponible al 13/09/2020, en: <https://www.pbs.org/empires/romans/>

imperio; para judíos y cristianos, Roma y todas las potencias que le antecieron fueron vinculadas a bestias terribles, depredadores insaciables asociados a los placeres mundanos, la maldad y la codicia; por tal razón, las figuraciones de Daniel, citadas por San Juan en el Libro de las Revelaciones, fueron bastante valoradas por la cristiandad, puesto que ratificaron la postura crítica hacia el imperio, diseminando entre los individuos solidaridad, comunión y resistencia ideológica, lo que llevó gradualmente a la perpetuación del credo.

La visión del poder coercitivo en el Apocalipsis de San Juan concibe al poder terrenal de la humanidad como “maldad”, y le representa con bestias imponentes que degradan al ser humano a una condición famélica e infrahumana, una condición primitiva donde el fuerte asimila al débil y donde se recurre al miedo, la violencia y la fuerza para favorecer el incremento del poder; de aquí parte la asociación con los depredadores —el león, el oso, el leopardo y el lagarto—, no solamente como referencia a lo salvaje o violento, sino incluso como alegorías del poder y la fuerza como facultades sobrehumanas.

Otra idea que podría explicar el empleo de imágenes de animales para representar al poder en el Libro de las Revelaciones es, como se esbozó con anterioridad, la vinculación subconsciente de las bestias con el temor primigenio a la naturaleza; en los albores de la historia, el ser humano siempre buscó su resguardo en grutas, cuevas y campamentos, dado que siempre se ha sabido vulnerable ante las criaturas de la naturaleza, las cuales podían devorarlo fácilmente al ser más grandes, fuertes y ágiles; por tal razón, los depredadores se convirtieron, eventualmente, en símbolos del miedo, el respeto y el poder.

En el mito del Apocalipsis, San Juan menciona la llegada de una bestia, la cual conlleva un significado importante, dado que ejemplifica el poder de la imagen como instrumento expresivo de la realidad alegorizada en el mito, ya que la bestia simboliza las naciones soberanas de la humanidad, y es una alegoría que entremezcla las cuatro bestias descritas en la profecía de Daniel 7:2-8, con apariencia de leopardo, patas de oso, fauces de león y diez cuernos.

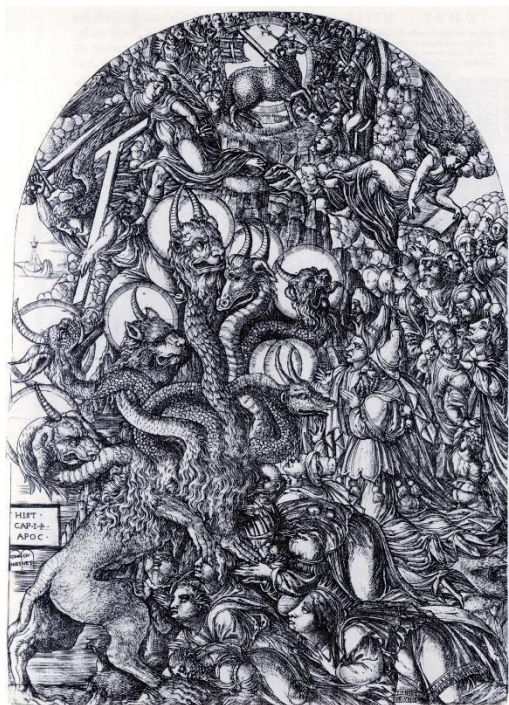


Fig.4, Jean Duvet, *The Beast with Seven Heads and Ten Horns, from the Apocalypse*, grabado, 30.9 x 22.9 cm, 1565.

Extraído de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/386232>

Vi subir del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y sobre sus cuernos, diez diademas, y sobre sus cabezas, nombres blasfemos.⁵⁹

La bestia de diez cuernos y siete cabezas a la que se hace referencia en el libro del Apocalipsis, es un importante ejemplo de mitificación de la realidad, puesto que el personaje está fundado en la experiencia o, en otras palabras, el conocimiento empírico de la misma.

Mediante el personaje de la bestia, San Juan posibilitó la comprensión visual de conceptos abstractos como el poder y lo maligno, a través de la vinculación de imágenes simbólicas con impresiones sensibles de su realidad respectiva, dando luz a múltiples alegorías en el mito, las cuales otorgan significados específicos a toda la cosmovisión que acompaña a la bestia del Apocalipsis, por ejemplo, “la bestia asciende del mar”, el “mar” es un recurso simbólico que, para los efectos sensibles del mito, refiere al movimiento, la turbulencia e inestabilidad.

⁵⁹Alfred Wikenhauser, *op. cit.*, pp. 164-165.

En Apocalipsis 17, un ángel explicó que las aguas representan pueblos, naciones y lenguas. Los vientos simbolizan luchas. Los cuatro vientos del cielo que combatían en la gran mar representan los terribles dramas de conquista y revolución por los cuales los reinos alcanzaron el poder.⁶⁰

El mar, según la cosmovisión bíblica, es la civilización humana de la cual han surgido los imperios del mundo. Esta alegoría del mar es, sin duda, acertada, puesto que genera una congruencia asociativa, ya que los individuos en unidad conforman una masa, una aglomeración en movimiento que emite ruido, se dilata y fluye asemejándose a un cuerpo acuoso.

En torno a la apariencia de la bestia, ésta:

Es una combinación de las cuatro bestias descritas en la profecía de Daniel 7:2-8: tiene apariencia de leopardo, patas de oso, fauces de león y diez cuernos. Las bestias que enumera el profeta Daniel representan «reyes», o gobiernos políticos, que forman grandes imperios y se suceden unos a otros. [...] De modo que la bestia de siete cabezas del capítulo 13 de Apocalipsis representa un sistema político compuesto por más de un gobierno.⁶¹

La composición visual de la criatura que describe San Juan parte, como ya se ha mencionado, de una concepción primordial del poder, que asocia al poder con la sumisión y vulnerabilidad humana hacia la naturaleza. Las alegorías y significados cuidadosamente codificados en la criatura, vinculados a la memoria de la humanidad y a la impresión sensible de la naturaleza, se basa en modelos antiguos de pensamiento como los arquetipos,⁶² donde la impresión sensible expresada en la bestia descrita por San Juan se basa en patrones experienciales que conectan con imaginarios arcaicos y hostiles de la naturaleza, de tal forma que

⁶⁰Véase Estudia la biblia: Daniel, Estudio del Capítulo 7 – El mar, (octubre 2013). Disponible al 30/06/2020, en: <https://estudialabiblia.co/2013/10/08/daniel-estudio-del-capitulo-7/>

⁶¹ Jehovah's Witnesses. Org: ¿Qué representa la bestia de siete cabezas del capítulo 13 de Apocalipsis? "La respuesta que da la biblia" (Julio 2020). Disponible al 16/07/2020, en: <https://www.jw.org/es/ense%C3%B1anzas-b%C3%ADblicas/preguntas/bestia-de-apocalipsis-13/>

⁶² Según Jung, los arquetipos o imágenes primordiales son formas o imágenes colectivas que se dan en toda la tierra como elementos constitutivos de los mitos y, al mismo tiempo, como productos autóctonos e individuales de origen inconsciente. Son patrones de formación de símbolos que se repiten a lo largo de la historia y las culturas, en la humanidad entera, y a través de ellos buscan expresión las energías psíquicas. Natalia Consuegra Anaya, *loc. cit.*, p.28.

la esencia de lo bestial, irracional e intimidante, se simboliza a través de animales carnívoros, como síntesis de la peligrosidad, la fiereza y el poder abrumador de los imperios y los gobiernos humanos.

Dado que nada puede estar a la par o por encima de Dios, la fisonomía de la criatura, para el credo, simboliza sobre todo la maldad, lo corrupto y lo infrahumano, como una forma de comprender la omnipotencia humana antagonizándola.

Adicional a lo anterior, las cabezas de la bestia, desde el enfoque de interpretación preterista,⁶³ el cual descifra el mitologema desde su vinculación inicial a sucesos relacionados con el imperio romano y el conocimiento de la historia previa a ese tiempo, las siete cabezas expresan la identidad de distintos imperios como Babilonia, Grecia, Egipto entre otros, a los cuales el profeta San Juan consideró como ejemplos de poderíos insurrectos a la fe de la iglesia; en tal sentido, a partir de la imagen, el profeta buscaba la certeza y el convencimiento donde las vinculaciones alegóricas con la realidad pudieran eliminar cualquier duda sobre la naturaleza profética del mitologema de cara al fortalecimiento de los cimientos religiosos y de la resistencia de la fe en su tiempo.

Como reflexión de lo anterior, aquella vinculación alegórica del mito del Apocalipsis con la realidad efectuada por el profeta San Juan, en su tiempo, pudo haber sentado las bases de la interpretación historicista, la cual todavía busca la relación del mito con la realidad, pero adecuando el mito a un presente progresivo e indefinido; tal es el caso de la visión de los *Jehovah's Witnesses*,⁶⁴ quienes conciben actualmente a la bestia del Apocalipsis de la siguiente forma:

Las siete cabezas de la bestia de Apocalipsis 13:1 representan siete grandes potencias políticas que han surgido a través de la historia y que han perseguido ferozmente al pueblo de Dios. Dichas potencias son Egipto,

⁶³ Este sistema de interpretación enseña que el autor describe sólo sucesos que tuvieron lugar durante el imperio romano, durante la misma época del autor, y en especial hacia el fin del primer siglo. Indudablemente que el punto de vista pretérito hay que tenerlo en cuenta en la interpretación de los mensajes a las siete iglesias, pero no podemos decir que el resto del libro se refiere a los sucesos del siglo primero. Esta escuela realmente niega el carácter profético del libro. Gustavo López, "Las escuelas de interpretación del Apocalipsis" Conozca.org, disponible al 30/12/2020 en: <http://conozca.org/?p=1642>

⁶⁴ Conocidos en los países de habla hispana como "testigos de Jehová".

Asiria, Babilonia, Medo Persia, Grecia, Roma y la formada por Gran Bretaña y Estados Unidos.⁶⁵

El supuesto sobre las bases de la escuela de interpretación historicista no estaría lejos de la verdad, dado que el empleo de recursos alegóricos en la comunicación de creencias religiosas para comprender la realidad, aún hoy sigue siendo un procedimiento bastante útil para discernir o abordar la realidad desde un enfoque empírico.

Tal como se ha podido explicar, cada elemento mencionado en la figuración de la bestia es un símbolo que refiere a ideas específicas que anteponen posturas ideológicas y críticas sobre la realidad en la que el mito fue acuñado —el contexto histórico del profeta San Juan—; sin embargo, la explicación y significados del mito, al ser asociaciones libres,⁶⁶ han podido ser aplicadas a contextos temporales diversos en el transcurso de los siglos,⁶⁷ como en el caso de la postura historicista de los *Jehovah's Witnesses* y que, como menciona Alfred Wikenhauser:

El Apocalipsis contiene revelaciones sobre la suerte futura de la cristiandad hasta el fin de los tiempos, y sobre la fundación del reino eterno de Dios en una tierra renovada. Pero emplea un lenguaje que no es, sin más, inteligible a todos, dado que se expresa mediante figuras y acontecimientos simbólicos, que el autor contempla en éxtasis. De ahí que este libro necesite no sólo una explicación, como los demás libros del Nuevo Testamento, sino también una interpretación de las figuras que contiene [...].⁶⁸

La serie de asociaciones simbólicas mediante las figuras, personajes y criaturas que anuncia el libro del Apocalipsis busca fijar una reflexión moral y ética mediada por la fé de la iglesia, donde a través de la alegoría se busca evidenciar ante cualquier individuo las fuentes antagónicas de su época, en este caso, el imperio romano; la satanización de la fuerza política del imperio romano no es, sin más, la revelación del descontento y la aflicción de un grupo oprimido y violentado

⁶⁵ El mitologema del Apocalipsis a lo largo del tiempo se ha visto vinculado proféticamente a otros contextos temporales. Jehovah's Witnesses.org ¿Qué representa la bestia de siete cabezas del capítulo 13 de Apocalipsis? "Diez cuernos y siete cabezas", disponible al 16/07/2020, en: <https://www.jw.org/es/ense%C3%B1anzas-b%C3%ADblicas/preguntas/bestia-de-apocalipsis-13/>

⁶⁶ Asociaciones libres o dinámicas que no se han visto condicionadas a los objetos específicos a los que dieron respuesta y al tiempo en el que fueron creadas.

⁶⁷ "A partir de la Edad Media y hasta ya bien entrado el siglo XIX, tuvo gran acogida la interpretación del Apocalipsis en función de la *historia del mundo y de la Iglesia*." Alfred Wikenhauser, *op. cit.*, p.35.

⁶⁸ *Ibid.*, p.34.

—el pueblo cristiano—, de modo que, a partir de este escenario, la realidad aborda a la ficción como recurso comunicativo, dando lugar a una obra escrita basada en la realidad, la cual funge como aparato de persuasión y perpetuación de la cristiandad.

La última de las cuatro bestias del sueño de Daniel que es citada por el profeta San Juan en el Libro de las Revelaciones ejemplifica y totaliza el atroz dominio del ser humano, estableciéndolo como símbolo máximo del imperfecto y corrupto poder terrenal.

En el mito escatológico del Apocalipsis de San Juan existe un ejercicio de comunicación dogmática mediante el cual, alegoría y ficción se convierten en instrumentos de persuasión, los cuales afincan una actitud crítica y opositora a los imperios que han existido y que continuaran existiendo sobre la tierra antes de la llegada del reino de dios.

En el Apocalipsis se desatan señales e inclemencias que marcan el final de la maldad mediante una poética y singular visión, aquella que hace referencia al significado de la palabra apocalipsis, (es decir, la revelación), que desde la cosmovisión bíblica es el descubrimiento de la verdad divina, una verdad que todos los pueblos corrompidos por el poder terrenal se han negado a aceptar, la absoluta verdad del poder de Dios sobre la tierra como destino final de la humanidad y porvenir de un orden celestial que, según San Juan, reinará por toda la eternidad.

A través del tiempo y hasta hoy día, muchos motivos —criaturas y personajes— del mito del Apocalipsis han sido lo suficientemente flexibles como para ser descontextualizados del ámbito religioso para ser empleados como conceptos que han ayudado a reconocer, entender y conceptualizar aspectos y sucesos de otras épocas; tal es el caso de la figura metafórica del Leviatán, la cual, más allá de su connotación religiosa,⁶⁹ a partir del razonamiento de diversos pensadores ha servido para entender fenómenos propios de la cultura y la sociedad humana, como en el caso de Tomas Hobbes, quien en su obra *El Leviatán* hace

⁶⁹ Connotación que hace referencia a una de las criaturas antagónicas del Libro de las Revelaciones

referencia al poder avasallante y represor del Estado burgués y donde se explica al Leviatán como:

Condición de un Poder Soberano asegurando la pacífica existencia civil (“burguesa”) de todos sus Súbditos: libres para consagrarse a su específico trabajo profesional y a su individual existencia particular siempre que se atengan públicamente a la Ley y no intervengan en conjuras sediciosas. En las condiciones políticas establecidas –de una notable libertad de imprenta y pensamiento siempre que no se ataque directamente al Estado constituido.⁷⁰

Por otro lado, la acertada metáfora interpretativa de Michel Onfray, quien en su libro *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión* hace referencia al Leviatán como alegoría de la animalidad y el funcionamiento orgánico del aparato industrial:

El cuerpo se convertía en una mecánica integrada en el conjunto de las funciones del animal: respiración, digestión, circulación, flujo de aires y de vientos, olores y miasmas, sólidos y líquidos, trabajo y dolores, hombres y mujeres. La fábrica vivía a la manera de un Leviatán emboscado en los terrenos pantanosos.⁷¹

Es muy importante tomar en cuenta el mensaje intrínseco en el ejercicio de apropiación de las figuras simbólicas del Apocalipsis de San Juan, ya que en las disertaciones de los autores mencionados, Leviatán no es una metáfora gratuita e inofensiva de la realidad, la utilización del concepto mismo no es sólo una crítica, sino también un gesto de fe implícito, dado que en el mito del Apocalipsis el Leviatán es derrotado en el Armagedón y, a partir de su cadáver —su carne—, se sirve a los aliados de Dios un gran banquete, inaugurando así el porvenir del reino de Dios. Por tanto, Hobbes y Onfray hacen referencia al Leviatán en sus discursos para reconocer la vileza, el poder y la monstruosidad de la industria o del Estado, pero a su vez, partiendo del origen bíblico de la figura del Leviatán, se podría entender que el uso de esta figura simbólica lleva implícita la quizá reconfortante idea de conclusión o muerte de estos Leviatanes.

La resistencia ideológica del credo que se profesa en el Apocalipsis decantó un poder de unión avasallante, debido a que el mito no es una protesta que incite a la violencia o al ejercicio de la fuerza, sino más bien al amor y la entrega; la

⁷⁰ Tomas Hobbes, *Leviatán o la invención moderna de la razón*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 32.

⁷¹ Michel, Onfray, *Política del rebelde: Tratado de resistencia e insumisión*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2011, p. 17.

resistencia que profesa el Libro de las Revelaciones es una resistencia sacrificial que produce mártires; por tal razón generó tanta afinidad entre los cristianos, dado que éstos eran, en su mayoría, marginados, individuos sin poder ni voz en el imperio, que lo único que poseían de valor era el de sus propias vidas, y dado que siempre fueron mayoría, aquel contexto de abuso y represión fue lo que generó las condiciones perfectas de comunión que, a través de los años, decantarían en conversión.⁷²

El Libro de las Revelaciones de San Juan refiere al final del orden mortal y a la llegada del reino de Dios, acompañado de un orden celestial que gobernará eternamente sobre la tierra. El final del imperio romano llegó de dos formas, mediante la conversión de su gente al cristianismo y mediante el colapso del mismo imperio por su gran expansión geográfica. El paso del tiempo favoreció al mito, ya que el Apocalipsis de Roma llegó, pero no de la forma caótica que el Libro de las Revelaciones auguraba, sino mediante un nuevo orden, donde al final la cristiandad dejó de ser perseguida y en cambio fue profesada, gracias al emperador Constantino.

Más allá de la declaración religiosa⁷³ implícita en el mito del Apocalipsis de San Juan, como ya se ha podido vislumbrar, el mito mantiene un papel importante como antecedente de oposición moral, empoderamiento colectivo y, sobre todo, comunión,⁷⁴ dado que el mito apela a la diseminación de un dogma, el cual otorga un orden a los sucesos de la realidad a través de la alegoría y la ficción, clasificando incluso lo moralmente reprobable, criticando a la hegemonía imperante —el imperio romano en el caso del Libro de las Revelaciones— enfatizando el castigo de la misma y la recompensa a los fieles a manos de Dios; en su momento, el dogma del mito generó fortaleza y fe, seguida de un sentimiento de comunión que, como ya

⁷² Como se mencionó en el párrafo, el pueblo cristiano arremetió contra sus verdugos de forma pacífica, profesando el sacrificio como estrategia efectiva de conversión, prueba de eso es que, en menos de 400, años aquel método sentó las bases de la conversión religiosa de Roma, con el emperador Flavio Valerio Aurelio Constantino, mejor conocido como Constantino I, el primer emperador cristiano de Roma. Matthias von Hellfeldt “El cristianismo se convierte en religión del Estado en el Imperio Romano”, (junio de 2009). Deutsche Welle, Alemania, disponible al 23/09/2020 en: <https://www.dw.com/es/el-cristianismo-se-convierte-en-religi%C3%B3n-del-estado-en-el-imperio-romano/a-4298473>

⁷³ Lo concerniente a los dogmas de la religión católica o cristiana.

⁷⁴ Se profundizará en torno a esto en el siguiente apartado.

se ha expuesto, llevó a que la religión cristiana no se extinguiera y, en cambio, perviviera más allá de la conversión del imperio romano.

1.3 Una teoría sobre la muerte

Sólo hay una libertad, enderezarse con la muerte. Después de eso, todo es posible.

Albert Camus⁷⁵

El pensamiento mitológico ha demostrado ser una estrategia valiosa de revelación de los enigmas de la realidad y de la vida que, a través del uso de la retórica, ha logrado comunicar reflexiones sensibles sobre el mundo, las cuales se han fijado en la memoria de generaciones por su elaborada composición, que se ha servido de la ficción y la poética.

Los mitos, en general, son registros de la observación sensible del mundo; no obstante, los mitos escatológicos como “el Apocalipsis de San Juan” son capaces de guiar a un escrutinio de la realidad más allá de lo comprendido en el plano físico, conectando con temas abstractos, complejos o miedos existenciales entre los cuales está la muerte.

Los mitos escatológicos orientados, en general, al abordaje de la muerte, conducen comúnmente a apreciaciones desagradables sobre la finitud de la vida humana y el mundo, puesto que en sus contenidos narran una aproximación a la muerte, transgrediendo la idea de continuidad de la vida, es decir, de la estabilidad y continuidad del yo en el plano terrenal, fijando noción sobre el destino final, situando al yo a merced de la negrura de lo desconocido.

No obstante, tal vértigo —miedo— a la negrura de lo desconocido, implícito en la noción de la muerte, no es algo que hayan originado los mitos escatológicos,

⁷⁵ Albert Camus, *Notebooks, 1942-1951*, Madison, Knopf, 1965, p. 151.

dado que el miedo a la muerte es una consecuencia natural del simple hecho de existir, una respuesta quizá derivada del instinto de autopreservación del ser viviente

El ser humano como ser viviente —animal pensante— que en un enfoque esencial comparte semejanzas biológicas con los animales, ya que busca sustento en la tierra para nutrirse, si quiere verse fortalecido y seguro, se agrupa con otros socialmente y, al igual que cualquier otro ser vivo en su madurez, el ser humano se ve incitado biológicamente a aparearse cumpliendo su rol primigenio, sin embargo, como menciona el psicólogo social Sheldon Solomon, a diferencia de los animales, el ser humano es lo suficientemente inteligente como para ser consciente de su propia existencia y también de su propia muerte.⁷⁶ Sin embargo, el inconveniente con esto es que el vértigo, es decir, aquel miedo causado por la conciencia de la muerte, se ha convertido en una problemática presente hasta hoy día.

La muerte es omnipotente y llega a todos los seres vivientes, no repara en intelecto, clase social o especie. En los seres humanos la muerte genera un peso existencial, puesto que a partir de la conciencia del hecho ineludible que es la muerte, la humanidad se obsesiona, consternándose, puesto que es el único frente que jamás conquistará; justo a raíz de esa lucidez existencial, la humanidad se resiste a la muerte y, en consecuencia, se ve afligida, aferrándose al mundo y lo material para engañar la certeza de su transitoriedad.

Como ser viviente, la humanidad se sabe mortal como cualquier otro animal de la tierra; sin embargo, se resiste a morir, e inicia una afrenta inútil contra la muerte, fija el esfuerzo de su resistencia en su quehacer cotidiano, mediante la competencia, el poder y el consumo, búsquedas incentivadas por la intención fútil de trascender la muerte.

Lo que hicimos los seres humanos fue crear lo que los antropólogos denominan cultura y todas las culturas ofrecen alguna fórmula de inmortalidad, las grandes religiones en forma literal con el más allá, el cielo,

⁷⁶ Sheldon Solomon, en Jörg Seibold, Codicia. Esa ansia desmedida (junio de 2017). Deutsche Welle, Alemania, disponible al 24/01/2020, en: <https://www.dw.com/es/codicia-esa-ansia-desmedida-cap%C3%ADtulo-1/av-19545811>

la reencarnación o de forma simbólica a través de la creencia de que vamos a legar algo a la posteridad⁷⁷

Por lo anterior, Solomon menciona que la humanidad tiende a edificar cosas, crear arte, aferrarse a su progenie y generar tanto capital como le sea posible, para consolidar —al menos de forma aparente— su propia inmortalidad.⁷⁸ La acumulación de riqueza como método para trascender la muerte genera una ilusión de aparente inmortalidad, dado que la riqueza posibilita la facultad individual de poder consumir, desarrollarse, acceder a mejores servicios médicos y de distinta índole, etc., que mantienen a los individuos alejados de la mortalidad; por otra parte, la acumulación de riqueza repercute también en la proliferación del poder, como estatuto de relevancia social de un individuo dentro de la cultura y la sociedad capitalista, dado que acrecienta sus facultades sobre otros, es decir, su influencia.

Partiendo de una escala gradual, la riqueza permite el consumo, el acceso a bienes y servicios, condicionados en nivel o calidad a la capacidad de adquisición posible en la reserva del capital de cada individuo, es decir, en la medida del poder adquisitivo se pueden conseguir mejores seguros de vida, mejor atención médica, mejor alimentación, concretamente, consumir mejor, dando lugar a una mejor calidad de vida, que decanta en la desvinculación ilusoria de la mortalidad, como se había mencionado anteriormente.

[...] la muerte pertenece a la estructura fundamental del hombre, como posibilidad que es, para él no solamente lejana, sino constantemente presente.⁷⁹

En este sentido, riqueza, poder y consumo como placebos para la muerte, han sido en tal sentido el motor del obrar de la humanidad. El miedo primigenio de la humanidad a la muerte es lo que ha fraguado su carácter y estamentos actuales, una fijación orientada a la supervivencia escalonada donde quienes yacen en la cima de la pirámide del poder, son quienes más cercanos a la “inmortalidad” se encuentran.

⁷⁷ Jörg Seibold, *loc. cit.*

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ José Antonio Sayés, *Escatología*, España, Palabra, 2006, p. 7.

La muerte como mitologema, es decir, como matriz elemental en los mitos escatológicos, ha surcado todas las culturas a lo largo de la historia humana, y ha sido motivo de reflexión, alivio y devoción. Los mitos escatológicos, ocupados en sopesar el pesar existencial de la conciencia de la muerte dieron lugar a creaciones magníficas, cosmos llenos de símbolos e imágenes que pudieron aliviar, en su momento, el enigma de la muerte; no obstante, tales mitos y sus creencias han sido gradualmente olvidados, librando el terreno para la fe en el poder y el consumo, los cuales, basados en la acumulación de la riqueza, repercuten negativamente en la preservación de la vida a diversas escalas puesto que, riqueza, poder y consumo se basan en la explotación de la vida y la tierra.

Empero, como ya se ha dicho, nada escapa de la muerte, ni el humano que ha erigido una aparente omnipotencia sobre la naturaleza y sus semejantes. Por otra parte, pese a tal verdad, el ser humano se resiste al destino y es allí donde se reafirma el drama escatológico que arrastra la vida a un vacío sepulcral, puesto que de la resistencia a la muerte se despliegan algunas de las problemáticas humanas actuales, como el consumo desmedido, la contaminación y la desigualdad.

En el afán fútil de resistirse a la muerte mediante la acumulación de la riqueza y el amasamiento e imposición del poder se germina el sufrimiento y la disfunción de la sociedad, puesto que sopesar el pesar existencial de la muerte a través de la resistencia ejercida mediante el poder, genera un hueco que se solventa con el consumo y la codicia, sin embargo, como ya se ha dicho, tal “solución” es tan sólo un placebo, puesto que la muerte es un hecho inevitable.

La muerte que se avecina condena al rey a una impotencia total. Su entorno se autonomiza. Todo se sustrae a su poder [...] La muerte sería la imposibilidad de poder, pero el rey trata, no obstante, de ejercer potestad sobre ella. Decidirse a desistir revelaría mayor poder que padecer pasivamente la muerte: «No quiero morir. [...] Los reyes deberían ser inmortales. [...] Me han prometido que sólo moriré cuando yo lo decida». La muerte se anuncia como lo distinto del poder. La resistencia a morir y las ansias de más poder se reflejan mutuamente. El incremento de poder se experimenta como una disminución de la muerte.⁸⁰

⁸⁰ Byung Chul Han, *Muerte y alteridad*, Barcelona, Herder Editorial, 2018, p. 11.

Dado que el ser humano tiende a aferrarse a la vida a través de su poder, éste crea incluso proyecciones de sí mismo, proyecciones del yo, que, si bien no le salvan de la muerte en absoluto, trascienden la existencia del ser vivo como fantasmas fijados en edificaciones, monumentos y efigies, las cuales encumbran, a su vez, un culto al ego que desconoce agresivamente lo circundante.



Fig. 5, Jean Auguste Dominique Ingres, *Napoleón I en su trono imperial*, óleo sobre lienzo, 260 x 163 cm, 1806.
Extraído de: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/ingres/00e24782-cbd7-4f3e-af2b-46aa5a34d983#>

La proliferación de poder fundada en la acumulación del capital o influencia, no sólo posibilita una mejor calidad de vida para los que gozan de esos atributos, sino que permite la amplificación del ego, puesto que a través del poder se antepone el yo y su culto como una forma de trascender la vida terrenal. Vanagloriar el triunfo ilusorio sobre la muerte a través de la materialización de la egolatría, proyectada en retratos y monumentos, resuelve la inmortalización del ego, puesto que tras la muerte del individuo sus efigies son lo único que prevalece en el tiempo.

El rey reacciona con alucinaciones narcisistas a la muerte inminente. Le parece que la muerte es lo completamente distinto del yo, y para defenderse de ella agranda el yo hasta lo monstruoso.

El yo lo cubre todo: «Me veo. Detrás de todo estoy yo. Por todas partes sólo yo».⁸¹

⁸¹ Chul Han, Byung, *Muerte y alteridad*, Barcelona, Herder Editorial, 2018, p.10.

Ejemplos de aquellos narcisismos patológicos se revelan a lo largo de la historia mediante vestigios arqueológicos como mausoleos, monumentos y pinturas que permiten entrever la resistencia humana a desvanecerse en el tiempo. El mausoleo de Qin Shi Huang, primer emperador de China, ejemplifica el interés monstruoso por arrastrar la realidad misma al más allá, dado que la tumba del emperador es una réplica de todo lo existente en su imperio⁸² y todo aquello valioso para él en vida, resguardado por miles de soldados de terracota, acompañados por su séquito personal, trabajadores, ciudadanos e incluso animales. Otro ejemplo que da cuenta de la resistencia a la muerte mediante el culto al ego es la deificación⁸³ o apoteosis⁸⁴ que como método de representación desde la antigüedad ha sido recurrente entre figuras de poder, quienes a partir de efigies se glorifican a sí mismos elevándose a un estatus divino.



Fig. 6, Peter Paul Rubens, *Equestrian portrait of King Philip IV of Spain*, óleo sobre lienzo, 337x263 cm. 1605.
Extraído de: [https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Peter-Paul-Rubens/69386/Equestrian-portrait-of-King-Philip-IV-of-Spain-\(1605-65\)-c.1645-.html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Peter-Paul-Rubens/69386/Equestrian-portrait-of-King-Philip-IV-of-Spain-(1605-65)-c.1645-.html)

⁸² “La escala del mausoleo del emperador chino, del tamaño de una gran ciudad antigua, sigue siendo impresionante. Su núcleo es una pirámide que alguna vez alcanzó 100 metros.” Jonathan Glancey, BBC culture: ¿Por qué nunca se ha abierto la tumba que vigilan los famosos Guerreros de Terracota en China? (mayo 2017). Bbc.com, United Kingdom, disponible al 17/07/2020, en: <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-39635995>

⁸³ Acción y efecto de deificar o deificarse. DRAE.

⁸⁴ Enalzamiento de una persona con grandes honores o alabanzas [...] concesión de la dignidad de dioses a los héroes. DRAE.

Estas efigies o imágenes de sí mismos fijan una idea enaltecida del Yo que, en muchos casos, persigue un propósito adicional al de contarse entre los dioses para “vencer” la muerte; en algunas deificaciones, adicional al narcisismo, también hay una intención propagandística que busca convencer del heroísmo y coraje de un individuo para cosechar influencia o bien, para manipular la moral de los individuos; tal es el ejemplo del retrato titulado “Napoleón cruzando los Alpes” de Jaques Louis David, el cual constó de cinco versiones donde se puede observar a un líder implacable; en estos retratos, Napoleón busco fijar “una imagen que hablara de su poder, de su prestigio, por encima del bien, del mal y de la propia historia.”⁸⁵



Fig. 7, Jaques Louis David, *Napoleón Cruzando los Alpes*, óleo sobre lienzo, 275x232 cm. 1801.⁸⁶
Extraído de: <https://historia-arte.com/obras/napoleon-cruzando-los-alpes>

⁸⁵ José Carlos Bermejo, “Napoleón cruzando los Alpes: entre el arte y la propaganda”, (octubre 2019), en Actually Notes Magazine – Arte, disponible al 18/07/2020, en: <https://www.actuallynotes.com/napoleon-cruzando-los-alpes-arte-y-propaganda/>

⁸⁶ El retrato anuncia una megalomanía sustentada también por el éxito de Napoleón como líder, dado que “En mayo de 1800 dirigió a sus tropas a través de los Alpes en una campaña militar contra los austriacos que terminó con su derrota en junio en la batalla de Marengo. Es este logro lo que conmemora la pintura.” José Carlos Bermejo, “Napoleón cruzando los Alpes: entre el arte y la propaganda”, (octubre 2019), en Actually Notes Magazine – Arte, disponible al 18/07/2020, en: <https://www.actuallynotes.com/napoleon-cruzando-los-alpes-arte-y-propaganda/>

No obstante, a pesar de la grandeza y la mitificación plasmada en las efigies, la verdad fluye con el tiempo y coloca todo en su lugar; en el caso de Napoleón, sus múltiples retratos ecuestres de gran vigor se vieron desplazados por la verdad revelada de una sola pintura elaborada por Paul Delaroche, quien despoja al hombre de su deificación desarmando al mito del carácter divino y eclipsando la concepción que el emperador acuñó sobre sí mismo, mostrando, finalmente, al líder tan frágil y vulnerable como cualquiera de sus subordinados.



Fig. 8, Paul Delaroche, *Napoleón cruzando los Alpes*, óleo sobre lienzo, 76.3 x 62.9 cm. 1850.
Extraído de: <https://www.rct.uk/collection/404874/napoleon-bonaparte-1769-1821-crossing-the-alps>

Las proyecciones narcisistas y megalómanas del Yo para trascender la mortalidad humana, como se ha mencionado anteriormente, eran comunes entre las élites de la antigüedad; sin embargo, a través del tiempo, tales muestras de megalomanía atravesaron por una metamorfosis junto a la sociedad misma, afincándose entre dirigentes y acaudalados —políticos y empresarios— superando muchos de sus antecedentes en magnitud y descaro.

“El despilfarro de muchos presidentes es ya conocido y cuando se trata de resaltar sus propias figuras y nombres aún más”.⁸⁷ Un ejemplo actual de megalomanía y narcicismo se halla en la figura de Evo Morales, expresidente de Bolivia, quién inauguró en 2017 el Museo de la Revolución Democrática y Cultural-Orinoca, un museo embarcado sobre todo a honrar la obra y trayectoria política de Morales; esta obra, de millones de dólares, fue construida en el lugar de origen del exdirigente, un poblado marginal sin calles asfaltadas que refleja la realidad y focos de atención primordiales del pueblo boliviano, problemas que Morales simplemente desestimó para construir su monumento.⁸⁸

Otro ejemplo es el “Mauriciosaurus Fernandezi”, un fósil de una nueva especie de dinosaurio marino descubierta en México en 2017, que por imposición fue nombrado así en honor al alcalde Mauricio Fernández Garza, quien justificándose por el apoyo económico brindado a las investigaciones, impuso su nombre para denominar al espécimen;⁸⁹ este último ejemplo da cuenta de otro tipo de excentricidad y megalomanía desorbitada con la que algunos individuos con poder e influencia reaccionan frente a la aproximación de la muerte, justificando siempre tal acción con la intención de legar algo que perdure en el tiempo.

Los ejemplos anteriormente citados son la superficie de un problema más delicado. Son casos que gozan de proyección mediática para la colectividad, los cuales representan una respuesta conductual de dimensiones abismales, ya que, en menor, igual o mayor medida, pobreza, clase media, clase alta, la sociedad humana en general aspiran a la prolongación de sí misma en la dimensión del poder y la riqueza, haciendo de la codicia su razón de ser, con lo que reafirman en el

⁸⁷ “Evo Morales olvidó las numerosas necesidades de Bolivia e inauguró un museo dedicado a su vida que costó más de siete millones de dólares”. Libertad Digital: El enorme ego de Evo Morales: inaugura un millonario museo sobre su vida (febrero 2017). Libertaddigital.com, España, disponible al 18/07/2020, en: <https://www.libertaddigital.com/internacional/latinoamerica/2017-02-03/el-enorme-ego-de-evo-morales-inaugura-un-millonario-museo-sobre-su-vida-1276592002/>

⁸⁸ Deutsche Welle: Gobierno de Bolivia no sabe qué hacer con museo de Evo Morales, disponible al 18/07/2020, en: <https://www.dw.com/es/gobierno-de-bolivia-no-sabe-qu%C3%A9-hacer-con-museo-de-evo-morales/a-51715828>

⁸⁹ Véase Verne, ‘Mauriciosaurus’: un fósil de dinosaurio nombrado en honor a un alcalde de Nuevo León (marzo 2017). Verne.elpais.com, México, disponible al 22/01/2021 en: https://verne.elpais.com/verne/2017/03/01/mexico/1488406506_488213.html

materialismo y consumismo⁹⁰ poder tener, no precisamente para satisfacer necesidades, sino más bien para demostrar que se es más importante que los demás, más relevante y, por ende, más alejado de la mortalidad.

El problema del enfoque conductual colectivo orientado a la riqueza, el poder y la codicia, no es el consumo en sí mismo, pues la vida se afianza en el consumo, el problema es el deseo del ego de consumir de forma desmedida, con ansias de prolongarse y de demostrar superioridad mediante el hiperconsumo y el materialismo, intentando imponerse sobre la muerte, paradójicamente, a costa de la vida, dado que esta situación arremete de forma agresiva contra el entorno natural.

“Hacemos constantemente cosas para reafirmar nuestro impulso de inmortalidad —seguir viviendo y no tener que cambiar nada— [...] esa lucha permanente provoca neurosis de la cual la más grave es la codicia”,⁹¹ la codicia que destruye el sentido empático del sujeto, así como la conciencia sobre las consecuencias de sus acciones, puesto que ensimisma al sujeto en su propio ego, menguando el sentido de la otredad.

Al tiempo que la sociedad intenta imponerse sobre la muerte mediante el hiperconsumo y la codicia, esta termina imponiéndose sobre la vida dando lugar a la desigualdad social, la contaminación y, finalmente, la muerte del medio ambiente y los seres vivos, tal como menciona Leonardo Boff en *Ecología, mundialización y espiritualidad*: “[...] no basta desarrollar una veneración por la naturaleza sin articularla con la agresión a los seres importantes de esta naturaleza que son los humanos marginalizados y empobrecidos. Esa situación de injusticia social acarrea una injusticia ecológica y viceversa”.⁹²

⁹⁰ La prolongación reproductiva también está presente en la práctica humana actual y se aborda también a través del consumo desmedido.

⁹¹ Sheldon Solomon, *loc. cit.*

⁹² Leonardo Boff, *Ecología, mundialización, espiritualidad*, Sao Paulo, Brasil, Editorial Ática, 1993. p. 16.

Tal afrenta de la humanidad con la muerte acarrea problemáticas que convergen. Desigualdad y contaminación brotan de la resistencia a la muerte, en tal sentido, como menciona Leonardo Boff, la pobreza es también un problema ambiental; como ejemplo vigente está la deforestación de Madagascar por parte de las comunidades marginales aledañas a la reserva ecológica, las acciones de los pobladores no fueron objeto de malicia o inconciencia, sino más bien de supervivencia, ya que a causa del confinamiento y la pérdida del turismo por la pandemia del SARS CoV-2, los pobladores se vieron orillados a talar los árboles que son parte vital del ecosistema del Lemur, poniendo así en peligro de extinción a esta especie.⁹³

“[...] El individualismo de ustedes no es para mí egoísmo, es férrea voluntad de sobrevivir. [...]”.⁹⁴ Los humanos marginalizados y empobrecidos de la sociedad, antes que aspirar al consumo como prolongación de sí mismos, aspiran al consumo como supervivencia, lo cual no da lugar a la preservación o preocupación por el medio ambiente, ya que por encima de todo está el sentido de autopreservación, comer para seguir viviendo, aunque eso implique la destrucción, la muerte o el desplazamiento de la vida.

En este tiempo no se puede esperar que haya una consciencia ambiental —sensibilidad y respeto hacia la vida vegetal y animal de la tierra—, si no hay una conciencia social que regule el poder y la riqueza de los acaudalados y, en general, de los influyentes, la acumulación y el acaparamiento de la riqueza es inaceptable.

Es un sin sentido que “por cada millonario hay cientos de miles de personas trabajando sin seguro médico y sin aportes para su jubilación”;⁹⁵ la brecha de desigualdad es una problemática importante para reflexionar, puesto que, como se ha esbozado, no sólo se trata de un problema social; todo está interconectado: poder, riqueza, hiperconsumo, materialismo y sus consecuencias —desigualdad

⁹³ Deutsche Welle, Especial coronavirus: El COVID provoca un aumento de la deforestación (enero de 2021). Deutsche Welle, Alemania, disponible al 22/01/21, en: https://www.youtube.com/watch?v=LFA8PbbrKII&ab_channel=DWEspa%C3%B1ol

⁹⁴ Leonardo Boff, *op. cit.* p. 4.

⁹⁵ Sheldon Solomon, *loc. cit.*

social y degradación ambiental— giran en torno a la muerte, y esta situación no implica malicia, sino codicia y egoísmo emergentes de una incapacidad cultural para lidiar con la transitoriedad de la existencia. Jetsün Khandro Rimpoché menciona que:

Deseo, codicia y la presión permanente que tanto malestar y agresividad conllevan son para la filosofía budista el resultado de una persona que constantemente quiere ver algo que no es verdad [...] intentamos hacer las cosas permanentes y esa lucha genera [...] el sufrimiento porque empezamos a aferrarnos a lo material.⁹⁶

Es vital reflexionar el enfoque y las consecuencias negativas de la incapacidad cultural para lidiar con la muerte, la enajenación por la inmortalización es ajena al orden natural y tal enajenación es, posiblemente, la fuente de la codicia y el hiperconsumo. En Dubái, por ejemplo, yace uno de los más preocupantes ejemplos de inmortalización, contra toda expectativa natural y sustentable. Dubái se erige en medio del desierto, con sus rascacielos gigantes, sus islas artificiales y su verde vegetación que día con día demandan mantenimiento ininterrumpido mediante una inyección extraordinaria de recursos naturales, energéticos y económicos para continuar existiendo.

La relación de la humanidad con la muerte se ha transformado, con el paso del tiempo, en una problemática, y no solamente por su implicación en la disyuntiva existencial reflejada en la codicia y el consumo desmedido del que hasta ahora se ha hablado; sino porque literalmente se encuentra amenazando ya la vida en la tierra a través del cambio climático y la destrucción del medio ambiente.

En el esfuerzo por sortear la muerte, la humanidad al final se ha encontrado con ésta, dado que el ser humano ha sido responsable de la degradación ambiental que amenaza también su propia existencia. La máquina cultural de la humanidad aceitada por la codicia ha dado lugar al hiperconsumo, que se alimenta con los recursos de la tierra y la energía del sol a través del petróleo, genera condiciones destructivas que han dado lugar al cambio climático y a la extinción de formas de vida y ecosistemas enteros. Esta máquina hambrienta, máquina ideológica que

⁹⁶ Jetsün Khandro Rimpoché, en Jörg Seibold, *loc. cit.*

pudo haber sido aparentemente un bálsamo para la muerte, se ha tornado lo contrario, y se erigió en la punta de lanza que amenaza la vida en la tierra.

El Yo tardomoderno [...] está totalmente aislado. Incluso las religiones en el sentido de técnicas tanáticas, que liberan al hombre del miedo a la muerte y generan una sensación de duración, ya no sirven. La desnarrativización general del mundo refuerza la sensación de fugacidad: hace la vida desnuda.⁹⁷

En la antigüedad, uno de los remedios para sopesar la muerte fue el mito como narrativización de la vida a través de las creencias religiosas; sin embargo, el ser humano, ensimismado actualmente en el racionalismo, ha dejado de lado la capacidad contemplativa y, por ende, todos aquellos mitos que narrativizaron la vida.

Al ya no existir la narrativización del mundo, como menciona Byung, el mundo pierde cierto sentido espiritual, puesto que en el caso de la religión cristiana cielo e infierno como dicotomías del sentido desaparecen, quedando sólo la nada después de la muerte, es decir la oscuridad o vacío de lo desconocido; en ese sentido, los mitos de las religiones como resistencia a la nada o vacuidad,⁹⁸ han sido importantes aportaciones espirituales para subsanar el pesar de la transitoriedad de la existencia y, adicionalmente, han fijado códigos para transitar la realidad, puesto que, hablando del destino después de la muerte, los mitos también han expuesto las pautas para ganarse el derecho a trascender la vida después de la muerte —cielo, infierno, reencarnación—, destinos condicionados a códigos de conducta, códigos morales y éticos, que median el actuar de los seres humanos. La inmortalización del alma, en el caso de la tradición cultural judeocristiana, está mediada por la suma de los actos de bondad y malicia realizados en vida; sin embargo, hoy día el ejercicio inmortalizador ha sido sustituido por la codicia, afincado más que nada en la acumulación de la riqueza, el poder y el consumo.

⁹⁷ Byung Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012, p. 29.

⁹⁸ Vacío, falto de contenido. DRAE.

Hoy día la codicia, el materialismo y el hiperconsumo son prácticas generalizadas, la actual “libertad” del ser en medio de la sociedad actual no tiene limitaciones aparentes, dado que la sociedad misma pone al alcance de todos la posibilidad de ser, embarcando a la sociedad capitalista y globalizada en una carrera frenética en la que se ubican como recompensas la riqueza y el poder. El problema dentro de esa competencia es que no repara en su sostenibilidad ni en sus repercusiones sociales y ambientales.

Para concluir, por todo lo abordado hasta ahora, es absolutamente importante reflexionar sobre el papel de la muerte en la cultura globalizada actual, si bien es un hecho ineludible, como ya se ha mencionado, es importante ser críticos acerca del *modus vivendi*, ser críticos de la ideología, dimensionar hasta qué punto las prácticas cotidianas como la forma en la que se consume o se apela al desarrollo en la vida diaria se ligan o no a dinámicas disfuncionales, que decantan en consecuencias escatológicas. Como ya se ha dicho, el problema no es el consumo en sí, sino más bien convertir al consumo en la base y el sentido de la vida, mediante la cual cada uno de nosotros busca reafirmarse ante la sociedad.

La muerte como disyuntiva existencial es, quizá, la fuente de la escatología contemporánea —la muerte y preludio del final de la sociedad actual— puesto que de ella se despliega la acción humana en virtud del consumo desmedido, la codicia y su afán inmortalizador.

Capítulo II
**HIPERCONSUMO: El poder de la imagen
como precipitación a la muerte**

2.1 Horizonte del consumo como explotación de la libertad

El hombre civilizado ha trocado una parte de posible felicidad por una parte de seguridad.⁹⁹

La pasividad actual de la civilización no es fortuita, está constantemente impulsada por la ideología hiperconsumista y capitalista del mundo globalizado. Este orden ideológico acarrea seguridad para la humanidad; sin embargo, la comodidad de la seguridad implícita en este orden implica un grado de contención preocupante, el cual se sirve de estrategias ingeniosas para brezar los sueños y las necesidades de la colectividad a costa de su autonomía, dando lugar a una esclavitud moderna, esclavitud que encuentra en los estímulos visuales sus grilletes.

Las imágenes no son inocentes, las imágenes invocan el culto y la veneración y esto es algo sobre lo que se reflexionará en este capítulo, es decir, sobre cómo el fenómeno del hiperconsumo ha amasado tanto poder a partir del uso de la imagen y cómo mediante este instrumento se han creado mitificaciones de la realidad que han dado lugar a una cultura neurótica, que impulsa a la sociedad a aproximarse a tales mitificaciones mediante el trabajo, el rendimiento y el consumo.

Antes que nada, es importante hablar del consumo, como ya se ha dicho con anterioridad el consumo es parte de la naturaleza de los seres vivos; animales y plantas requieren del consumo de nutrientes para sobrevivir, y en ese acto conforman la cadena alimenticia, un ciclo de interrelación biológica que ha renovado de forma ininterrumpida la vida en la tierra. Los seres humanos, por su intelecto, han podido alterar su lugar en esa cadena, consiguiendo mediante el refugio, la agricultura y la fabricación de armas una defensa para el orden natural.

Al conseguir la defensa frente a la naturaleza, el ser humano pudo establecerse y nutrir progresivamente su intelecto mediante la cultura, al tiempo que se reproducía y expandía, encontrando mejores estrategias y técnicas para defender su orden y para sustentar su comunidad; es así como los asentamientos

⁹⁹ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, España, Editorial Folio, 2007, p. 59

se transformaron en aldeas y, más tarde, en imperios gradualmente más inmensos y difíciles de mantener, puesto que la adquisición de alimentos y bienes era una tarea artesanal que involucraba la habilidad técnica y el conocimiento heredado en muchas ocasiones a través de las generaciones.

Este antiguo escenario del consumo, en torno a la producción condicionada por la destreza manual y las antiguas estrategias de distribución, restringía la demanda del mismo al tiempo de producción, además de que encarecía los bienes y servicios. Tal escenario dificultaba el acceso democrático de los bienes, puesto que los productos solo llegaban a quienes pudieran pagarlos; no obstante, con la llegada de la Revolución Industrial, el consumo se volvió más democrático, y se amplió no sólo a la satisfacción de necesidades básicas, sino también a la satisfacción de otro tipo de necesidades, ligadas al desarrollo tecnológico.¹⁰⁰

La Revolución Industrial impulsada por Inglaterra en el siglo XIX es considerada uno de los hitos que generó los mayores cambios tecnológicos, económicos, sociológicos y culturales en la historia de la humanidad.¹⁰¹

Los cambios en la vida humana llevaron a la sociedad a una transformación en su calidad de vida, puesto que la producción en masa minimizó los costos en manufactura de los bienes, posibilitando el acceso a los mismos. Aquella democratización del acceso y adquisición a bienes y servicios que posibilitó la Revolución Industrial nutrió no solamente al capitalismo existente, sino también la ambición de poder de la burguesía imperante, proyectada y erigida más tarde en la industria y las corporaciones. Tal encumbramiento en materia de desarrollo, no sólo sentó las bases de la técnica y la sistematización de procesos de producción y distribución de los bienes y servicios de los que la sociedad se sirve actualmente, sino que también echó los cimientos del poder de la imagen como instrumento de seducción.

El éxito y desarrollo del sistema actual no sólo se debe a las máquinas y a la técnica, sino también a la imagen y al acuñamiento ideológico que ha fomentado,

¹⁰⁰ Necesidades lúdicas o de entretenimiento cubiertas con juegos de mesa, videojuegos, entre otros productos.

¹⁰¹BBC. "El legado tóxico de la Revolución Industrial", disponible al 7 de mayo de 2020 en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/07/120626_ingles_ingles_revolucion_industrial_contaminacion_lp/

puesto que aquélla ha sido el instrumento de seducción y persuasión del orden consumista. La imagen ha posibilitado la vinculación sensible de la humanidad con la industria y el mercado, consiguiendo el incremento de beneficios económicos a partir de la simpatía y la idealización fijada en los productos y servicios que éstos ofertan.

Fue Marx quien ya hace tiempo destacó que una mercancía nunca es un simple objeto que compramos y consumimos. Una mercancía es un objeto repleto de exquisitez teológica, incluso metafísica, su presencia siempre refleja una trascendencia invisible. La publicidad clásica de CocaCola hace referencia de forma abierta a esta cualidad invisible ausente.¹⁰²

En muchas ocasiones los individuos creen que consumen por elección, sin embargo, no es así, se les induce a hacerlo de la forma más sutil y amigable posible, a partir de la ilusión de la elección, elección mediada, como ya se ha dicho, por las imágenes. El *marketing* de Coca Cola es un ejemplo perfecto de seducción visual inspirada en la simpatía que se genera a través de la imagen. Responsable de apropiarse de un mito, Coca Cola resignificó al personaje de Santa Claus ante la mirada del imaginario colectivo, cambiando su morfología y atributos para su explotación comercial dentro del sector infantil.¹⁰³

En este sentido, la competencia entre los grandes capitales por mejorar las estrategias del *marketing* para fomentar el consumo y la derrama económica a través de la imagen, ha sido una estrategia benéfica para el enriquecimiento, la cual no sólo se ha limitado a la apropiación y alteración de figuras mitológicas, sino que se ha encargado de manipular la voluntad colectiva sin tener reparo en sus efectos.

¹⁰² Slavoj Žižek, *The pervert's guide to ideology*, 2012 British film institute, film4 and Zeitgeist Films United Kingdom, disponible al 29/02/2020 en: <https://zeitgeistfilms.com/film/perverts-guide-to-ideology>

¹⁰³ De la imagen de un duende benevolente a un hombre regordete con un semblante cálido véase, Marina Ramos, "¿Es Santa Claus un invento de Coca-Cola? Una profesora de la Universidad de Sevilla estudia el origen y trayectoria de este personaje navideño y su vinculación con la publicidad", Sevilla.abc.es disponible al 29/01/2021, en: <https://sevilla.abc.es/contenidopromocionado/2017/12/11/santa-claus-invento-coca-cola/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com.mx%2F>

Efectos negativos, o, mejor dicho, riesgos a nivel cultural y ambiental derivados de un exceso de positividad.¹⁰⁴ Positividad que decanta en una conciencia abrumadora del poder en la medida del poseer para ser, ya sea el más rico, el más influyente, el más bello, el más feliz, etc. Todas estas búsquedas o recompensas condicionadas por el poder adquisitivo hallado en el esfuerzo y el trabajo fomentan el hiperconsumo y, por supuesto, también la pérdida de la libertad.

“La clave de la sociedad materialista actual es que nos sugiere constantemente que algo nos falta.”¹⁰⁵ Eso que nos falta no es lo material, es la libertad y la conciencia crítica de nuestra acción frente a la ideología consumista; no obstante, no hay tiempo para pensar, ni para ser críticos, dado que el frenesí ideológico de la sociedad del consumo exige a la humanidad permanecer en constante competencia para obtener sus beneficios.

Ser o poseer lo que el individuo se proponga, en la medida de su esfuerzo, de su rendimiento, “El sujeto del rendimiento, que se pretende libre, es en realidad un esclavo. Es un *esclavo absoluto*, en la medida en que sin amo alguno se explota a sí mismo de forma voluntaria.”¹⁰⁶ Es así como la libertad individual, frente a la sociedad globalizada en la que el consumismo y capitalismo se encuentran amparados, se torna un objeto de explotación inteligente, en la que se prescinde de la coerción, puesto que la sociedad disciplinaria es ya obsoleta,¹⁰⁷ dado que no genera los mismos beneficios en comparación con la explotación de la libertad.

No obstante, tal explotación de la libertad ha desencadenado una serie de repercusiones en la calidad de vida de los individuos,¹⁰⁸ la proliferación de

¹⁰⁴ Aceptación deliberada de todo “El exceso de positividad se manifiesta, asimismo, como un exceso de estímulos, informaciones e impulsos. Modifica radicalmente la estructura y economía de la atención. Debido a esto, la percepción queda fragmentada y dispersa.” Byung Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder Editorial, 2014, p. 11.

¹⁰⁵ Jetsün Khandro Rinpoche en Jörg Seibold, *loc. cit.*

¹⁰⁶ Byung Chul Han, *Psicopolítica, neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder Editorial, 2014, p. 12.

¹⁰⁷ “La sociedad disciplinaria de Foucault, que consta de hospitales psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no se corresponde con la sociedad de hoy en día. En su lugar se ha establecido desde hace tiempo otra completamente diferente, a saber: una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya «sujetos de obediencia», sino «sujetos de rendimiento».” Byung, Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder Editorial, 2014, p. 16.

¹⁰⁸ Por no mencionar también la desigualdad social y el desgaste medioambiental.

enfermedades neurológicas que afectan a gran parte de los individuos en menor o mayor medida.

El comienzo del siglo XXI, desde un punto de vista patológico, no sería ni bacterial ni viral, sino neuronal. Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TLP) o el síndrome de desgaste ocupacional (SDO) definen el panorama patológico de comienzos de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, son infartos ocasionados no por la *negatividad* de lo otro inmunológico, sino por un exceso de *positividad*.¹⁰⁹

Hoy día, la aparente democratización del consumo y la libertad de poder, ideas a las que se hace énfasis en la sociedad globalizada, hacen que la humanidad se someta a sí misma, tornándose esclava de sus deseos o, más bien, de los deseos impuestos por el mismo aparato ideológico, que manipula las creencias de las masas a través de las imágenes; en ese sentido, “El hombre no debería estar al servicio de la sociedad, sino la sociedad al servicio del hombre. Cuando el hombre se pone al servicio de la sociedad, tienes un Estado monstruo, y eso es lo que está amenazando al mundo hoy.”¹¹⁰

Lo anterior es un hecho, hoy día las amenazas al mundo son realidades palpables en el escenario escatológico que acontece, salvo que, si bien la sociedad contemporánea es poderosa, no lo es ya precisamente como un sistema autoritario que ejerce el poder desde la coerción, sino más bien se torna poderosa al demostrar ejercer poder sin coerción alguna y, como menciona Byung: “El «poder libre» significa que el otro obedece libremente al yo. Quien quiera obtener un poder absoluto no tendrá que hacer uso de la violencia, sino de la libertad del otro.”¹¹¹

En la ausencia del ejercicio del poder se halla la mayor omnipotencia, en ausencia de la coerción se alcanza la mayor simpatía e influencia. En este punto es importante señalar que el poder, si bien era un atributo característico del Estado, ahora ha anidado también en la industria y el mercado. Hoy día las corporaciones

¹⁰⁹ Byung Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder Editorial, 2014, p. 7.

¹¹⁰ Joshep Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1991, p.23.

¹¹¹ Byung Chul Han, *Sobre el poder*, Barcelona, Herder, 2016, p. 11.

tienen más poder incluso que los propios estados,¹¹² en ese sentido, los poderes monstruo no yacen sólo en los países y sus instituciones, puesto que la sociedad a través del consumo hoy día ha dotado más que nunca de poder e influencia a las corporaciones y los mercados.

La libertad explotada a partir del consumo genera manipulaciones emocionales que decantan en arranques consumistas, los cuales exigen al individuo satisfacer necesidades implantadas por el propio mercado, haciendo de aspectos como el prestigio una necesidad, dado que el individuo necesita autoafirmarse dentro de la sociedad consumista para no ser excluido o degradado; por tanto, la sociedad actual, gracias al mercado y la industria no sólo entiende y fomenta al consumo en su significado elemental, sino también en la satisfacción de necesidades sociales que se reafirman en el estatus del individuo:

La necesidad de destacar y competir en el nivel de estatus con los humanos que te rodean, alguien es mejor no en razón de su envergadura o fuerza sino porque él o ella se viste mejor o sabe comportarse mejor o porque manifiesta que es más rico o respetable y por extensión que está más alejado de la mortalidad que los individuos que lo rodean.¹¹³

A partir de aquí se retorna a la idea de la muerte. si bien el ser humano consume para cubrir sus necesidades básicas, como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, también lo hace en un segundo sentido, para perfilar su imagen ante la sociedad; no obstante, tal empresa persigue un objetivo implícito: alejarse de la muerte y, por tal razón, el ser humano en la actualidad está todavía más esclavizado al consumo, no sólo para sobrevivir, sino también para vivir y, en ese trasfondo, evadir su cercanía con la muerte.

La evasión de la muerte se convierte, así, en la recompensa ilusoria adscrita al rendimiento, premio anexo a la riqueza, el influyentismo o la notoriedad que fomenta el dogma capitalista; la sociedad del trabajo o del rendimiento es la sociedad de la libertad que exhorta a las masas a regocijarse en la amplitud de la

¹¹² Véase Mark Achbar & Jennifer Abbott, *The corporation* (enero de 2004). Big picture media corporation, Canadá, disponible al 01/01/2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=Bkr-paaAYJ8>

¹¹³ Sheldon Solomon, en Jörg, Seibold, *loc. cit.*

posibilidad, puesto que la negación está condicionada a la capacidad de poder hacer de cada individuo.

«Yes, we can» expresa precisamente su carácter de positividad. Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan la prohibición, el mandato y la ley. A la sociedad disciplinaria todavía la rige el *no*. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados.¹¹⁴

Como Byung menciona, el exceso de positividad produce depresivos y fracasados puesto que, ante la amplitud de la posibilidad, la obsesión con la capacidad de poder se transforma en resistencia que lleva a los individuos a competir y forzarse laboral, mental y energéticamente, dando paso a un malestar espiritual y físico que lleva a la certeza de saberse insuficiente. El dolor que producen la depresión y el fracaso aproxima paradójicamente a los individuos a la muerte, no sólo en un sentido literal con patologías físicas o mentales, sino también en sentido figurado, puesto que antes de la muerte real, se da la muerte social, de la cual un ejemplo son los indigentes marginados.

Por tanto, para no morir, el tiempo¹¹⁵ y los días se erigen como arenas de lucha en los que se registran competencias cotidianas, donde el rendimiento es premiado con el mejor empleo, el vehículo más actual, la casa más hermosa, el cuerpo más bello, el mejor cónyuge, la experiencia más envidiable, etc. Todas estas ideas se vuelven el trofeo del sentido¹¹⁶ en una justa donde el único ganador es el aparato neoliberal del consumo. El ego ciertamente es el motor de la acción, pero el combustible emana de la ilusión creada por el mercado, vendida como un remedio para el trasfondo existencial que aqueja al ser humano: el anhelo de sortear la muerte.

¹¹⁴ “Aquel que se excluye de la sociedad del rendimiento, es un muerto viviente pues es descartado del sistema, sin manutención, servicios de salud o seguro de vida, es incluso marginado socialmente por sus congéneres”, Byung Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder Editorial, 2017. p. 17.

¹¹⁵ “El imperativo neoliberal del rendimiento transforma el tiempo en tiempo de trabajo. Totaliza el tiempo de trabajo. La pausa es solamente una fase del tiempo de trabajo. Hoy no tenemos otro tiempo que el del trabajo”. Byung Chul Han, *En el enjambre*, Barcelona, Herder Editorial, 2014. p. 40.

¹¹⁶ “Samsara no para de repetirse [...] te falta algo y con samsara me refiero a los esquemas de comportamiento habituales [...] samsara me llama, tengo que ir allá, tener un auto, una casa, una pareja, tengo que estar ocupado con algo, tengo que ser neurótico, así lo llamaría yo [...] ustedes lo llaman de otra manera, ustedes lo denominan ser alguien, producir, realizarse”. Jetsün Khandro Rinpoche en Jörg, *loc. cit.*

Como ya se ha mencionado, el problema no es el consumo, sino lo que hemos hecho de esta práctica vinculándola a la cultura actual, la cual ratifica la vida a través de la riqueza y el poder. Más que un posible remedio existencial para la muerte, esta vinculación se ha tornado hoy día una problemática que no sólo afecta a los seres humanos sometiendo su juicio crítico y su energía vital, sino también al medio ambiente pues transgrede los ecosistemas y los seres vivos a través de su explotación y destrucción.

2.2 El poder de la imagen como placer y dominación

Se ha hablado de la explotación de la libertad como una forma de conseguir el rendimiento máximo de los individuos en favor y beneficio de la ideología del consumo y del mercado, donde ya no es el Estado quien, a mano de hierro, obliga a la humanidad a ser más productiva, sino que el individuo se torna a sí mismo empleado y capataz de su propia empresa de vida. En este punto es importante indagar sobre cómo es que se genera este proceso de explotación de la libertad, donde aquel poder, sin coerción, transforma al ser libre en autómatas, para el beneficio del aparato social y cultural que impera actualmente.

El poder blando es un elemento básico de la política democrática diaria. La capacidad de establecer preferencias tiende a estar asociada con activos intangibles como una personalidad atractiva, cultura, valores e instituciones políticas y políticas que se consideran legítimas [...] el *soft power* es más que solo persuasión [...] también es la capacidad de atraer, y la atracción a menudo conduce al consentimiento.¹¹⁷

El Poder inteligente de Byung y el poder suave (*soft power*) de Joseph Nye, ambos se complementan puesto que, si bien el *Soft power* es seducción que decanta en el consentimiento y la aceptación, el poder inteligente dirige la voluntad del individuo para su propio beneficio, incentivándole a cumplir mandatos ideológicos a través de la positividad.

El poder inteligente, amable, no opera de frente contra la voluntad de los sujetos sometidos, sino que dirige esa voluntad a su favor. Es más

¹¹⁷ Joseph S. Nye, JR. *Soft Power: the means to success in world politics*, United States, Public affairs, 2004, p. 6.

afirmativo que negador, más seductor que represor. Se esfuerza en generar emociones positivas y en explotarlas. Seduce en lugar de prohibir. No se enfrenta al sujeto, le da facilidades.¹¹⁸

Ambos poderes enmascarados de benignidad se afincan en la simpatía posible que puedan generar y, en ese sentido, se sirven de instrumentos variados para ejercer su influencia, en este momento, la imagen es su principal instrumento.

Si bien dentro de la sociedad del rendimiento el poder inteligente y el *soft power* intervienen al individuo estimulando su actuar, estos poderes no operan por sí mismos, puesto que se apoyan de la ideología, en este caso la ideología del consumo, y esta ideología amasa poder en su reafirmación a través del consumo facilitado a partir de las imágenes.

Por tanto, esta cadena de vínculos sobre el poder descansa en el instrumento de influencia, en este caso la imagen, dado que como forma de comunicación la imagen es tan efectiva como el lenguaje hablado y escrito — incluso más—, puesto que no depende precisamente de un sistema de signos, sino de los rasgos culturales e ideológicos que se compartan; por tal motivo, una imagen puede llegar a ser comprendida casi por cualquier individuo aun siendo analfabeta.

El poder de la imagen es una forma de poder, y hay que tener muy presente que esta asociación con la ideología no es fortuita, dado que la imagen siempre ha existido dentro de las culturas humanas como forma de comunicación y, junto al mito, se ha caracterizado por tener un vasto poder de influencia surgido de la materialización visual del conocimiento y las creencias, ya que a partir de las capacidades simbólicas de la imagen se da forma a lo abstracto e indecible otorgando cierta injerencia sobre la realidad. Estatuillas, efigies e incluso máscaras¹¹⁹ son aún hoy, para los pueblos ágrafos, vínculos de poder sobre los individuos y las cosas.

¹¹⁸ Byung Chul Han, *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder, 2014, p. 29.

¹¹⁹ “La máscara es un ejemplo, los seres humanos en la antigüedad y aún hoy día se sirvieron de las máscaras para personificar a los espíritus, los dioses o los ancestros, permitiendo así la comunicación con lo ultraterreno muchas veces en virtud de sus necesidades terrenas”. Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Argentina, Paidós, 2004, pp. 24-45.

Hoy día ese poder desbordante en las imágenes se ha movido de lo espiritual al capital, siendo en ese sentido funcional para generar rendimientos en los individuos, esto es ya bien sabido y aprovechado por la mercadotecnia y las investigaciones realizadas en la industria del diseño:

La investigación puede capacitar a los diseñadores para hacer tangibles sus ideas en objetos y procesos, y comprender el efecto que pueden tener en el mundo. Nuestro entorno intelectual, emocional y físico es moldeado por los procesos y objetos del diseño.¹²⁰

Los entornos intelectuales, emocionales y físicos son moldeados por los procesos y objetos del diseño, precisamente ésa es la realidad que beneficia a la industria y al aparato de consumo. Los objetos del diseño moldean nuestro entorno intelectual, emocional y físico justamente por la pericia y perfeccionamiento del poder de la imagen orientada a la seducción.

Y bien, ya en este punto, ¿en qué consiste el poder de la imagen? Jean Baudrillard y Umberto Eco¹²¹ tienen teorías que ayudan a definir el poder de la imagen ostentado en esta disertación. Si bien estos teóricos expresan razonamientos más profundos en sus obras, lo que se citará sobre su teoría a continuación será lo concerniente sólo a la idea de simulación.

Se habla de cómo las imágenes conllevan un poder implícito para seducir, aquel poder nace de la capacidad de la imagen para dar lugar a simulaciones, realidades alternativas que trascienden la realidad física en sí, hiperrealidades potencialmente capaces de sustituir la realidad en cuanto origen. Jean Baudrillard explica el concepto a partir de la cartografía y dice que:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio.¹²²

¹²⁰ Christopher Crouch y Jane Pearce, *Doing research in design*, New York, Berg, 2012, p. 11.

¹²¹ Véase Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión/semiología cotidiana*, España, Editorial Lumen, 1999.

¹²² Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978 pp. 5-6.

Baudrillard explica lo anterior diciendo que, si bien en la realidad todo cambia con el paso del tiempo, de esa misma forma lo hace el territorio; en sentido físico y geográfico, el territorio deja de ser lo que era convirtiéndose en otra cosa, dejando como único testimonio de lo que fue al mapa mismo, en ese enfoque, el mapa finalmente se torna hiperreal como registro visual —imagen— al ser lo único capaz de prevalecer en el tiempo.

A nivel cartográfico lo hiperreal no representa quizá un fenómeno tan agudo y significativo; sin embargo, llevado al ámbito de la ideología y la cultura es capaz de competir con la realidad. Según Baudrillard, *Disneyland* es un ejemplo de hiperrealidad, una capital de la imagen y la nostalgia sustraída del tiempo, la cual proyecta un idilio para sus visitantes; no obstante, “Disneylandia no es un caso único. Enchanted Village, Magic Mountain, MarineWorld... Los Ángeles está rodeada de esta especie de centrales imaginarias que alimentan con una energía propia de lo real una ciudad cuyo misterio consiste precisamente en no ser más que un canal de circulación incesante, irreal”.¹²³

Lo hiperreal conlleva un gran poder de sustitución; llevado al terreno de la cultura, lo hiperreal se vuelve un filtro ideológico que moldea las conductas y las creencias vigentes de la sociedad, dando lugar a aspiraciones artificiales, realidades apócrifas que, al estar fuera del alcance posible de lo real, generan un vacío que sólo puede saciarse con el consumo de ilusiones insertadas en la innumerable cantidad de productos y servicios que ofrece el libre mercado.

Justamente de lo hiperreal surge el vasto poder del que hoy día disponen la industria y el mercado. Al fijar lo hiperreal dentro de la ideología y la cultura, las hiperrealidades del aparato comercial e industrial se vuelven incuestionables, de ahí el culto al consumo, a la riqueza, al cuerpo, etc. Inclusive lo hiperreal se expresa en la autorreferencia temporal, en un anhelo nostálgico por volver al pasado y revivir aquello que no es más la realidad, fue la realidad, pero de lo que hoy sólo queda el fantasma de su recuerdo.

¹²³ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 27.

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido. Producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne –una estrategia de lo real, de neo–real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión.¹²⁴

El poder de la imagen está en todas partes y atañe a todo lo concerniente a la cultura, inclusive la devoción, puesto que fabrica a sus propios dioses y los fija como modelos o estereotipos aspiracionales. La industria del *fitness* es tan exitosa por tal razón, al ofrecer a la sociedad la posibilidad de homologarse físicamente con los estereotipos vigentes.

En la cultura actual, los dioses ya no son los dioses de las antiguas religiones puesto que el imperio ideológico de la imagen —el imperio de lo hiperreal— se ha inventado a sus ídolos, mitificando los comics, las caricaturas e incluso a las celebridades dentro de la cultura de masas.

La mitología contemporánea, repleta de super héroes, personajes de televisión, memes, celebridades e *influencers* es la mitología de la hiperrealidad, donde el culto hacia éstos se vuelve también el culto a los valores vigentes, los cuales otorgan significado a la vida a partir del materialismo, la codicia y el narcisismo.

[...] la desconfianza hacia la cultura de masas es desconfianza hacia una forma de poder intelectual capaz de conducir a los ciudadanos a un estado de sujeción gregaria, terreno fértil para cualquier aventura autoritaria.¹²⁵

La cultura de masas, influenciada por lo hiperreal en efecto es capaz de conducir a un estado de sujeción, sin embargo, más allá del autoritarismo del que Eco habla, la preocupación con la cultura de masas se podría decir que radica, en realidad, en la supresión de la capacidad autocrítica de la sociedad, la cual, influida por lo hiperreal y más allá de cualquier autoritarismo, mantiene a los individuos en una dirección enajenada al consumo, sin conciencia sobre su acción cotidiana y

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 15.

¹²⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, España, Editorial Lumen, 1965, p. 36.

mucho menos sobre las consecuencias de sus actos o daño infringido al entorno circundante.

La certeza de la hipótesis de Umberto Eco sobre la cultura de masas recae en la incuestionable influencia de los modelos disseminados dentro de la propia cultura de masas. Byung menciona que, “Los modelos actuales carecen de valores interiores. Se distinguen sobre todo por cualidades externas”.¹²⁶ Tal superficialidad alcanza el éxito dentro de la sociedad actual, gracias a la ideología aunada a la imagen hiperreal, rindiendo culto a lo material y al cuerpo.

Como ya se ha dicho, la imperante cultura del *fitness* se debe a esa tendencia, la proliferación de modelos del deseo disseminados a través de series o filmes en aplicaciones como *Netflix* o *Amazon*, o en la todavía poderosa industria del cine occidental con las franquicias de películas taquilleras inspiradas en super héroes, estos ejemplos son el opio de la sociedad en cuanto superficial.

La ideología y la *praxis* contemporánea se encuentran influidas considerablemente por la cultura de masas y sus imágenes hiperreales; tal conciliación de ideología e imagen hiperreal decantan en el poder inteligente del que ya se ha hablado anteriormente, poder que conduce a los seres humanos a un estado de sujeción voluntaria, donde los contenidos de su aparato cultural, repleto de valores superficiales, se han convertido en el credo y razón de ser de la colectividad, al grado de que la sociedad actual busca esas hiperrealidades incluso dentro de las relaciones conyugales, con referentes de series de televisión, telenovelas o doramas que fijan modelos de aspiración inclusive para el amor.¹²⁷ El meme, la serie, el filme, el icono, la celebridad, el videojuego, el *influencer* y el *sticker* hoy día son los objetos de culto, y el entretenimiento, actualmente, genera fervor a partir de la afición.

El poder de la imagen es la hiperrealidad y en su dimensión fenoménica; dentro la cultura, la hiperrealidad es la sustitución de la realidad misma por su imagen, por una construcción artificial más atractiva, más digerible pero

¹²⁶ Chul Han, Byung, *En el enjambre*, Barcelona, Herder Editorial, 2014, p.10.

¹²⁷ Joan Ferrés, *La televisión subliminal*, Barcelona, Paidós, 1998.

desconectada de la propia realidad, capaz de crear sus simulaciones; hoy día lo hiperreal está presente en la cotidianidad, en los productos del mercado, en los programas y filmes que miramos y hasta en la forma de comunicarnos, los perfiles de las redes sociales, así como los filtros de embellecimiento de las cámaras en los *smathphones* reafirman lo hiperreal.¹²⁸

No obstante, según Baudrillard, “lo hiperreal (es algo parecido a lo que ocurre con el porno, cuya fascinación es más metafísica que sexual)”.¹²⁹ Lo hiperreal, al final, no es más real y profundo que cualquier experiencia física encontrada en la realidad, sin embargo, la aceptación de lo hiperreal por común acuerdo en la ideología hace difícil la identificación de las simulaciones.

2.3 Horizonte de hechos y conjeturas sobre la realidad alterada

Hasta ahora se ha hablado de cómo a partir de la ideología se adiestra a los individuos para formar parte en una sociedad del rendimiento, y de cómo el poder de la imagen es una forma de poder que opera a través de la creación de simulaciones. En el presente capítulo se hablará de cómo estos tópicos confluyen en la alteración de la realidad de cara a una problemática medioambiental y social.

Los hechos de la realidad actual ya no dejan sesgos a la interpretación bajo teorías de conspiración que aluden a élites que imponen el orden del mundo. Hablar de *Iluminatis*, reptilianos, sectas, conspiraciones y demás ha dejado de ser relevante, puesto que la realidad escatológica actual en materia de muerte y enfermedad ha alcanzado por fin la vida de todos los seres humanos a través del virus.¹³⁰ El contexto escatológico actual manifestado en la desigualdad social, los desastres medioambientales o las pandemias, son la respuesta de la tierra y de la realidad ante la condición predatoria y capitalista de la sociedad contemporánea, donde pobreza, marginación y contaminación son consecuencias interconectadas

¹²⁸ Véase Jean Baudrillard, *op. cit.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁰ SARS CoV-2.

derivadas de una cultura obsesionada con los números y las ganancias económicas, escenario que beneficia a algunos y relega a la mayoría, obligando a los individuos a competir entre ellos, forzándoles incluso a pasar por encima de la naturaleza, sin importar la destrucción o alteración del equilibrio ambiental, hecho del cual se hablará más adelante.

El SARS CoV-2 es la revelación de esta época, es la señal indudable de la proximidad de la muerte, síntoma de la enfermedad de la tierra que, a diferencia del cambio climático, la contaminación y los desastres naturales, consiguió frenar al mundo en los inicios de la pandemia —al menos por unos meses—, dado que atacó indiscriminadamente y a corto plazo a los países globalizados, afectando el ejercicio laboral, el tránsito, la producción, el consumo y hasta las relaciones sociales, ya que obligó a la sociedad a aislarse y a adaptarse a una nueva era de comunicación digital. El virus ha sido un aviso a la puerta, una señal de la mortalidad y de la fragilidad de la sociedad humana ante los efectos de la naturaleza; sin ánimo de demonizar al virus, hay que considerarlo como una oportunidad para reflexionar y replantear el orden de la sociedad que hasta hoy día los seres humanos hemos cimentado, puesto que el virus no surgió de la nada, el virus, como ya se ha mencionado, ha sido consecuencia de la actividad humana.

Sucedió en la epidemia de SARS en 2002, de Ébola en África occidental en 2013, en la actual pandemia de Covid-19 y en muchos otros casos. Todos son ejemplos del llamado "desbordamiento" o "derrame", *spillover* en inglés, el pasaje de un virus u otro patógeno desde su portador no humano a su primer portador humano, o paciente cero.¹³¹

La investigación en torno al SARS CoV-2 ha revelado que el virus tiene su origen en la interacción humana con animales (zoonosis)¹³² generada a partir de lo que se conoce como *spillovers*, es decir, derrames de virus derivados del contacto

¹³¹ Véase Alejandra Martins, Coronavirus: "Si queremos evitar que los virus se transformen en pandemias debemos cambiar radicalmente nuestros patrones de consumo" (abril 2020). [bbc.com](https://www.bbc.com/mundo/noticias-52282656), disponible al 31/01/2021 en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52282656>

¹³² Enfermedades humanas originadas en animales. Alejandra Martins, *loc. cit.*

cercano con múltiples especies que, en su entorno natural, normalmente no tendrían relación entre sí, ya sea desde la explotación animal, donde a partir de la cacería de especies silvestres se tiene inevitablemente contacto con saliva, heces o sangre; o el hacinamiento de animales en jaulas con condiciones deplorables; o la preocupante destrucción de los hábitats como resultado de la explotación de recursos naturales, lo cual obliga a los animales a migrar desde los entornos silvestres hasta los asentamientos humanos como reacción de supervivencia;¹³³ estos ejemplos respaldan la hipótesis de la responsabilidad de la actividad humana y, sobre todo, del consumo frente al nacimiento del virus.

Por lo anterior, David Quammen ha señalado que "Si queremos evitar que futuros derrames se transformen en pandemias, debemos cambiar radicalmente nuestros patrones de consumo".

La reflexión de Quammen no es equívoca, puesto que la alta demanda de especies silvestres para su consumo o colección fomenta la cacería ilegal, así como el hacinamiento. La destrucción de los hábitats a partir de la explotación forestal también tiene su base en una postura consumista y capitalizadora, donde la búsqueda de ganancias prima sobre la invasión de los entornos naturales; por otra parte, la agricultura o la ganadería, actividades regidas también por el consumo, es sabido que demandan también un impacto ecológico puesto que requieren de grandes espacios para su ejercicio, lo cual ha llevado a la deforestación y al éxodo de las especies.

Así como la contaminación parte de la negligencia de la industria y de las prácticas humanas para controlar sus residuos, la pandemia del SARS CoV-2 surge de la negligencia en las prácticas del consumo y la destrucción del medioambiente. No obstante, como ya se había hablado en párrafos anteriores, aquella irresponsabilidad o desatención cultural por lo circundante tiene su base en una perspectiva capitalista del medio, perspectiva cosificadora que observa en el

¹³³ Véase Christine Johnson, investigadora del Instituto *One Health* de la Escuela de Veterinaria de la Universidad de California Davis, un centro dedicado a estudiar la conexión entre la salud humana, los animales y el medio ambiente. En Alejandra Martins, *loc. cit.*

entorno natural una oportunidad de negocio sin un enfoque de responsabilidad y empatía por el bien común de todos los seres vivos.

Tal postura capitalista y cosificadora, aunada a la contaminación, ha dado lugar a la extinción de especies; sin embargo, no todos los responsables de este hecho han sido corporaciones, traficantes o gente poderosa. Algunos implicados han sido individuos que, por mera supervivencia, han tenido que pasar por encima del medio ambiente. En este sentido, la desigualdad social como consecuencia del mismo pensamiento capitalista y consumista es también un problema ambiental, dado que el ser humano, por instinto, hará lo que sea para sobrevivir y, si eso le lleva a cazar, talar, ensuciar o quemar lo que se encuentra por debajo de él, no habrá reparo consciente sobre los actos, dado que por encima de la otredad y el medio ambiente está el bienestar y la supervivencia individual.

La desigualdad actual no ha sido fortuita e inocente, ha sido fomentada a partir de un enfoque verticalizado de la vida, donde piramidalmente se determina la importancia de unos sobre otros en la medida de su riqueza y poder.

La acumulación de la riqueza y la explotación que los grupos de poder han ejercido sobre la vulnerabilidad de la mayoría de los seres humanos y la naturaleza, no ha tenido reparo en riesgos o daños colaterales, puesto que por encima de todo siempre ha estado su inconmensurable codicia. “El animal sólo toma lo que necesita, el animal llamado ser humano no. El planeta alberga más de siete mil millones de personas y todas quieren algo..., quieren más”.¹³⁴

La codicia reflejada en las ansias de consumo de la sociedad contemporánea es resultado de una ideología fuertemente permeada de ideales capitalistas característicos del pensamiento occidental. Incluso comprar, consumir y desechar dentro de la sociedad capitalista y consumista es un patrón de comportamiento que no sólo tiene que ver con las necesidades alimentarias, sino con la constante renovación del estatus, dado que otorga prestigio a quienes

¹³⁴ “Reafirmar el yo es apoyarse básicamente en la codicia”. Jörg, Seibold, *loc. cit.*

muestran la capacidad para seguir tal comportamiento, ya sea cambiando cada año de auto, casa, celular, etcétera.

La capacidad de consumo que lleva implícita el sello del prestigio y estatus, pone a algunos individuos por encima de los demás, pseudo-deificando sus egos,¹³⁵ alejándoles aparentemente de los peligros terrenales —el hambre, la enfermedad, la vulnerabilidad, etc.— y como consecuencia de la muerte; sin embargo, la sobrepoblación de este tiempo y el exceso de positividad provista por el poder inteligente, ha impulsado a las masas a competir incansablemente dentro de la actual sociedad del rendimiento, poniendo como premio máximo los modelos de vida de los ricos y las celebridades. Lucir, vestir, hablar, comer y despilfarrar como las clases altas o las celebridades es un anhelo para la mayoría de la sociedad, puesto que las vidas de las esferas privilegiadas son promocionadas y vendidas por el aparato de consumo a través programas o contenidos televisivos, materiales de alta seducción que proyectan perspectivas hiperreales de tales modelos de vida; no obstante, a pesar de las simulaciones, la realidad es otra y los efectos de replicar tales modelos es insostenible para el planeta.

La codicia corrompe al ser humano [...] lo aísla [...] la codicia es como una droga, cuanto más tengo más quiero tener, porque lo que ya tengo no sacia mis ansias, es decir, no es lo que ya tengo lo que me satisface, sino el impulso permanente por tener más.¹³⁶

Aquel impulso colectivo por tener más y perseguir las mismas condiciones privilegiadas de los ricos sin tener cierta precaución es lo que está llevando a la sociedad humana a su colapso, su apocalipsis. La idea del apocalipsis no es novedosa, como ya se ha señalado, no vino con el virus, lleva citándose desde hace ya varias décadas, desde las primeras señales de desequilibrio ambiental y el descubrimiento del agujero en la capa de ozono; no obstante, pensar el apocalipsis es pertinente ya en este tiempo, no solamente por la pandemia, sino por el riesgo real de cara a la mortandad.

Si repasamos la historia, las sociedades que colapsaron, veremos que sucedió justo después de su cenit, si creemos que podemos dejar que

¹³⁵ *Ídem.*

¹³⁶ Michael von Brück en *ibíd.*

aumente sin parar la población del planeta y que todos disfruten de un modo de vida occidental sin que la tierra se vuelva inhabitable nos estamos engañando.¹³⁷

La implosión de la sociedad es una posibilidad latente, se ha visto en culturas como el imperio romano, la Isla de Pascua o en el continente americano con Teotihuacán y los mayas, la cúspide y el imperio de un pueblo siempre se ve amenazado por las exigencias en materia de sostenibilidad y continuo desarrollo.

La historia se repite, la sociedad humana actual es la sociedad más desarrollada e interconectada de la historia; sin embargo, al igual que el imperio romano, se encuentra preocupantemente amenazada pero no precisamente por su inestabilidad política, sino por su naturaleza hiperconsumista, naturaleza que demanda de la tierra recursos y energía que el planeta no puede solventar y que, desgraciadamente, se manifiesta a través de la extinción de especies y ecosistemas.

Si bien la problemática expuesta desde la postura de esta investigación tiene su cúspide en el hiperconsumo, es importante reiterar que éste no sólo es una simple corriente cultural de la época capitalista actual, sino un fenómeno de fuerte carga ideológica que manifiesta efectos sobre la realidad, además de la contaminación o la extinción de especies, efectos que, sin duda, atañen al contexto escatológico en una dimensión social y mental, como la sujeción voluntaria, el rendimiento neurótico, la depresión, entre otros ejemplos.

La realidad escatológica del hiperconsumo brota de un rendimiento neurótico donde no solamente los individuos compiten entre sí, sino que incluso las propias corporaciones lo hacen, de ahí la invención de la obsolescencia psicológica y de la obsolescencia programada, como una forma de quitar adeptos a la competencia; el problema del hiperconsumo es que sigue un rumbo frenético que no repara en sus efectos, es decir, su firma ambiental, que si bien al tratarse de un solo individuo los daños a la tierra son preocupantes, si se habla de la firma ambiental de toda una corporación es difícil dimensionar los daños letales infligidos al medio ambiente.

¹³⁷ Sheldon Solomon en Jörg, *loc. cit.*

Sin embargo, aquel problema con el hiperconsumo que vela por el rendimiento frenético y la satisfacción de innumerables “necesidades” no es causa ya solamente de las corporaciones, sino también de la ideología acuñada desde la visión del consumo y, desde luego, del capitalismo.

“Vivimos en un mundo mediado que no es el mundo sino una interpretación”.¹³⁸ Como ya se ha mencionado, la visión del mundo se encuentra altamente mediatizada actualmente, intervenida por significados y mensajes que corresponden con un pensamiento capitalista que interpreta al mundo desde una visión consumista y superficial, materiales hiperreales dedicados al fomento de tal cultura de masas como filmes, videos de música —pop, reggaetón, etc.— o telenovelas, nutren aquellas concepciones sesgadas de la realidad del mundo, hacen a la humanidad apática de su realidad, de su cotidianidad y, consecuentemente, de su responsabilidad ambiental.

La sujeción facilitada por la realidad mediada lleva a la humanidad a un escenario negativo, donde la solución quizá no consista en arremeter contra la ideología o el sistema de forma agresiva —con levantamientos en armas y demás—, puesto que, como ya se ha dicho, en la realidad mediada por el consumo y el capitalismo, opera una forma de poder que trasciende la coerción, una forma de poder que no se sirve de la espada, sino más bien del placer y la simpatía, un poder orientado por el deseo que domina las mentes de las masas, avivando el calor del crisol consumista, un crisol que acoge en llamas destructoras la tierra y la salud psíquica de la colectividad, llevando a los seres humanos lentamente a la locura.

El poder inteligente de la realidad mediada es un problema invisible, camuflado de hedonismo y aparente benignidad, el cual no se encuentra impuesto, dado que está ratificado de común acuerdo, por tanto, carece de un antagonismo

¹³⁸ Véase el minuto 12 en Fernando Zamora Águila, Imágenes y arte, interacción y vivencia. Un enfoque fenomenológico, ponencia en el *Coloquio internacional espacio inmersividad 2019* (octubre 2019). Artes Ciencias Humanidades Ciudadanía UAM, México, disponible al 06/01/2021, en: https://www.youtube.com/watch?v=IMMa24JzUII&ab_channel=ArtesCienciasHumanidadesCiudadan%C3%ADa

visible. Ir contra este poder significaría ir contra la sociedad, es decir, de la ideología colectiva (el mito colectivo).

“Si sucede que tu mito privado, tu sueño, coincide con el de la sociedad, habrás logrado un buen acuerdo con tu grupo. Si no, te aguarda una aventura en la selva oscura”.¹³⁹ Justo ese camino en la selva oscura vendría a ser la expulsión de la sociedad, el poder inteligente, como organismo, combate lo distinto no sólo a través de la violencia; ésta sería su última defensa en este tiempo, sino a partir de la marginación, haciendo uso de sus anticuerpos —los propios individuos— para deshacerse de lo indeseable dentro de su sistema.

Si bien los estragos escatológicos de la realidad mediada se perciben en el plano físico —al menos en los daños medioambientales de la contaminación, el cambio climático, etc.— todo este escenario parte de un proceso que concierne a la acción humana, y antes de eso, a la mente de los individuos influida por la ideología establecida.

Lo que la humanidad ha hecho del mundo bajo la vertiente de un pensamiento capitalista y cosificador originado en la realidad mediada por la industria, proviene de una conexión superficial con el medio, conexión carente de un sentido contemplativo que dirige la acción colectiva sobre el mundo, sin apelar a la conciencia sobre una convivencia armoniosa con lo circundante, la tierra y los seres vivos. La ideología actual, en cuanto superficial, carece del sentido contemplativo y, como consecuencia, de espiritualidad, y al no haber conexión espiritual con algo, difícilmente se presenta la empatía, el conocimiento y el cuidado, pilares importantes para una armonía con la tierra.

La carencia del sentido contemplativo decanta, entonces, en una cadena de consecuencias que llevan a la transformación negativa del entorno, puesto que, al no existir conocimiento, empatía y cuidado por la tierra, se arremete deliberadamente de forma violenta y agresiva contra el entorno, acaparando y

¹³⁹ Joshep Campbell, *op. cit.*, pp. 64-65.

arrancando los recursos naturales, segregando a las especies animales y maculando, sin más, los acuíferos y los mares.

La moderna pérdida de creencias, que afecta no sólo a Dios o al más allá, sino también a la realidad misma, hace que la vida humana se convierta en algo totalmente efímero. Nunca ha sido tan efímera como ahora. Pero no sólo ésta es efímera, sino también lo es el mundo en cuanto tal. Nada es constante y duradero. Ante esta falta de Ser surgen el nerviosismo y la intranquilidad.¹⁴⁰

Por otra parte, nerviosismo e intranquilidad que decantan en el trabajo y el consumo desmedido, velan por el desarrollo como estrategia para llenar el vacío existencial fomentado por el orden capitalista e hiperconsumista. El mercado como aparato generador de riqueza para el orden que impera, fabrica constantemente necesidades produciendo un vacío de insatisfacción perpetuo que aleja a las masas de la vinculación espiritual y la conciencia sobre lo circundante —la capacidad contemplativa o sentido contemplativo—.

“La carencia de vínculos, propia de la progresiva fragmentación y atomización social, conduce a la depresión”,¹⁴¹ y la depresión misma a una indiferencia exacerbada, un hastío que escinde el sentido contemplativo expresado desde los albores de los pueblos mediante el pensamiento mitológico.

La frenética corriente consumista del mundo actual disemina mareas de estímulos hiperreales que ahogan prácticamente a los individuos, los sustraen de la capacidad contemplativa, suprimen la empatía y la conciencia de la otredad, dando lugar al ensimismamiento patológico, manifiesto en un profundo vacío del ego que se llena con el consumo de bienes y servicios.

[...] la pérdida de la capacidad contemplativa, que [...] está vinculada a la absolutización de la vida activa, es corresponsable de la histeria y el nerviosismo de la moderna sociedad activa.¹⁴²

La absolutización de la vida activa es la absolutización del trabajo, la enajenación de este tiempo está conectada al trabajo y a producir capital para

¹⁴⁰ Byung Chul Han, 2012, *op. cit.*, p.28.

¹⁴¹ *Ídem.*, p. 18.

¹⁴² *Ibid.*, p. 32.

consumir. Esa enajenación, ese ensimismamiento por el trabajo es lo que genera la sujeción de los seres humanos al rendimiento, alejándolos de la contemplación, coartando así la conciencia sobre lo circundante, en otras palabras, la sensibilidad a la vida, sus seres vivos y, por supuesto, la otredad.

La pérdida de la capacidad contemplativa a partir de los contenidos hiperreales transmitidos dentro de la realidad mediada, ha generado una obsesión por el consumo, como un compensador de la ausencia de contemplación, de aquella falta de espiritualidad e interconexión.

“Cuando uno está insatisfecho quiere más y ese malestar interno provoca más inseguridad y desazón”.¹⁴³ El problema es que la ideología del consumo procura la insatisfacción, como otra estrategia del mercado para conseguir los máximos beneficios económicos de forma ininterrumpida. Ejemplos de esto último se hallan también en la obsolescencia: buscar el teléfono más actual, el último modelo de auto ya sea gracias al bombardeo mediático o la presión social, se tornan en métodos para fomentar el consumo a partir de la obsolescencia psicológica, y si la presión mediática o social fallaran para animar el consumo en los individuos más críticos, la obsolescencia programada¹⁴⁴ es una práctica común entre las industrias; corporaciones como *Apple* han sido evidenciadas al respecto.¹⁴⁵

“Al igual que la religión necesita que tengan fe en ella, la industria publicitaria que fomenta el consumo necesita un cliente insatisfecho con un anhelo constante por algo”.¹⁴⁶ Otra problemática es que esa insatisfacción fomentada no sólo se refleja en los aspectos materiales, sino también en la forma en la que los individuos

¹⁴³ Jetsün Khandro Rinpoche en Jörg, Seibold, *loc. cit.*

¹⁴⁴ La obsolescencia programada es la acción intencional que hacen los fabricantes para que los productos dejen de servir en un tiempo determinado. En ocasiones es demasiado caro repararlos, otras veces es imposible encontrar la pieza de repuesto o fueron diseñados para no ser desmontados. Esto ocurre porque los fabricantes calculan y planifican el tiempo de vida de sus productos, con el objetivo de reducir deliberadamente su utilidad y con ello incitar a las personas a comprar uno nuevo. Véase, Procuraduría Federal del Consumidor, *Obsolescencia programada: diseñados para morir*, disponible al 29/01/2021 en: <https://www.gob.mx/profeco/es/articulos/obsolescencia-programada-disenados-para-morir?idiom=es>

¹⁴⁵ Forbes Staff, *Apple pagará 113 mdd por ralentizar iPhones viejos* (noviembre 2020), Forbes.com.mx, disponible al 29/01/2021, en: <https://www.forbes.com.mx/negocios-apple-pagara-113-mdd-en-eu-por-ralentizar-los-iphones-viejos/>

¹⁴⁶ Jennifer Rezny, *Nunca es suficiente: Ideales de belleza en las redes sociales*, 2018, ORF, BMBWF, Feuer & Flamme film, Filmfonds Wien, Alemania, disponible al 14/02/2020 en: <https://www.dw.com/es/nunca-es-suficiente/av-52531251>

se relacionan consigo mismos y con sus cuerpos; hombres y, sobre todo mujeres jóvenes, con serios problemas de inseguridad y depresión al sentirse alejados por mucho del ideal de belleza que diseminan los medios de comunicación, situación que trae consigo no solamente desórdenes mentales, sino también desórdenes alimenticios que fomentan la anemia, la anorexia o en el caso de la industria del *fitness*, en la vigorexia,¹⁴⁷ condición reflejada en el entrenamiento inmoderado del cuerpo, así como en el consumo desmedido de proteínas y suplementos.

Prácticamente todas las mujeres están insatisfechas con su cuerpo [...] la inseguridad de las mujeres ha aumentado desde la aparición de las redes sociales, algo es demasiado grande o demasiado pequeño, demasiado delgado o demasiado gordo, demasiado o demasiado poco, demasiado corto o demasiado largo. En *Instagram* y otras redes las supuestamente más “bonitas” son recompensadas con la mayor cantidad de “me gusta”, *emojis* y *clicks*; el uso diario de teléfonos celulares estimula las comparaciones y las calificaciones mutuas. Las mujeres jóvenes se enfocan mucho en lo que no son y no tienen, y se sienten deficientes.¹⁴⁸

Esa obsesión por las imágenes presentes en las pantallas, imágenes hiperreales altamente procesadas y retocadas con aplicaciones o filtros, claramente despiertan un anhelo por el rendimiento y la “perfección” en toda la población, anhelos costeables según la ideología del mercado con la adquisición de artículos, prendas, maquillajes, tratamientos, rutinas de entrenamiento, suplementos, entre otros objetos y servicios. Se trata de placebos existenciales diseñados, en muchos casos, con el propósito de ser medianamente útiles, para ser comprados de forma ininterrumpida y a largo plazo, y dado que los resultados buscados nunca llegan, al ser muy caros o simplemente inalcanzables, de ahí nace la insatisfacción y el sentimiento de deficiencia que se reafirma mediante los *likes* y los *followers*; “Soy y existo en la medida en la que sumo”, “soy y existo en la medida de mi influencia”:

Diría que esta obsesión con los números tiene algo que ver con nuestra sociedad capitalista, donde todo se trata de contar, de medir, de más dinero, de ganar más, de más atención, en el ámbito de las redes

¹⁴⁷ Del ingl. *bigorexia*, y este de *big* 'grande' y la t. de *anorexia* 'anorexia', con el significado de 'apetito', infl. en su forma por el esp. *vigor*. Obsesión patológica por desarrollar la musculatura. DRAE.

¹⁴⁸ Jennifer Rezny, *loc. cit.*

sociales sea tal vez más *clicks*, más me gusta, una cuantificación que me parece muy problemática porque cuestiona mucho la calidad.¹⁴⁹

Cuando no se consigue la calidad buscada, aquella homologación fallida con el objeto del deseo genera un choque, una ruptura de la realidad idealizada, manifiesta en la fragmentación de la ilusión. Tal ruptura de la ilusión a partir de la deficiencia que representa la realidad individual, genera insatisfacción en los individuos sujetos a la corriente hiperreal, al grado que, frecuentemente, en el caso de los más jóvenes, se proyecta en un pesar existencial severo que puede conducir a la enfermedad o a la autodestrucción.

Por otra parte, los contenidos escatológicos que retratan visceralmente la devoción a las imágenes, al consumo y la tecnología como propuestas críticas para denunciar la ideología y la sociedad actual, parecen fracasar transformando sus esfuerzos finales en puro y simple entretenimiento.

Hoy día todo es capaz de transformarse en entretenimiento —objeto de consumo—, dado que el amplio mercado de servicios de diversión ha encontrado especial interés no sólo en retroalimentar la cultura de masas a partir de los objetos de devoción, ya de por sí existentes en el *mainstream*,¹⁵⁰ sino también en el aprovechamiento de lo transgresor, lo anárquico y lo contracultural como mercancía exótica de consumo; tal es el caso de *Black Mirror*, una serie en esencia escatológica que, desde la ficción, retrata los múltiples escenarios distópicos a los que podría enfrentarse la sociedad humana en un futuro no muy lejano, escenarios derivados de la interdependencia gradual hacia lo digital y la tecnología, así como el desarrollo social y político derivado de tal interdependencia. *Black Mirror* es un ejemplo de domesticación de la crítica contracultural, puesto que expone la crudeza de un futuro indeseable en forma de dosis de entretenimiento.

La cultura hiperconsumista actual ha logrado el control perfecto, un control al servicio del placer y la aparente libertad, que sitúa lo anárquico y lo transgresor

¹⁴⁹ *Ídem*.

¹⁵⁰ La corriente predominante de pensamiento, influencia o actividad, que representa las actitudes, valores y prácticas predominantes de una sociedad o grupo. Véase la web de *The free dictionary*: <https://www.thefreedictionary.com/mainstream>.

al nivel del pasatiempo, que lucra con cualquier tipo de experiencia, ejemplo claro de anulación de la verdad, la lucha y la transformación.

Los problemas abordados dentro del texto, bastante documentados y discutidos en las últimas décadas, ponen en tela de juicio el problema que representa la ideología del consumo, la cual, al ser acuñada a partir de la imagen hiperreal, produce idealizaciones, ilusiones que inducen a los individuos a desear cosas que no existen en la realidad. La pregunta aquí es cómo defendemos a la juventud de estas imágenes, cómo nos defendemos todos de la realidad mediada por el consumo, de la influencia de lo hiperreal.

Para concluir, no hay duda de que el siglo XXI se corona como el siglo de la libertad, sin restricción alguna; la mayoría de las naciones, actualmente, gozan de las maravillas culturales y tecnológicas del pensamiento occidental, pensamiento afinado en el capitalismo y el consumismo; escenario donde ciudadanos y ciudadanas crecen cobijados por la idea de poder, en virtud de su voluntad, para aspirar a ser o a tener en la medida de su rendimiento y aptitudes competitivas.

Como ya se ha dicho, dentro del orden actual las recompensas de este escenario son variadas y están entrelazadas, riqueza, poder, estatus, inmortalidad; tales recompensas son una forma de reafirmarse socialmente y, más importante aún, de prolongar la vida a través de la influencia.¹⁵¹

En tal sentido, la muerte como incentivo de la práctica humana es quizá una herida existencial, la codicia y el poder como mecanismos de reafirmación del ego, el aparente bálsamo para la infección, y la imagen hiperreal el componente activo de tal remedio; sin embargo, tal componente activo es también un agente infeccioso, mucho más nocivo que el pesar de la muerte misma, puesto que no acaba sólo con la vida humana, sino también con la vida de los seres vivos.

Es tiempo de analizar, desmenuzar y abordar la cultura actual estrechamente ligada al hiperconsumo, no solamente desde sus repercusiones físicas e impactos ambientales, sino desde la propia ideología, hablando de las

¹⁵¹ Influencia originada del poder en cuanto capital o liderazgo.

implicaciones psicológicas ejercidas mediáticamente para el amasamiento del orden social y cultural en las sociedades contemporáneas, predominantemente capitalistas.

[...] Fue entre los ricos que surgió la conciencia ecológica, pues sintieron los maleficios del tipo de sociedad y desarrollo que proyectaron [...] Las soluciones que surgen son ciertamente miopes (conservacionismo, ambientalismo) y no cuestionan al mismo modelo de sociedad, al paradigma de desarrollo y de consumo [...]"¹⁵²

Es tiempo ya de resolver las problemáticas del escenario social y ambiental actual, desde una reestructuración ideológica, apelando a la contemplación y a la reflexión de la cultura y la ideología que imperan, puesto que gran parte de las medidas para tratar las repercusiones vigentes son superficiales, dado que, surgidas de la técnica, no cuestionan el modelo de sociedad actual. La creación de reservas naturales, la separación de la basura o la producción y promoción de productos “amigables con el medio ambiente” son acciones superfluas si no se plantea una reestructuración ideológica que alerte sobre los riesgos y responsabilidad de las estrategias del *marketing* hiperreal, del hiperconsumo, la cultura del rendimiento o la depredación industrial y corporativa.

Las aparentes soluciones propuestas desde la técnica no atacan el problema de insostenibilidad a profundidad, puesto que inciden en los efectos residuales del modelo de sociedad pero, como ya se ha dicho, no cuestionan la ideología vigente.

Pensar y apoyar el replanteamiento de la ideología actual en favor de la integración de enfoques provenientes del pensamiento mitológico, aunado a la psicología, la filosofía y el arte, puede dar lugar a razonamientos críticos y sensibles que encaminen a la contemplación y respeto hacia el medio ambiente.

La reestructuración ideológica es necesaria y de vital importancia, puesto que puede hacer la diferencia contra las repercusiones negativas y la frialdad del pensamiento hiperconsumista actual, afianzado a la industria y el capitalismo. En este sentido, el pensamiento mitológico y el arte son importantes, puesto que son

¹⁵² Leonardo Boff, *Ecología, mundialización, espiritualidad*, Sao Paulo, Brasil, Editorial ática, 1993, p. 15.

capaces de inspirar reflexión, análisis y autocrítica, dando lugar a revelaciones capaces de desencadenar efectos de cambio en quienes logran vincularse a sus enseñanzas.

Como aportación adicional, frente al escenario escatológico que rodea el mundo, quizá sirva no sólo ser crítico, sino también contestatario y finalmente anárquico, dado que la realidad mediada, plagada de estímulos hiperreales, es casi invisible al ser globalmente aceptado y diseminado dentro de la ideología actual como fórmula para la felicidad. Sin tener reparo en su apabullante nocividad, con su tendencia al consumo y la superficialidad del prestigio, el estatus y el materialismo, la ideología hiperconsumista separa gradualmente a los seres humanos del mundo real, restringiendo la conciencia y el conocimiento sobre la condición agonizante del mundo.

Aunque el poder inteligente, amparado en la realidad mediada, del cual se sirve la ideología del hiperconsumo pasa desapercibido, es importante tener en cuenta que tal poder existe gracias a la aportación consumista de todos los seres humanos integrados al orden capitalista; por tanto, es posible generar una oposición al orden ideológico y al aparato cultural que maquinan la percepción de la realidad. Lograr identificar los aspectos nocivos de la ideología del hiperconsumo y aprender a dejar de seguir sus corrientes de manipulación cultural, puede liberar a la humanidad de la esclavitud y, a su vez, de la precipitación a la muerte.

Capítulo III

**PINTURA ESCATOLÓGICA: La
práctica pictórica como mitificación**

3.1 La pintura como mitificación de la realidad: horizonte retórico

Con todo lo ya mencionado, parece como si se nulificara el funcionamiento de la pintura en el presente siglo XXI, uno plagado de pantallas y estímulos visuales que, junto a los avances tecnológicos, otorgan significado a la vida contemporánea. Por lo anterior es importante comenzar este capítulo puntualizando que esta investigación-producción no tiene como objetivo contraponer la pintura con el escenario vigente y sus dispositivos, considerando la pintura y la mitificación como la soluciones contra la realidad mediatizada y la nocividad de las tecnologías del entretenimiento e información.

Dentro de esta investigación se busca asumir a la pintura como una posibilidad reflexiva, un análisis particular con el cual se trata de definir —de forma similar al pensamiento mitológico—, los sucesos y fenómenos percibidos en la realidad actual a través de la mitificación posible en la dimensión de la práctica pictórica.

Si bien las producciones de los medios que imperan actualmente —como la televisión, internet o el cine— son tecnológicamente capaces de generar más impacto y proyección que un lienzo pintado, para empezar, es importante decir que aquella comparación podría ser innecesaria, puesto que una pintura y una pantalla —como dispositivo de la cultura de masas— tienen funciones distintas. La pantalla está enfocada a entretener y globalizar sus contenidos, sin exigir una respuesta crítica o acción en sus espectadores, pero la pintura no; a consideración personal, la pintura apela a una experiencia estética, que toque las fibras sensibles para llegar al análisis o reflexión de algún tema.

Aunque carece de la misma proyección de las pantallas, la función de la pintura recae en una necesidad más introspectiva, dado que antes de buscar dar a conocer algo al mundo, la pintura suele ser empleada por pintoras y pintores para entender, expresar y explicar pensamientos subjetivos sobre el mundo, exponiendo sus conclusiones a los demás a través del resultado final en la pintura.

La pintura no busca entretener, a diferencia de la gran mayoría de contenidos transmitidos en las pantallas; ésta plantea un escrutinio de sus contenidos desde el solo hecho de presentar una imagen fija y única; asimismo, el contenido en un monitor dista del carácter único de la pintura, puesto que suele estar compuesto de múltiples fotogramas, que incluso pueden ser reproducidos de forma idéntica en múltiples dispositivos, y suelen buscar hipnotizar al espectador, por decirlo así, con el objetivo de retenerle por horas, la pintura no.

Como se mencionó antes, posiblemente la pintura aunada al mito no compone la solución para la realidad actual; no obstante, se puede decir con certeza que sí otorga cierta liberación o respiro a los artífices. Es oportuna aun en pleno siglo XXI, no por sus propiedades tecnológicas, sino por su naturaleza contemplativa, una característica de la que la mayoría de los contenidos de las pantallas prescinden.

A continuación, se hablará de la producción del proyecto “Escatologías”, su retórica, sus *tropos*,¹⁵³ así como su apertura, desarrollo y evolución en el “proyecto revelaciones”. El proyecto “Escatologías” surge de pensar la pintura como una oportunidad de mitificación del escenario escatológico actual, a partir de la iconografía apocalíptica, dado que, como se ha expuesto ya en capítulos anteriores, el actual siglo XXI representa un tiempo de incertidumbre en torno a la fragilidad de la vida y la proximidad de la muerte, gracias no sólo a los pronósticos que circulan en los medios de comunicación, que ahondan sobre problemas ambientales o la extinción de especies y ecosistemas naturales, sino sobre todo a partir de la proliferación de enfermedades y virus como la pandemia del SARS CoV-2, la cual ha sido una señal de la insostenibilidad y del peligro de las exigencias actuales del consumo humano.

¹⁵³ Lausberg (1963, p. 95), siguiendo la orientación clásica de Quintiliano, define el tropo como «el "giro" de la flecha semántica indicadora de un cuerpo léxico, apartándose del contenido léxico originario hacia otro contenido léxico. La función principal del tropo es la alienación atribuible al *ornatus*. Ese giro “dinámico” (el término griego del que procede el latino *tropus*, significa "vuelta", "dirección") al que acertadamente hace referencia Lausberg ha de contar con la colaboración de un enunciatario capaz de establecer la relación con el elemento ausente, “invocándolo”, imaginándolo y desautomatizando (contra *taedium*) las previsiones comunicativas rutinarias, es decir, desviándose de la norma previsible y dando lugar a la función retórica». José S. Alberto, *Retórica de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 231.

Por lo anterior, desde la postura expresada en esta tesis, el Siglo XXI podría considerarse un periodo Apocalíptico, de revelaciones manifiestas en las consecuencias escatológicas de la realidad vigente mencionada *grosso modo*; por tal motivo, la mitificación a través de la pintura como una forma de tratar de entender y emitir comentarios sobre tal realidad es una alternativa de comunicación acertada, puesto que, como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, el pensamiento mitológico, como estrategia primigenia para comprender y expresar el mundo, permite discernir la realidad desde alegorías, metáforas¹⁵⁴ y ficciones, entre otros recursos comunicativos.

Desde la ficción y la deificación iconográfica del contexto, las mitificaciones son capaces de permitir la comprensión de conceptos abstractos como el poder y lo abyecto en la escena escatológica actual. En tal sentido, el proyecto “Escatologías” es un ejercicio que busca definir metafórica y alegóricamente la identidad de los poderes que aceitan el engranaje de la cultura y la ideología actual, así como las emociones abstractas que subyacen de la incertidumbre e impotencia hacia la realidad del contexto vigente.

Antes de hablar de la obra de los proyectos mencionados, es importante discernir la facultad de la obra pictórica como mitificación, desmenuzando para ello sus atributos retóricos, así como su relación con lo espiritual, dado que “Las imágenes son signos y, por lo tanto, *representaciones* que remiten a otra cosa, que *se refieren a algo*”.¹⁵⁵ El funcionamiento de tales asociaciones en las imágenes, para ser efectivas en el proceso de comunicación, al igual que en los mitos, requieren un sistema de signos fundamental para el entendimiento de la expresividad y su relación con el motivo que ha inspirado la obra, esto influye en el éxito sensible de la misma.

En el primer capítulo se hizo mención a que la realidad física y a todo lo que se despliega de ésta ha despertado en la humanidad un férreo interés por su entendimiento; antes del imperio de la ciencia, como ya se ha mencionado, la

¹⁵⁴ En pintura “[...] metáfora consiste en «transferir a un objeto el nombre que es propio de otro» [...]”. *Ídem*, p. 298.

¹⁵⁵ Fernando Zamora A., *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen, representación*, México, UNAM, 2015, p. 107

humanidad, a través del tiempo, se sirvió de la contemplación y de la manifestación de sus conjeturas expresadas mediante mitos apoyados de fuertes imágenes mentales que inspiraron obras maestras de la pintura, la gráfica y la escultura.

Para materializar lo sensible, la humanidad se ha apoyado de conceptos nutridos por metáforas y símbolos; revelaciones y verdades subjetivas basadas muchas veces en la ficción, que, aunque carecen de injerencia directa sobre la *physis*¹⁵⁶ o plano físico, fijan indirectamente el rumbo sobre el medio.¹⁵⁷

Desde la antigüedad, la pintura y la gráfica han sido empleadas como medios de expresión de la realidad mitificada, la alegoría y la ficción como métodos de comunicación del pensamiento mitológico han hecho poderosa a la imagen, permitiendo reflexionar o criticar casi cualquier cosa, desde motivos físicos como las guerras y la fertilidad, hasta conceptos abstractos como el poder o la maldad.

En esta vertiente, la imagen pictórica ha seguido los pasos del mito posibilitando el discernimiento de fenómenos y escenarios diversos —como la muerte—, así como la asimilación de ideas y emociones.

Mito e imagen se han visto amparados enormemente en fenómenos y sucesos de la realidad misma, reflexionando sobre el mundo a través de semejanzas o asociaciones que dotan de veracidad figurada y de sensatez a sus supuestos, figuraciones que, aunque irreales en muchos casos, fijan una pauta poética sobre la percepción del mundo.

La pintura como forma de mitificación que ha recurrido a la alegoría para expresar o abordar la experiencia de lo circundante, ha sido una forma de comunicación antigua que, apoyada del escrito o narración, por su carácter visual, ha facilitado el conocimiento de ídolos o sucesos relevantes mediante su representación, temas alegorizados visualmente que, en algunos casos por

¹⁵⁶ *Physis* es una palabra de origen griego que quiere decir naturaleza; en filosofía, *physis* trata las cosas existentes percibidas por la experiencia humana. Angel J. Cappelletti, *Notas de filosofía griega*, Caracas, Venezuela, 1990, p. 9.

¹⁵⁷ “Antes, las literaturas griega, latina y bíblica formaban parte de la educación de todo el mundo. Ahora que se ha abandonado, toda una tradición, la información mitológica occidental se ha perdido. Antes esas historias estaban en la mente de todos. Cuando una historia está en tu mente, puedes ver su aplicación a algo que ocurre en tu propia vida. Te da una perspectiva sobre lo que te está pasando”. Joshep Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1991, p. 17.

devoción o por pasión, han sido llevados a la apoteosis del motivo, sustrayendo el tema de la dimensión terrenal.

La obra de Anne Louis Girodet —figura9— ejemplifica lo dicho en el párrafo anterior, en su obra titulada “Apotheosis de los héroes franceses muertos por la patria durante la guerra de la libertad”, el artífice hace referencia a los generales caídos en las guerras revolucionarias, pero centra su atención en el encumbramiento de estas figuras, haciendo una apoteosis que mitifica a las figuras mortales retratadas, pensando en su heroísmo y valentía como rasgos patrióticos dignos de ser deificados, es decir, aproximados a los dioses; adicionalmente, la imagen pictórica dentro de la cultura francesa está orientada a simbolizar el destino del heroísmo, volviéndose un canon para el carácter nacional y una evocación de quienes dieron sus vidas por su nación.



Fig. 9, Anne-Louis Girodet-Trioson, Apotheose des héros français morts pour la patrié pendant la guerre de la liberté, óleo sobre lienzo, 192 × 184 cm. 1802.

Extraído de: <https://musees-nationaux-malmaison.fr/chateau-malmaison/chateau-malmaison/collection/objet/apotheose-des-heros-francais-morts-pour-la-patrie-pendant-la-guerre-de-la-liberte>

Las mitificaciones realizadas mediante las imágenes proponen una cosmovisión sobre lo terrenal y dan lugar a una vinculación espiritual, tales

mitificaciones no son ejercicios fortuitos, puesto que conllevan un ejercicio introspectivo¹⁵⁸ derivado de la percepción e impresión de las cosas.

El psicólogo Reinhardt Grossman ejemplifica el acto introspectivo del siguiente modo:

Se le muestra a alguien cierto objeto perceptible, esa persona reconoce el objeto, ve que es redondo y de cierto matiz de color, supongamos que esa persona recibe la instrucción de describir no el objeto de su percepción, su lugar y propiedades, sino más bien las impresiones sensibles y visuales que ella misma tiene en esa situación. Lo que se le pide que haga es, aproximadamente, que olvide que ante ella hay cierto objeto perceptible y que se concentre en cambio en sus propias impresiones sensibles. Si esa persona entiende las instrucciones y ha sido ejercitada para cumplirlas, estará haciendo inspección de ciertas impresiones sensibles.¹⁵⁹

Lourdes Florido Santana en su texto titulado, *El acto de introspección como una posibilidad para el arte*,¹⁶⁰ donde estudia y describe las teorías formuladas por el psicólogo Reinhardt Grossmann, resalta la utilidad de la introspección en el arte, así como en sus procesos creativos para ampliar y comprender otras posibilidades de expresión.

Desde el análisis de la obra de Grossmann, Lourdes Florido señala la importancia de la “percepción” e “inspección”, ya que juntos, estos tópicos determinan la conclusión del acto introspectivo; la “percepción” (estudio y atención a los objetos externos), “inspección” (estudio del interior y la forma de sentir las cosas)¹⁶¹ y la “introspección sistemática” (estudio de las impresiones conscientes e inconscientes derivadas de las funciones anteriores) son una amalgama del conocimiento que junto a la mitificación, posibilitan la comprensión de las cosas.

Aunado al ejercicio introspectivo, el ejercicio de mitificación pictórica se manifiesta partiendo de la percepción y de la impresión para dar forma a lo ininteligible y a las experiencias abstractas a través de la introspección. Tales

¹⁵⁸ Introspección, del vocablo latino *introspectus* significa, literalmente, “dentro del pecho”; introspección es, en un sentido filosófico y psicológico, una inspección interna donde un individuo se ve incitado a «mirar al interior de sí mismo», para poder adquirir un conocimiento de sus propios estados mentales y emocionales. Patrick Gosling, *Psychologie sociale: Approches du sujet social et des relations interpersonales (tomo 2)*, Francia, Editorial Bréal, 1996, p. 20.

¹⁵⁹ Reinhardt Grossman, *La estructura de la mente*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, pp. 11-12.

¹⁶⁰ Lourdes Florido. El acto de introspección como una posibilidad para el arte. El acto de introspección y el proceso de inspección, *Revista Cuadernos del Ateneo*, 20. Ed. Ateneo de la Laguna, España, 2005, pp. 125-138.

¹⁶¹ Lourdes Florido Santana, *Ibid.* p. 126.

figuraciones pictóricas de la realidad, condicionadas a la pericia técnica del creador, también se ven condicionadas al dominio de la comunicación retórica manifestada en el empleo de distintos tropos y el uso de signos icónicos y plásticos que facultan al artífice de un poder de comunicación a través del cual su obra es capaz de exponer cualquier idea o creencia sin importar su expresión inverosímil; de hecho, tal expresión inverosímil es justo el agente sensibilizador capaz de conmover al espectador, potenciando la semántica de la obra a través de la ficción, así como la emotividad y el dramatismo implicados en la obra, prescindiendo de la verosimilitud.

El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos, pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos.¹⁶²

La mitificación vinculada a la pintura y a la gráfica ha dado lugar a estructuras comunicativas a través de las imágenes, efigies que han sido empleadas por la humanidad para transmitir y expresar sus significados más profundos, aquellos que no describen literalmente fenómenos, sucesos y emociones, sino que los presentan de forma simbólica; como ya se ha mencionado, tales estructuras de comunicación visual han abordado temas variados recurriendo a la metáfora o a la alegoría, entre otros recursos retóricos, para dar paso a la comunicación de sus contenidos, consolidando así su presencia en la memoria, dado que gracias a la retórica, la comunicación de las efigies proporciona una experiencia estética que, por asociación o intuición, sensibiliza o conmueve al vincularse con la experiencia de la realidad.

En ese sentido, hablar de la mitificación aunada a la pintura como la manifestación de un sistema de comunicación que, apoyado de la introspección y de la retórica, es capaz de exponer pensamientos y emociones como forma de narrativizar o consolidar creencias dentro de la realidad; es redescubrir una forma de comunicación importante, que desde la antigüedad y aún hoy continúa siendo un referente de comunicación, quizá no con la misma proyección de los medios

¹⁶² Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Argentina, Paidós, 2004, p. 20.

digitales y tecnológicos actuales, pero sí con bastante contenido que permite, sobre todo al artífice, hacer un escrutinio de sí mismo frente a su realidad.

La realidad del artífice, o para ser más específico, su impresión de ella, es el punto de partida para la expresión de su pensamiento mitológico, la energía creadora del autor se nutre de eso, aunque el tema del que éste discurra no sea la autorreferencia o si quiera el hecho de abordar la realidad misma dentro de su producción; ejemplos de lo anterior existen a lo largo de la historia del arte, incluso en épocas donde los creadores no gozaban expresamente de una autonomía creativa y de pensamiento como en la Edad Media, o la Santa Inquisición.¹⁶³

Un ejemplo es el “Tríptico del carro de heno”, de El Bosco, donde se expone una escena surreal abordada con motivos religiosos que metaforizan la condición humana de la época, vista desde el enfoque moral del autor.

La época que vio nacer a El Bosco era del clero, de modo que la libertad creativa se encontraba influida por la religión; no obstante, el artífice pese a los motivos religiosos conminado a abordar, en su obra permite ver su juicio ideológico derivado de la impresión subjetiva de su cotidianidad.

Apoiado de ejercicios de sustitución donde sus imágenes mentales dan vida a escenarios que se asemejan a microentornos oníricos, el artífice representa la realidad física en relación con la espiritualidad, en la pintura hay metonimias¹⁶⁴ icónicas en las que las magnitudes o signos sustituyen a otros por su cercanía connotativa; en este caso, el carro de heno presente en la pintura de El Bosco es una metonimia del pecado, de los anhelos y deseos terrenales, sustentada a partir de un versículo bíblico que dice “Toda carne es hierba y todo su encanto como flor de campo [...] La hierba se seca y la flor se marchita, mas la palabra de nuestro Dios permanece para siempre”.¹⁶⁵

¹⁶³ En la Santa Inquisición, la práctica de Francisco de Goya es un referente absoluto, pese al entorno fúnebre y la represión por parte de la iglesia, la obra de Goya aborda desde una singularidad emotiva y una crudeza distintiva su entorno cotidiano, véase las “*Pinturas negras*” o su serie de grabados titulados “*Los desastres de la guerra*”.

¹⁶⁴ “Consideramos metonimias pictóricas a aquellas operaciones en las que una magnitud sustituye a otra manteniendo con ella una relación de contigüidad (causa-efecto, continente-contenido, portador-cualidad, parte-todo -sinécdoque)”. José S. Alberto, *op. cit.*, p. 307.

¹⁶⁵ Véase Isaías 40, 6, 7, 8. Bernardo Hurault, La Biblia, Ecuador, Editorial Verbo Divino, 2005. p. 564.

El versículo del que *El Bosco* se apoya para realizar su composición es un versículo puntual que señala lo efímero e insignificante de la dimensión terrenal y apela al desapego de las búsquedas mundanas como forma de conectar espiritualmente con Dios.

Asimismo, la metáfora del proverbio flamenco que dice “El mundo es un carro de heno, del cual cada uno toma lo que puede”¹⁶⁶ es citada en la obra, poniendo al mismo nivel a individuos de distintos estratos, desde mendigos, figuras de alta alcurnia como reyes y hasta sacerdotes, como una declaración que universaliza la debilidad hacia el pecado en todos los mortales.

El heno —símbolo de lo terrenal y mundano, el pecado—, es el objeto metafórico de seducción dentro del microentorno plasmado en el tríptico; el carro de heno lleva a la perdición, los personajes siguiendo al carro toman en el camino lo que pueden, aunque el precio final del heno los lleve al pecado, tal como se puede apreciar con las figuras que pelean y se matan en la sección inferior central de la composición —las ruedas de la carreta—.



Fig. 10, El Bosco, *Tríptico del carro de heno*, óleo sobre tabla, 147.1 x 224.3 cm. 1515.

Extraído de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce>

¹⁶⁶ Véase Miguel Calvo Santos, *El Carro de Heno, El mundo es un carro de heno del cual cada uno toma lo que puede*, disponible al 09/03/21, en: <https://historia-arte.com/obras/el-carro-de-heno>

Desde una lectura visual de izquierda a derecha, en el tríptico existe una secuencia que alude al destino pecaminoso del ser humano, desde el edén hasta el infierno; en el panel izquierdo, donde se aprecian las figuras de Adán y Eva, hay un ejercicio de repetición (repetición-variación)¹⁶⁷ que promueve la idea de transición temporal de las figuras generada por la adición mental de los personajes de Adán y Eva en distintas escenas, donde se expone su creación, corrupción y expulsión del Edén por las entidades celestiales.

En los tres paneles hay acumulación icónica,¹⁶⁸ la cual se aprecia sobre todo en el panel central de la composición, panel que a su vez se torna una sinécdoque¹⁶⁹ visual de la sociedad humana corrompida por el heno, esta sinécdoque es importante al concretar la idea de sociedad a través de un fragmento con personajes representativos de la misma.¹⁷⁰

Finalmente, el infierno ubicado en el tercer panel de la derecha del tríptico es una metonimia visual del arquetipo del infierno mismo, el cual presenta un escenario con vestigios y ruinas lleno de criaturas antropomorfas, que flagelan y devoran a los hombres; tal panel es la secuencia final del tríptico, una alegoría del castigo final de los pecadores que, tras perseguir el heno, han sido condenados para toda la eternidad.

“El tríptico del carro de heno” de El Bosco es un ejemplo rico de signos, símbolos y alegorías que, al igual que otras obras de su tiempo, ha sentado un legado de mitificación de la realidad apoyado de un sistema de signos que posibilita la comunicación retórica de la realidad.

¹⁶⁷ “Es uno de los procedimientos más frecuentes en las figuras retóricas que se generan por adición. Su objeto son palabras, grupos de palabras, sonidos y estructuras sintácticas, de tal modo que pueden producirse sucesiones de elementos iguales o diferentes, por alteración de alguno de los niveles de la expresión. La variación (diferencia) resulta el complemento antitético que modifica la presencia de la repetición”. José S. Alberto, *op. cit.*, p. 235.

¹⁶⁸ En pintura “Entendemos por acumulación la adición de elementos o bloques expresivos distintos (en los que no hay repetición) que resulta evidenciada a través de procesos de coordinación o subordinación. *Ídem*, p. 249.

¹⁶⁹ “La parte por el todo o el todo por la parte, “La sinécdoque visual se repite tanto y con tantas variantes en nuestro ecosistema visual, que un proceso de habituación ha automatizado su lectura. Nos encontramos familiarizados con imágenes que exhiben pedazos de cosas, objetos, coches, personas, y de inmediato sabemos que aluden a su totalidad, si bien destacado la parte a través de la cual «debemos» considerar esa totalidad.” *Ibid.*, p. 319.

¹⁷⁰ Los reyes a caballo, los sacerdotes, plebeyos, campesinos y hasta músicos, forman parte de este fragmento representativo de la sociedad en la época de El Bosco.

Las mitificaciones pictóricas de El Bosco acompañadas de metonimias, sinécdoques y metáforas, métodos de expresión visual que, en conjunto, posibilitan la contemplación del microentorno introspectivo del artífice, y aunque no son estrictamente descriptivas, vinculan con constelaciones de significados que invitan al espectador a escudriñar sus contenidos.

Como ya se ha mencionado, la realidad y lo que subyace de la experiencia de ésta conforman el combustible inicial para el obrar artístico; de forma casi involuntaria, los artífices se ven a menudo influidos por ésta, dejando entrever en los gestos, colores y sus composiciones, su perspectiva del mundo, la cual mediada por su experiencia da lugar a piezas de arte reveladoras que muestran una perspectiva sensible del mundo entremezclada entre los tonos, los cromatismos, las formas, así como los códigos y los signos de sus obras.

Las formas materiales ejercen su poder creador. Cuando se vierten en obras de alto valor creativo producen mundos; cuando se vierten en obras religiosas producen dioses: *la forma produce su propio contenido*.¹⁷¹

Pese a no ser estrictamente reales, las mitificaciones pictóricas dan vida a mundos alternos, cosmos, criaturas y dioses que apoyan la creación de contenidos capaces de fundar posturas ideológicas adicionales que, enlazadas a la realidad física, presentan un entendimiento alternativo de ésta, dando lugar a la reflexión o a la crítica, la cual matiza, o en otras palabras, enriquece la ideología y la cultura.

Como se ha dicho en párrafos anteriores, en el presente siglo XXI la mitificación sigue estando presente en la cultura, si bien ya no sirviendo exclusivamente para deificar escenas de la realidad o expresar el fervor religioso, pero sí para apoyar la mercadotecnia y fomentar otro tipo de devociones, fervores orientados al consumo.

A partir del hecho del párrafo anterior, desde el enfoque particular de la presente investigación, volcar la atención a la práctica pictórica aunada a la mitificación es un redescubrimiento de los poderes estéticos y comunicativos de estas prácticas, puesto que vinculadas, son una forma importante de expresión,

¹⁷¹ Fernando Zamora A., *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen, representación*, México, UNAM, 2015, p. 109.

reflexión y ejercicio autocritico de cara a la ideología de la sociedad contemporánea, cada vez más orillada a la inmediatez, lo digital y el consumo.

Conforme a la vertiente descrita, la práctica pictórica del proyecto “Escatologías” no solamente apela al redescubrimiento del poder de la imagen pictórica aunada a la mitificación, sino también a lo reaccionario,¹⁷² dado que la práctica se torna transgresora en este sentido, por su intrínseca tendencia a la contemplación, frente a un contexto cultural y temporal que prescinde cada vez más de tal acción.

La práctica pictórica, adicionalmente, reafirma su postura contracultural en la demanda de tiempo que solicita al espectador para el escrutinio detallado de sus contenidos y su estructura visual, una estructura ausente de movimiento de fotogramas o efectos audiovisuales especiales, características que atrapan la atención transitoria de la colectividad.

El ejercicio de mitificación en la pintura respecto al escenario de mitificación vigente en la cultura de masas es una estrategia de sensibilización, reflexión y sabotaje ideológico de los iconos y las imágenes que componen la cosmovisión del mercado actual, repleta de super héroes, ídolos,¹⁷³ y objetos de devoción¹⁷⁴ que fijan hoy el credo y el fervor colectivo.

La pintura del proyecto “Escatologías” respecto a lo que se ha venido comentando es un medio de análisis y critica visual que, desde la mitificación de la experiencia sobre la ideología hiperconsumista actual, la práctica busca el replanteamiento de la concepción de los ídolos y objetos de devoción vigentes.

¹⁷² Complementando la traducción de la DRAE que dicta que lo reaccionario es “lo Pertenciente o relativo a la reacción (|| actitud opuesta a las innovaciones)”, en la presente investigación lo reaccionario no se asume simplemente como una actitud opositora a las innovaciones, sino más bien como oposición en virtud de una postura política que critica y reflexiona la innovación en el ámbito de la manipulación de la ideología y del consumo.

¹⁷³ Celebridades, personajes y hoy día hasta *You Tubers* o *Tick Tockers*.

¹⁷⁴ Marcas corporativas que dentro de la sociedad funcionan como objetos del prestigio y estatus.



Fig. 11, Héctor A. Valencia, *Escatologías: "Escatología del ego entre la hiperrealidad"* (detalle), pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 80 x 39 cm. 2018.

Como mencionaba Fernando Zamora, “la forma produce su propio contenido”, de modo que la resignificación —o alteración visual— de los iconos mitificados por la sociedad, como el Emoji sonriente o el ratón Miguel –Mickey Mouse– es una forma de replantear el significado y la percepción concebida de estas imágenes.

En la pintura del proyecto “Escatologías”, la deificación y la demonización¹⁷⁵ tienden a ser una constante comunicativa en la obra, que busca antagonizar, o bien, fijar una perspectiva del poder de los iconos referenciados; por tal razón, en la obra existen personajes que se asemejan a demonios y, en otros casos, a dioses.

“Hablamos de alegoría en una pintura cuando la percepción literal del conjunto [...] remite a una segunda interpretación [...]”.¹⁷⁶ La mitificación de la experiencia de la realidad a través de la alegoría es una manera efectiva de comunicar la experiencia de lo circundante, puesto que posibilita la elaboración de poéticas visuales que pueden dar lugar a experiencias sensibles, resultantes de la apreciación de las obras pictóricas.

La obra de Scott Listfield es un referente importante de lo antedicho, puesto que, a partir de su ejercicio, el artífice articula un discurso que alegoriza la idea de exploración interestelar; dentro de un cosmos onírico influido por la cultura de

¹⁷⁵ Demonizar. Atribuir a alguien o algo cualidades o intenciones en extremo perversas o diabólicas. DRAE.

¹⁷⁶ José S. Alberto, *op. cit.*, p. 412.

masas, Listfield se apoya de un *alter ego* —el astronauta—, el cual tiene acceso e interactúa dentro del cosmos pictórico que el artífice ha creado a partir de sus recuerdos.

Si bien Listfield alegoriza la exploración del espacio para comunicar una reflexión sobre la tierra a merced de un futuro desolado e invadido por los restos de la cultura de masas, el pintor emplea la imagen escatológica de forma mesurada, para enunciar los residuos del consumismo, así como los estragos del orden capitalista.

Por otra parte, Listfield opta por una elipsis¹⁷⁷ icónica, que cancela unidades icónicas mediante la supresión de la imagen de individuos o personajes que, pese a no ser representados, existen en el pensamiento por intuición, aunque no sean plasmados en la obra, en este caso, la ausencia de seres humanos es parte de tal elipsis.

Si bien el *alter ego* de Listfield —el astronauta— podría remitir a la presencia humana, esta impresión no es del todo acertada, dado que Listfield retrata al personaje, pero nunca revela su rostro, dejando incógnita la identidad o humanidad del personaje.

Como ya se ha mencionado, el astronauta representado por el artífice, además de ser un *alter ego*, es un vehículo de acceso y tránsito para las pinturas del autor; en ese sentido, la ausencia de identidad del personaje es interesante, puesto que, a consideración personal, puede permitir la vinculación de los espectadores con el personaje, permitiendo también su identificación y tránsito dentro del universo pictórico de Listfield.

¹⁷⁷ “[...] la elipsis pictórica puede definirse como una figura de supresión, consistente en la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado, dotadas de cierta autonomía, que a partir de las distintas formas de contexto pueden y en cierto sentido, deben ser mentalmente recuperadas”, José S. Alberto, *op. cit.*, p. 264.



Fig. 12, *Scott Listfield, Billions and Billions*, óleo sobre lienzo, 30x60 cm. 2017.
Extraído de: <https://www.astronautdinosaur.com/2017>

En sentido compositivo y semántico la obra de Listfield presenta un mundo paralelo a la realidad física, sólo que los escenarios en los que transita el personaje dan la impresión de un colapso de la realidad en un sentido escatológico. En la obra de Listfield no hay destrucción o muerte de forma explícita; no obstante, el artífice, en su pintura, presenta una visión escatológica de la realidad prescindiendo de la representación literal de la muerte o del caos, su forma de abordar la escatología cautiva al vaticinar el futuro de la realidad actual, mostrando páramos y ruinas de los monumentos y estructuras que dentro del hiperconsumo y el capitalismo nos otorgan significado.

En torno al proyecto “Escatologías,” la pintura muestra escenarios con un caos visual, dado que en la pintura se busca simbolizar el frenesí de la vida cotidiana actual a través de una especie de neobarroquismo que incluso recurre a la apropiación de imágenes del arte barroco. A diferencia de Listfield, en el proyecto “Escatologías” no se busca representar la quietud de una realidad postapocalíptica, sino al cataclismo de un apocalipsis vigente.

En la pintura del proyecto, los vehículos de tránsito dentro de los microentornos pictóricos —así me refiero a las pinturas del proyecto “Escatologías”—, son los autorretratos, pequeños detalles pictóricos dentro de la composición que se asemejan a recortes fotográficos,¹⁷⁸ imágenes que contrastan

¹⁷⁸ Véase figura 13.

de toda la composición y que se originan de la memoria personal del artífice, sobre un pasado inocente y ajeno a la realidad actual.



Fig. 13, Héctor A. Valencia, Escatologías: “Escatología del ego entre la hiperrealidad” (detalle), pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 80 x 39 cm. 2018.

El proyecto “Escatologías” nace de un sentimiento de extrañeza, preocupación y vulnerabilidad ante el presente y el porvenir del mundo a merced del orden existente. El proyecto se sirve de la experiencia personal entremezclada con el pensamiento mitológico para identificar los monstruos de la cultura y la ideología hiperconsumista.

Asimismo, el proyecto se apoya de razonamientos derivados del estudio de contenidos, como los expuestos en el capítulo anterior, los cuales complementan la cosmovisión del proyecto, donde consumo, poder y muerte —entre otros conceptos desarrollados a lo largo del anterior capítulo— son también materia para el surgimiento del pensamiento mitológico, el cual se proyecta en una cosmovisión particular que representa y define de forma alegórica, los poderes y fenómenos antagónicos que dan lugar al escenario escatológico del siglo XXI.

La obra del proyecto “Escatologías” conlleva un uso de la imagen que apela a la representación de escenarios —al igual que el Bosco—, con personajes y criaturas que alegorizan lo dicho en el párrafo anterior, todo esto como una reflexión sobre la cultura globalizada, la ideología del hiperconsumo y sus imágenes.

“El Carro de Heno”, obra expuesta en páginas anteriores, es una metáfora acompañada de un sistema de signos y símbolos, orientada a dar un mensaje moral que, si bien no presenta la realidad literalmente, la expone de forma retórica y eso genera un atractivo estético. Siguiendo el ejemplo de El Bosco, el proyecto “Escatologías” recurre a estrategias de expresión similares donde la retórica, es el método clave para la manifestación del pensamiento mitológico, el cual sirve para crear metáforas visuales que buscan lecturas alternativas de la realidad.

La resignificación de iconos o la alegoría son también formas de comunicación útiles para generar significados alternativos, puesto que se sustraen de los significados establecidos para instaurar otros que favorecen el entendimiento de nuevas ideas o pensamientos. Pese a los avances de la ciencia, la realidad sigue albergando enigmas que se pueden abordar desde la retórica; por tal motivo, la retórica de la mano del pensamiento mitológico son formas de comunicación valiosas aún hoy, puesto que permiten acceder a lo desconocido y a definir lo indescifrable en la realidad.

En cuanto al papel de la alegoría, como recurso retórico, empleado en el proyecto “Escatologías,” éste ha permitido sustraer al pensamiento de interpretaciones literales o simples, guiando al entendimiento de fenómenos abstractos como el poder.

En los inicios del proyecto “Escatologías”, esta forma de comunicación se empleó casi de forma arbitraria como medio de expresión del argumento crítico y reflexivo de las pinturas el cual consistía en el fin del mundo y la sumisión al hiperconsumo. En cuanto a la composición de los microentornos pictóricos de la obra, éstos se generaron de forma intuitiva, entremezclando imágenes, buscando aludir escenarios apocalípticos permeados de iconografías de la realidad actual como una forma de reafirmar la vigencia del proyecto; por tal razón, la obra del proyecto se fue conformando gradualmente por gráfica promocional, textos, imágenes de personajes de televisión e internet, colores estridentes, representaciones de ruinas, basura y entornos contaminados.



Fig. 13, Héctor A. Valencia Huesca, *Escatologías: "Escatología del ego en medio de la hiperrealidad"*, pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 80x39 cm. 2018.

En la pieza titulada "Escatología del ego en medio de la hiperrealidad", pieza que inicia formalmente la producción del proyecto "Escatologías", se presenta una escena apocalíptica, abarrocada de imágenes que recuerdan al arte barroco y el flamenco, en la obra se procede a hacer uso de la metáfora, la metonimia, la acumulación y la sinécdoque visual, mediante personajes que sobresalen en la composición, así como la forma del soporte, el cual es la elipsis de un feto, en la parte de la cabeza la figura monstruosa de dientes rosados es una alegoría del Dragón del ya citado "Apocalipsis de San Juan", seguido de otros personajes monstruosos que, en conjunto, buscan enfatizar la idea de lo abyecto en la cultura de masas mediante sinécdoques de personajes como el Santa Claus de Coca cola, así como reinterpretaciones de otros personajes —el *emoji* sonriente, Mickey Mouse—, los caracteres —los personajes y objetos— de la pintura clásica

representados, personifican emociones, las cuales buscan el dramatismo en la obra, como la sinécdoque del rostro de la obra “El Ángel Caído”, de Alexandre Cabanel.¹⁷⁹

Frente a las palabras, y a diferencia de ellas, las imágenes suelen comportarse como auténticos seres vivos, con alma y voluntad propias, originadas muy dentro de sí mismas. [...] es difícil resistirse a la tentación de sumirse en ellas, y de bucear en sus aguas a fin de explicar de alguna manera, sea filosófica, psicológica o poética (por decir algunas a la mano), sus modos de ser y aparecer, sus componentes, sus avatares estilísticos y sus diversas materializaciones.¹⁸⁰

La acumulación de signos icónicos y plásticos dentro de la obra del proyecto “Escatologías,” obra que tiende a confundirse sintácticamente¹⁸¹ con el *collage*, busca la exposición de escenarios, microentornos donde la semántica de los caracteres que integran la composición se funde en la creación de una realidad alterna, lateral a la realidad de la que se desprende —la *physis*—.

Tal universo alterno plasmado en la obra pictórica recurre a una narrativa visual que busca fijar una impresión subjetiva del mundo; no obstante, a pesar del vínculo referencial, los caracteres o personajes plasmados en las obras se comportan como auténticos seres vivos, tal como menciona Fernando Zamora, dado que individualmente o en conjunto, la obra y su contenido consta de cierta polisemia, o bien, autonomía connotativa, ya que las imágenes manifestadas en la pintura, por sí mismas, pueden llegar a conectar con significados simbólicos o arquetípicos, los cuales pueden ser capaces de dinamizar su connotación, independientemente del orden discursivo que se haya pretendido estructurar en la obra.

La vida de las imágenes se reafirma en su autonomía connotativa, la cual prescinde del contexto ideológico en el que se expongan, sobre todo si los códigos y las formas son ajenos al sistema de comunicación en el que la imagen tiene su

¹⁷⁹ Véase <https://arthistoryproject.com/artists/alexandre-cabanel/fallen-angel/>

¹⁸⁰ Fernando Zamora A., *op. cit.*, p. 103.

¹⁸¹ Dentro del plano de la comunicación semiótica, lo sintáctico hace referencia a la composición del objeto de escrutinio, con las relaciones de sus figuras o colores entre sí, como ejemplo de ello está el arte abstracto. Cfr. Juan Acha, *Crítica del Arte*, Trillas, México, 1992, pp. 43-44

origen, ya que, en esos casos, las imágenes pueden conectar con significados totalmente distintos y al fin y al cabo significar algo.

Regresando al proyecto “Escatologías”, en torno al aspecto formal de la obra, las soluciones visuales empleadas en el ejercicio de mitificación tienen como fin comunicar tres posturas ideológicas en torno al escenario escatológico del hiperconsumo, las cuales son: la homologación alegórica del contexto, la pluralidad cultural, así como la ludificación¹⁸² de la tragedia.

En primer lugar, con la (homologación alegórica de lo circundante) expresada desde el abarrocamiento visual en la obra, se busca el ruido en la imagen citando el ruido visual cotidiano, apelando a la incomodidad perceptiva y retando así al espectador a escudriñar en los detalles de la obra para adentrarse a su narrativa.

En segundo lugar, con (pluralidad cultural) visible en la cita de iconografías, símbolos y signos de diversas culturas, se busca aludir a la hiperconectividad humana contemporánea, que gracias al internet ha permitido la vinculación absoluta, dando pie a la mezcla de discursos e identidades sin diálogos congruentes; de modo que la tipificación¹⁸³ recurrente en la práctica artística, es decir, la presentación de lo universal a través de lo particular o concreto, se ha vuelto el procedimiento idóneo para citar la diversidad cultural en la obra.

¹⁸² La ludificación significa lo mismo que la gamificación (término que proviene del acrónimo inglés *gamification*) y consiste en la aplicación de técnicas, elementos y dinámicas de los videojuegos para su uso en actividades como el trabajo, con el objetivo de incrementar la motivación, mejorar el rendimiento laboral e incentivar el aprendizaje entre los trabajadores. Equipo de Expertos (VIU), *¿Qué es ludificación empresarial y cuáles son sus ventajas?* Universidad Internacional de Valencia, 2018, disponible al 04/12/2020, en: <https://www.universidadviu.com/es/actualidad/nuestros-expertos/que-es-ludificacion-empresarial-y-cuales-son-sus-ventajas#:~:text=La%20ludificaci%C3%B3n%20significa%20lo%20mismo,mejorar%20el%20rendimiento%20laboral%20e>

¹⁸³ Ajustar varias cosas semejantes a un tipo o norma común. DRAE



Fig. 14, Héctor A. Valencia Huesca, *Escatologías: "Venga a nosotros su reino (la llegada)"*, pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 90.5 X 56.5 cm, 2019

En tercer lugar, con (la ludificación de la tragedia), se busca hacer un comentario sobre la trivialización del apocalipsis, adaptando el *meme*, el *emoji*, y el *sticker* dentro de los microentornos pictóricos, como una forma de comunicar reflexiones sobre la realidad escatológica, esto a través del filtro de la comedia o la ironía. La comedia como estrategia para abordar temas relevantes de la realidad, puede ser un método valioso para la presentación de temas escatológicos, puesto que revitaliza la esencia lúgubre u ominosa de aquellos temas exponiendo su contenido de forma lúdica y atractiva.

Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse.¹⁸⁴

El espíritu de la sociedad actual es autorreferencial, la cultura y la ideología de este tiempo abordan constantemente el pasado y sus estéticas, y esto es visible en la moda y en las iconografías que les caracterizan; a veinte años de dejar atrás la década de los noventas, su moda y su estética resurgen en la actualidad como forma de sopesar un anhelo y nostalgia temporal, búsqueda que se ve frecuentemente entremezclada con otros signos e imágenes de la temporalidad vigente.

Asimismo, dentro del arte, el realismo neobarroco es un ejemplo de renovación del pasado artístico, que en virtud del proyecto “Escatologías”, es empleado para referenciar la hegemonía occidental, sus antiguos monumentos de poder y sus dioses, para crear una cosmovisión a partir de la reinterpretación de las imágenes, con las cuales se busca alegorizar la esencia y poder del espíritu capitalista e hiperconsumista actual.

Hoy día dentro de la cultura globalizada y capitalizada se ha pluralizado la diversidad temporal y cultural; en respuesta a esto, la práctica artística del proyecto “Escatologías” es una hibridación de medios y estilos que citan distintas formas de pintura académica, como el flamenco, el barroco, el realismo, así como rasgos de la iconografía religiosa de Europa, Asia y América Latina Precolombina, además de la Propaganda Revolucionaria.

Todo lo anterior como un gesto conciliador que refiere a la diversidad cultural que representa la sociedad contemporánea, que busca en la reinterpretación de iconografías, la expresividad significativa para fortalecer un discurso globalizador que aspira a que los comentarios y reflexiones sobre la cultura fijados en la obra pictórica, se descubran como inquietudes universales.

¹⁸⁴ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia Editora de Libros, 1989, p. 7.

3.2 La pintura escatológica como revelación

La pintura y el arte en general han dado lugar a revelaciones a través de la historia, descubrimientos que han sentado transgresiones dentro del orden de ideas establecido, las cuales han llevado al entendimiento de la realidad distando de lo antes preconcebido. La evolución del pensamiento proviene, fundamentalmente, de tales revelaciones, las cuales, emergentes de análisis críticos, por su singularidad, son percibidas deliberadamente como ideas transgresoras, dado que suponen de manera implícita insumisión a la norma y a la ideología aceptada, ya que son un sesgo a la corriente de pensamientos instalados dentro de la sociedad.

Como si se tratará de una respuesta inmunológica emergente de la sinergia de la colectividad, la novedad de la revelación despierta, espontáneamente, rechazo y desestimación, puesto que lo desconocido irrumpe con la comodidad de lo habitual, lo desconocido fuerza la ampliación de la conciencia y es allí donde la revelación tiene su principal aportación.

Hay que decir que las revelaciones o descubrimientos no son saberes pasivos o estáticos, puesto que en éstos va latente la intención de transformar la realidad, moldearla para su desarrollo, aunque eso implique transgredir la sensibilidad.

La revelación como transgresión suele ser impactante puesto que a menudo fija una perspectiva de la realidad diametralmente distinta de lo antes conocido, lo cual no sólo genera que se reflexione sobre el descubrimiento, sino que, eventualmente, se cuestionen cosas relacionadas con éste, con la posibilidad de cuestionar también toda la realidad. Por tanto, la revelación como transgresión ha sido una chispa ardiente para el crisol del cambio.

Existe un significado primario y teológico de la trasgresión. Constituye un pecado, un gran crimen, una ofensa a Dios [...] El término «transgresión» se introdujo en la lengua inglesa en el siglo XVI y lo hizo con estas connotaciones negativas de las escrituras. Poco después se secularizó para referirse a la desobediencia a la ley [...] primero para incluir la violación de una regla o principio y después para abarcar cualquier desviación de la

conducta correcta [...] el término transgresor se emplea para referirse a cualquier traspaso de límites. Aquí es donde se acerca a su significado etimológico. *Trans-gredir*. Ir más allá.¹⁸⁵

Pese a las variadas acepciones del término transgresión, dentro del enfoque de la tesis el concepto es importante como definición de una cualidad elemental de la revelación, que en las propuestas artísticas citadas hasta ahora y en la aspiración particular con el ejercicio pictórico,¹⁸⁶ permite dar a conocer el enfoque crítico y contracultural de la práctica artística.

La transgresión como símbolo de resistencia cultural es un atributo significativo dentro del proyecto “Escatologías”, puesto que permite expresar desde la imagen pictórica lecturas irreverentes del orden establecido en la realidad, tales lecturas revelan ideas y pensamientos que pretenden descifrar y resignificar la realidad desde una perspectiva mitológica y fantástica.

Si bien en torno a la forma, la obra citada hasta ahora en esta tesis es ejemplo de lo que Julian Bell concibe como expresión correcta,¹⁸⁷ la transgresión en éstas obras ha radicado en jugar con los límites sensibles de la norma común mediante el abordaje intrínseco de la escatología y la muerte, dentro de la propuesta artística.

La escatología, en cuanto muerte, enfermedad o apocalipsis, dentro de la hiperestimulación tecnológica y cultural vigente, es aún hoy la materia prima para muchas de las transgresiones que existen en el arte, puesto que la muerte sigue siendo una realidad constante.

En la antigüedad, las imágenes transgresoras relacionadas con lo escatológico eran usadas por la religión, recurrentemente, como instrumentos de intimidación y disuasión, expresiones que, representando monstruos y figuras

¹⁸⁵ Anthony Julius, *Transgresiones: El arte como provocación*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002, pp. 16-18.

¹⁸⁶ El proyecto “Escatologías” y el proyecto “Revelaciones”.

¹⁸⁷ “Expresión [...] es un modo de experimentar el acto de la representación, como si fuera un esfuerzo corporal para extraer o exprimir del interior de uno mismo lo que vaya a ser representado. Según Julián Bell, la expresión tiene dos polaridades, la «expresión correcta», que es aquella expresión en la que importa el medio y los aspectos formales de la obra y que como ejemplo está la pintura costumbrista de caballete y, por otro lado, la «expresión pura», aquella forma de expresión en la que lo único que importa es la expresión en sí, sin importar el medio y los aspectos formales, ejemplos de esto son el expresionismo abstracto, o el *ready made*”. Cfr. Julian, Bell, *¿Qué es la pintura?: Representación y Arte Moderno*, España, Galaxia Gutenberg, 2001. p. 145.

demoniacas, cimbraron terror a los individuos, mitificaciones que en su tiempo mediaron y controlaron la acción de los seres humanos mediante moralismos perpetuados en las formas y los signos de las imágenes.

Los signos lingüísticos tienen muchos otros usos que el de comunicar proposiciones confirmables: pueden usarse de muchas maneras para controlar la conducta del yo de uno o de los restantes usuarios del signo mediante la producción de ciertos interpretantes. Las órdenes, las preguntas, los ruegos y las exhortaciones pertenecen a este tipo, y en gran parte también los signos empleados en las artes literarias, pictóricas y plásticas.¹⁸⁸

Como hegemonía moralista, la religión se sirvió de signos escatológicos en sus imágenes transgresoras para infundir miedo y respeto hacia sus dogmas, hecho indudable no sólo a partir del arte románico,¹⁸⁹ que es, sin duda, un antecedente del uso de las imágenes como instrumento de control social en favor de los estamentos religiosos, sino que a lo largo de la historia la injerencia cultural y social de la religión a través del arte ha tenido una aparición casi ininterrumpida.

El vínculo de control de la religión a través de las imágenes artísticas jamás ha sido fortuito, sobre todo en la antigüedad, a través de la pintura, la escultura y la gráfica, puesto que las imágenes siempre han conestado de un gran poder de comunicación que ha prescindido de la palabra escrita, conectando de forma sensible mediante sus formas y colores.

Capaz de entretejer la moral y el aparato ideológico, la imagen pictórica ha sido empleada para defender la moral de la religión a través de sus poderes estéticos, defender la moral de la religión a través de la imagen significó —y significa aún hoy— proteger la ideología y la realidad orquestada por la religión, sacrificando el desarrollo crítico y reflexivo, de allí que la religión en Europa haya

¹⁸⁸ Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985, p.81.

¹⁸⁹ Véase figura 15 ¿Cuál era la finalidad del Arte Románico? [...] no era otro que el de informar al ciudadano de lo que era correcto, en este caso ser un buen cristiano, y las consecuencias sobrevenidas de no serlo. Gracias a eso la influencia de la iglesia creció y las órdenes religiosas se multiplicaron como su fortuna y poder. Véase Miguel A. Ferreiro, *Iconografía del juicio final y el apocalipsis en el arte románico* (9 de Julio 2014). El Reto histórico, disponible al 20/11/2020 en: <https://elrethohistorico.com/iconografia-juicio-final-apocalipsis/>

tenido una enorme presencia política que se extendió por cientos de años, encontrando su declive hasta la llegada de la ilustración.¹⁹⁰

La religión en la antigüedad, como forma de poder hegemónico, no sólo oprimió a la ciencia, sino también al arte, doblegando la creatividad a sus propósitos como estrategia de comunicación ideológica donde la pintura, la escultura y el grabado crearon por años las condiciones de manipulación perfectas para favorecer al credo, dado que las imágenes religiosas no sólo eran —y lo son— objetos de devoción, sino también instrumentos de comunicación que mediante la diseminación de códigos morales y éticos reafirman la fidelidad de los adeptos a través de representaciones que establecen los parámetros del bien y del mal.



Fig. 15, Autor desconocido, Capitel románico colegiata Saint Pierre, chauvigny, Escultura, dimensiones desconocidas, SXII.

Extraído de: <https://elrethohistorico.com/iconografia-juicio-final-apocalipsis/>

Anthony Julius habla del moralismo religioso como aquella contraparte que busca la restricción del arte o “condición artística” por su tendencia “sacrílega,” la cual explora y expone posturas que atentan el orden ideológico establecido.

El orden establecido perteneció a la iglesia por varios cientos de años, éste se pretendió inalterable por “derecho divino”; no obstante, su perpetuación encontró obstáculo en los pensamientos críticos que, ajenos al orden establecido, generaron

¹⁹⁰ La presencia política de la iglesia se reafirmaba en el control del saber, de modo que la libertad y el desarrollo verdaderos llegaron hasta la Ilustración. “Las nuevas instituciones extrauniversitarias del siglo XVIII [...] en el marco de la Ilustración, producen importantes cambios en la institucionalización del saber [...] se rompe el monopolio virtual que las universidades (y la Iglesia) habían tenido desde la Edad Media de la educación superior. Gonçal Mayos, *La ilustración*, Barcelona, Editorial UOC, 2007, pp. 33-34.

cuestionamientos que se consideraron transgresores al irrumpir con la sinergia religiosa; tales transgresiones, a su vez, se consideraron sacrílegas al ofender a Dios —en otras palabras, al atentar contra el poder de la iglesia—. De allí proviene la relación de sacrilegio y transgresión, pensamiento que, según Julius, al encontrarse tan vinculado al moralismo, lo transgresor suele asociarse con la perversión y la maldad.

Se consideró que las obras [...] sobre ciertos aspectos de la violencia sexual, el asesinato y el maltrato infantil, las agresiones a mujeres, la erotización de la lesión física eran inmorales, porque no condenaban los vicios que representaban o a los que aludían, y ofensivas porque se consideró que, al no condenarlos, incitaban a lastimar a los demás por imitación. Alguién replicó que estas críticas eran erróneas porque confundían los actos malvados con su representación y las reglas morales con la beatería sentimental.¹⁹¹

La pintura escatológica podría ser considerada inmoral al representar escenas indeseables; sin embargo, estas representaciones no anhelan la recreación de tales escenas, ni tampoco las festejan; sino que buscan a costa de la transgresión de la sensibilidad, el impacto para dar lugar a descubrimientos —revelaciones— que generen cuestionamientos y reflexiones que encaminen a transformaciones ideológicas.

La pintura escatológica se sirve de la transgresión para fomentar impactos sensibles en la ideología —no solamente religiosa—, por tanto, la pintura escatológica como forma de arte transgresor podría considerarse una punta de lanza contracultural, no obstante, el moralismo, como menciona Julius, es su obstáculo más importante.

Como agentes opresores del desarrollo cultural e intelectual de la sociedad, los moralistas apelan a la vida como un orden estático que no debe ser alterado; con ello satanizan todo aquello que activa el engranaje de la vida misma en función del cambio, su reestructuración y movimiento; dentro del terreno del moralismo, el arte está atado a seguir la senda del “orden” y lo “bello”, referenciando temas

¹⁹¹ Anthony Julius, *op. cit.*, p. 7.

aprobados dentro de la fronteras de la moral, manteniendo una postura infértil que limita la proliferación de la propuesta.

No obstante, como Julius menciona, para no ser abatido y censurado por la crítica moralista, el arte transgresor ha desarrollado tres defensas, las cuales pueden acompañar a la obra manifestándose desde el plano semántico con el título, así como en el argumento conceptual y en el plano sintáctico a través de las formas, el uso del color, la impronta o estilo y los recursos iconográficos. Cada una de las defensas opera de forma diversa en el trabajo de cada artífice, pero siempre siguiendo un orden común.

La primera de las defensas que describe Julius es “La defensa del alejamiento”,¹⁹² aquella que provee de otra mirada o lectura a lo existente, doblando su significado para impactar o fijar una visión crítica; también habla de la defensa canónica,¹⁹³ que en la obra vincula una referencia o fuente de autoridad que legitima y apoya el discurso así como el quehacer artístico. Finalmente, el autor hace mención de la defensa formal,¹⁹⁴ la cual unifica las defensas anteriores en favor de la estética integral del producto final, generando una propuesta armónica y atractiva, donde el color, la forma y el manejo de los materiales empleados — sean o no convencionales— en la obra, tengan congruencia con su discurso, dando lugar a composiciones que cautiven al espectador.

Las defensas descritas por Julius son un importante aporte, que permite no sólo respaldar el arte transgresor, sino también comprender su efectivo funcionamiento.

Pese a las defensas descritas por Julius, en casos extremos el arte transgresor puede peligrar al verse confrontado por el hermetismo exacerbado; en

¹⁹² [...] el arte tiene la obligación de impactarnos de una manera que nos permita descubrir una verdad sobre nosotros mismos, o sobre el mundo, o sobre el propio arte, y un modo de conseguirlo es alejándonos de nuestras ideas preconcebidas, haciendo que lo familiar se vuelva extraño y lo que no se cuestiona problemático. Anthony Julius, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹³ [...] estas obras de arte tan inquietantes y nuevas son sucesoras de otras obras conocidas y prestigiosas, y deben ser juzgadas en relación con ellas. *Ídem*, p. 26.

¹⁹⁴ “En tercer lugar, el tema del arte es la línea, el color y la textura, y lo que importa es la forma de la obra, no el contenido; el arte tiene su propio medio de existencia y no debe confundirse con otras obras de la imaginación afines pero distintas, como la propaganda o la polémica”. *Ibid.*, p. 27.

la historia hay muchos ejemplos donde el moralismo afianzado al poder, ha alcanzado un nivel de hermetismo que ha llegado a sofocar y a limitar la libertad creativa, el pensamiento y a su vez, la vida misma.

Como ejemplo de lo anterior está el nazismo, el cual nombro “arte degenerado”¹⁹⁵ al arte modernista de su época, montando una exposición para mofarse del mismo, para luego perseguir toda aquella forma de expresión y pensamiento vinculada a la corriente. El nazismo dejó ver una intolerancia brutal, fruto de un hermetismo megalómano justificado en un espíritu en apariencia nacionalista; el moralismo ferviente del nazismo atacó violentamente todo lo que distará de los ideales, así como de la norma social y política aceptadas por el partido.

Por encima de los hermetismos moralistas, la naturaleza y la tierra expresan un carácter dinámico en virtud del cambio y para el fomento de la vida; la naturaleza inamovible del moralismo al que se refiere Julius es enfermedad, puesto que, como antítesis del cambio, sigue una senda de decadencia que arrastra todo a un ideal de perpetuidad, en tal sentido, los moralistas son agentes de la muerte puesto que procuran fijar a toda costa dogmas que apelan a tal perpetuidad, esfuerzos antinaturales que arremeten agresivamente con la naturaleza cambiante del mundo.

El arte y sus expresiones, como la pintura, contribuyen al desarrollo sensible y cognitivo de la humanidad, dado que desde las cuevas de Altamira y hasta la actualidad, la pintura se ha encargado de comunicar aspectos distintivos y significativos de la realidad en cada época, ya sea para conmemorar, celebrar o bien repensar la dirección del mundo que los seres humanos han creado; desde la caza y el ritual plasmados mediante pigmentos orgánicos en las cavernas, el estudio de la luz en el impresionismo, el desarrollo tecnológico manifestado en los colores y la energía del futurismo, hasta el trauma y la muerte visibles en el color,

¹⁹⁵ Véase Lucy Burns, BBC News, *Arte degenerado: ¿Por qué Hitler odiaba el modernismo?* (noviembre 2013). Bbc.com, United Kingdom, disponible al 26/03/2021, en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131106_finde_cultura_hitler_arte_degenerado

la forma y el gesto de la materia plasmada sobre el lienzo, fruto de la impresión de lo abyecto en la naturaleza humana manifestado en el expresionismo alemán.

Este último es un referente importante de la pintura escatológica, dado que la obra de autores como Otto Dix expone los alcances mordaces de la actividad pictórica en favor de la expresión reveladora de la realidad, mediante imágenes que muestran la infamia y lo excrementicio de la condición humana en su tiempo.



Fig. 16, Otto Dix, *Der Krieg*, Óleo (Retablo central: 204 x 204 cm. Retablos laterales: 204 x 102 cm. Predella: 60 x 204 cm.), 1932 ¹⁹⁶

Extraído de: <https://historia-arte.com/obras/la-guerra-otto-dix>

La obra desgarradora de Dix expone, sin moralismos herméticos, la esencia de la guerra, su obra choca con la calma de los espectadores por su crudeza y fidelidad con la realidad que retrata, cautiva por el uso del color y el trazo, impacta emocionalmente puesto que genera incomodidad, ansiedad y repulsión al mostrar gráficamente la crueldad y la deshumanización de su periodo histórico.

La pintura escatológica, como vehículo antiguo de la transgresión, arremete simbólicamente contra el orden moralista, mostrando la esencia de los sucesos de la realidad, exponiéndolos, en ocasiones, de formas casi poéticas, para conectar

¹⁹⁶ La obra trasgresora de Dix formó parte del expresionismo alemán, una forma de arte perseguida y oprimida por el moralismo de su tiempo.

con significados sensibles, con el objetivo de dar pie a emociones que susciten reflexiones o pensamientos críticos.

Continuando con el tema de la transgresión, la pintura escatológica en cuanto transgresora, cumple con esa condición al revelar aspectos de la realidad de formas, aunque fúnebres y siniestras, impactantes, sustrayéndonos de la corriente de la normalidad y lo aceptado, para trasladar nuestra conciencia al ámbito de la amplitud que provee de análisis y cuestionamientos sobre la realidad.

La pintura escatológica ha servido no sólo para abordar la experiencia de la vida y lo despreciable en ésta, sino también la experiencia de la muerte y, paralelamente, lo ominoso.¹⁹⁷

La pintura trata de la muerte y lo excrementicio, es decir, la pintura escatológica, es transgresora dado que, ligada a tales aspectos ominosos, sobre todo al *tabú* universal que es la muerte, que involucra también la acepción a lo desconocido, encuentra su lugar en lo negado por acuerdo social, dado que engloba contenidos que atentan contra la tranquilidad de lo aceptado y lo normalizado socialmente, e incide en la ideología de forma directa, desenterrando certezas implícitas, que muestran aquello de lo que hay conciencia, pero que la humanidad se resiste a aceptar, ya sea por miedo, prejuicio o por incompatibilidad ideológica.

La ideología no se nos impone simplemente, la ideología es nuestra relación espontánea con el entorno social, cómo percibimos cada significado y demás. En cierta forma gozamos nuestra ideología. Salir de la ideología hace daño, es una experiencia dolorosa, debes forzarte a hacerlo.¹⁹⁸

La ideología como filtro rechaza todo lo que transgrede su orden. El orden ideológico está vinculado al orden social, por tanto, la ideología, al igual que el moralismo, es capaz de limitar la contemplación y aceptación de lo transgresor,

¹⁹⁷ Lo ominoso es un término acuñado por Freud para designar comúnmente a los aspectos siniestros y oscuros de un individuo que pueden generarse de emociones como la angustia y el terror. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Argentina, Amorrortu Editores, 1992, pp. 217-265.

¹⁹⁸ Slavoj, Žižek, *The pervert's guide to ideology*, 2012 British film institute, film4 and Zeitgeist Films United Kingdom, disponible al 29/02/2020 en: <https://zeitgeistfilms.com/film/perverts-guide-to-ideology>

arremetiendo en su contra de diversas maneras, desde la omisión hasta la censura, por mencionar dos ejemplos.

Lo transgresor no es fácilmente ratificado por la ideología, dado que conlleva una implícita aceptación de lo desconocido, lo despreciable, y muchas veces también de lo temido; trasladarse del lugar común de la ideología a lo desconocido es un esfuerzo difícil de asumir, puesto que expone a los seres humanos, poniéndoles a merced de un potencial dolor, dado que lo desconocido adentra a otras verdades, revelaciones que pueden alterar la percepción previa de la realidad generando desconcierto y oposición que, en ocasiones, suele llevar a la ruptura o alteración del vínculo con la colectividad, dirigiendo hacia cierta disgregación, ya que, al no encontrar la misma unión con la ideología, los seres humanos pueden verse escindidos de la colectividad.

No obstante, lo transgresor también es posibilidad, cambio y desarrollo, dado que puede implicar un reacomodo de la estructura ideológica de los individuos — alteración del vínculo con el mundo—, donde al final se pueden desechar e incorporar ideas y pensamientos para abordar la realidad, los cuales pueden cuestionar el orden establecido, llevando a un desarrollo ideológico y cultural.

Según Julius “El arte existe para rescatarnos de la prisión de la conciencia común.”¹⁹⁹ Particularmente, no creo que el arte exista solamente para eso, sino que agregaría que sirve para manifestar la experiencia y visión particular del mundo, para comunicar a partir de eso mensajes sensibles, que propicien una comunión y, subsecuentemente, derive en la posible transformación sensible e ideológica de los seres humanos.

En los proyectos “Escatologías” y “Revelaciones” se busca manifestar a lo anterior, dado que en la obra artística se apela a la transgresión para fracturar la concepción establecida de los iconos citados, no sólo mediante la semántica o el discurso que se expresa dentro de la producción pictórica, el cual busca antagonizar al hiperconsumo y a la cultura de masas, sino también a través del

¹⁹⁹ Anthony Julius, *op. cit.*, p. 33.

orden sintáctico reflejado en los aspectos formales de la producción, donde existe una convivencia de signos icónicos y plásticos variados en una retórica de la acumulación que entremezcla diversas imágenes, dando lugar a microentornos o escenarios que buscan recordar el caos y la saturación mediática de la sociedad actual.



Fig. 17, Héctor A. Valencia Huesca, *Escatologías: "Retiemble en sus centros la tierra"*, pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 62 x 82 cm. 2019.

La obra del proyecto "Escatologías" salta a la vista por sus formas y colores, choca con la percepción por la aglomeración de sus signos, los cuales contrastan unos de otros compitiendo por la atención de forma similar a la gráfica publicitaria; compositivamente, la obra del proyecto tiende a simular la práctica del *collage*, buscando la acumulación icónica²⁰⁰ a través de la disposición de cierto orden en sus imágenes, recurriendo, en otros casos, a la acumulación icónica caótica²⁰¹ como una forma de expresión delirante que marca cierta relación con una realidad apocalíptica, a través de escenarios violentos e imágenes agresivas que citan tropos alterados.

²⁰⁰ Véase acumulación icónica en José S. Alberto, *Retórica de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 249.

²⁰¹ Es aquélla en la que los elementos sumados no manifiestan ninguna relación en las formas del sentido. Ausencia de relación semántica convencional en principio propia del lenguaje de la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente. José S. Alberto, *op. cit.*, p. 251.

[...] las imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas, reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. La mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno y otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral.²⁰²

La obra del proyecto es referencial y también autorreferencial como necesidad discursiva, puesto que la producción es un ejercicio de mitificación que manifiesta una visión particular del mundo en la que existen ídolos y criaturas monstruosas como analogías de la realidad capitalizada e hiperconsumista; de allí que en la obra existan personajes de la cultura de masas que forman parte del entretenimiento, y que dentro de la obra haya *alter egos*, dado que, el *alter ego* permite visualizar el papel y la concepción del Yo, dentro de la realidad plasmada en las pinturas.

²⁰² Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001. p. 130.



Fig. 18, Héctor A. Valencia Huesca, *Escatologías: “Construcción y devoción de ídolos destructores”*, pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 85x58.5 cm. 2019.

El *alter ego* del niño, como símbolo de mi juventud, es el espectador de la realidad, el ojo vigilante, un nexa que vincula la mirada inocente y llena de esperanzas del pasado con la conciencia del presente, y el temor hacia el futuro como posible distopia.

La pintura escatológica aborda aspectos negados de la existencia humana tales como la muerte o lo excrementicio —tanto en sentido figurado como literal— y los presenta para su escrutinio a través de la materia plástica plasmada en el lienzo, dando lugar a una confrontación sensible, ya que lo escatológico es procesado para obtener del mismo una experiencia estética, la cual puede impactar

y dar lugar a la reflexión, o bien proveer de una dialéctica transformadora en el mejor de los casos. En este sentido, el abordaje del tema del apocalipsis como alegoría de una futura realidad potencial puede ser, en función de su significado transgresor, un tema con valiosas oportunidades dialécticas, puesto que, en éste se reafirma la muerte, se reflexiona sobre la misma a través del mito y se pone en evidencia la inconciencia sobre su inherencia frente al consumo desmedido característico del estilo de vida vigente, el cual deja en claro la preocupante sujeción de una sociedad desnarrativizada, aferrada a ignorar y postergar la muerte para conseguir los beneficios del rendimiento individual.

La pintura escatológica como ya se ha dicho, transgrede al moralismo colectivo, dado que nos coloca frente a lo repudiado. Este tipo de pintura es justo un terreno de apertura para el desarrollo dialéctico,²⁰³ puesto que permite reconocer los aspectos ominosos o perversos de sí mismo, posibilitando el autorreconocimiento y el encumbramiento del individuo hacia otro nivel de conciencia que impacta en el yo, su práctica y lo circundante.

A lo anterior el psicólogo jungiano Sergio Herchovichz añade:

Las imágenes que surgen de lo inconsciente permiten, a través del arte o en el ámbito terapéutico, elaborar y compensar funciones psíquicas que no sólo son representativas de instancias reprimidas, sino que son mucho más abarcativas, dado que transforman símbolos y crean actitudes que, elaboradas por la conciencia, permiten la ampliación de ésta última [...], cuando las imágenes ingresan a la conciencia y ésta las asimila, se produce la integración entre dos polaridades fundamentales que son lo inconsciente y lo consciente. El producto de esta integración, a través de una función psíquica que Jung denominó "función trascendente", es aquello que en el transcurso de la vida permite el logro de la individuación o maduración psíquica.²⁰⁴

Si bien es sabido que lo transgresor en su *praxis* hurga y desmenuza todos aquellos aspectos ominosos para el moralismo, por lo citado en párrafos anteriores habría que definir si todos los terrenos han sido abordados mediante la transgresión y, de ser así, cuáles han sido sus funciones dialécticas en la medida de lo que Herchovichz menciona, dado que el encumbramiento hacia otro nivel de

²⁰³ Dialéctica es, en la tradición hegeliana, un proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis (DRAE).

²⁰⁴ Sergio Herchovichz, La imaginación creadora: Aportes de Carl G. Jung a la psicología actual, *Revista Psicoguía*, 47, 2006, disponible al 24/07/2016, en: http://www.centrojung.com.ar/aportes_de_cgj_icreadora.html

conciencia descrito por él señala una función importante en las imágenes que bien podría ser analizada, explotada o replicada en otros ejemplos de transgresión incluso hoy día, no sólo a partir de la pintura escatológica.

Las imágenes del inconciente surgidas de la experiencia subjetiva del mundo y plasmadas en el proyecto “Escatologías” son imágenes simbólicas que, siguiendo los principios sensibles del ejercicio de mitificación, remiten a la realidad sin abordarla en su literalidad, sino ampliando la conciencia sobre la misma tal, como menciona Herchcovichz. Aunado a lo anterior, a consideración personal, quizá dentro del arte tales imágenes plasmadas en la producción artística podrían no solamente quedarse en la obra, sino desentrañar también otras imágenes inconscientes posteriormente en los espectadores, llevando a éstos a sus propias conclusiones.

El papel de la dialéctica en la pintura escatológica como forma de llevar a la conciencia aspectos importantes de la realidad es relevante en la actualidad, puesto que la sociedad humana se encuentra cegada, abstraída en sus imágenes y las creencias que fomentan, obsesionada con las recompensas y rendimientos de la ideología del consumo, encaminada a un vacío de degradación ambiental, cultural y social. En este sentido, la dialéctica como posibilidad de maduración y renovación gracias a la confrontación visual del ejercicio pictórico, podría posibilitar la ampliación de la sensibilidad y, a su vez, el pensamiento crítico frente a los sucesos del escenario vigente.

“El arte no enseña ampliando lecciones, sino ampliando nuestra percepción de lo que es posible”.²⁰⁵

La pintura del proyecto “Escatologías” confronta al individuo con la antítesis (lo negado) en una serie de ficciones distópicas sobre el futuro posible de la vida; es mordaz puesto que, al confrontar, es capaz de incidir en la mente de la persona, dando paso a una respuesta sensible que reverbera en la mente mediante la reflexión, pasando a transformarse en conocimiento o experiencia sensible; es

²⁰⁵ Anthony Julius, *op. cit.*, p. 33.

trascendente puesto que el conocimiento o la experiencia derivada puede proyectarse en el plano físico a través del pensamiento crítico y la acción.

“Es al reaccionar ante lo desagradable cuando más nos descubrimos a nosotros mismos”²⁰⁶ puesto que, como menciona Julius, la confrontación con lo ominoso, la otredad o lo escatológico estimula una respuesta profunda en el carácter del sujeto, que bien puede manifestarse a través de la aversión, el reconocimiento o la apreciación; la respuesta varía en función a la apertura del sujeto, su capacidad mental para soportar o tolerar lo divergente.

Los límites otorgan estabilidad y comodidad; en tal sentido, la ignorancia tiene sus beneficios, no obstante, la pintura escatológica, en tanto transgresora, vuelca los límites y la ignorancia al vacío, los empuja hacia el crisol de lo posible, donde irradia la iluminación de la amplitud y lo infinito, es así como la pintura escatológica devela “una frontera que es el límite de nosotros mismos”.²⁰⁷ Tal traspaso de la frontera de lo común a lo ominoso puede llevar a confrontaciones capaces de traer consigo revelaciones en virtud de la maduración de los seres humanos y la comprensión de la realidad.

En cuanto a los planos semióticos del proyecto “Escatologías”, donde sintácticamente

—sintaxis— la propuesta pictórica entremezcla tratamientos similares distinguibles en la morfología de casi todas las obras que componen el proyecto, profundizando en los atributos de ésta, en la obra de “Escatologías” se recurre de forma generalizada y continua a los contrastes cromáticos y tonales, efectos que, aunados al gesto pictórico y la inclusión de la línea como procedimiento de expresión gráfica, posibilita al dibujo y la inserción de códigos duros²⁰⁸ —textos—, lo cual permite, a su vez, la convivencia de distintos tipos de iconografías en el ecosistema visual,

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 190.

²⁰⁷ Anthony Julius, *op. cit.*, p. 190.

²⁰⁸ “[...] *código duro* (en extremo) es aquél en el que el signo presenta una segmentación precisa en sus unidades expresivas, el contenido resulta igualmente nítido y la relación entre ambos es estable, dando lugar a mayores certezas en la comunicación y ausencia de polisemia o múltiple interpretación.” Algunos ejemplos son los signos lingüísticos, las señaléticas de tráfico y protección civil, los *emojis*, clave morse, entre otros, los cuales son motivos con significados inamovibles aceptados socialmente, véase. José Saborit Alberto, *op. cit.*, p. 80.

tratamientos visuales variados, que en algunos casos pasan del esbozo y el simplismo caricaturesco, al realismo, todo esto unificado finalmente en un tratamiento que simula al *collage*.

Apoyado por el uso a discreción de la luz en cada figura, así como en la superposición y el corte contrastante de los signos icónicos, el falso *collage* de la obra también contiene una gran cantidad de signos plásticos y códigos blandos²⁰⁹ —formas indefinidas— éstos facilitan el corte del ecosistema visual mediante los contrastes cromáticos que permiten la apreciación de cierta expresividad; en cuanto al horizonte semántico de la obra, éste ópera apoyado de la sintaxis del metalenguaje expresado en la obra y consta, predominantemente, de iconos o signos caracterizadores²¹⁰ los cuales denotan cosas, como es el caso de los *alter egos*, en su mayoría provenientes de fotografías, los retratos, los *emojis*, los *memes*, los animales como los gatos etc., y, en raros casos, la presencia de signos indexicos como flechas de dirección.²¹¹

La caracterización de la producción inclinada al barroco no sólo por la saturación de elementos, sino también por la frecuente apoteosis de las escenas presentadas, busca la deificación de los personajes plasmados con la intención connotativa de nivelar lo terrenal con lo ultraterreno, como una forma de simbolizar y comparar el poder terrenal con la omnipotencia divina.

²⁰⁹ “[...] *código blando* (en extremo) [...] aquél en el que el signo presenta una delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta vago y la relación entre ambos es inestable, dando lugar a altos niveles de polisemia y ambigüedad [...]” Algunos ejemplos pueden ser los símbolos, las imágenes y en el caso de las imágenes pictóricas, sus formas, colores, así como gestos matéricos. *Ídem*.

²¹⁰ “Un signo caracterizador [...] caracteriza lo que puede denotar. Un signo de este tipo puede lograr ese resultado mostrando en sí mismo las propiedades que un objeto debe tener para ser denotado por él, y en este caso el signo caracterizador es un *icono*; caso de no suceder así, el signo caracterizador puede denominarse un *símbolo*. Una fotografía, un mapa estelar, un modelo, un diagrama químico son iconos, mientras que la palabra «fotografía», los nombres de las estrellas y los elementos químicos son símbolos”. Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985, pp. 59-60

²¹¹ [...] el signo designa en cualquier momento aquello que se señala. En general, un signo indexico designa aquello hacia lo que dirige la atención. Un signo indexico no caracteriza lo que denota (excepto para indicar aproximadamente las coordenadas espacio-temporales) y no ha de ser similar a lo que denota. *Ibid.*, p. 59.



Fig. 19, Héctor A. Valencia Huesca, *La gran mortandad*, pintura al óleo y acrílico sobre MDF calado, 84 X 58.5 cm. 2019.

La pintura de “Escatologías” trae consigo la posibilidad de contemplar lo abyecto a través de la metáfora, sin mostrar la violencia, la muerte o lo excrementicio de la realidad de forma literal. La exaltación dramática de las escenas plasmadas sobre el lienzo es clave en este sentido, puesto que facilita la comprensión de la preocupación discursiva, es decir, la connotación apocalíptica de la obra que trata de la enfermedad, el caos y el eventual castigo de la humanidad, como consecuencia de su orden cultural e ideológico.

La transgresión, como ya se ha mencionado, es un ejercicio oportuno todavía en este tiempo para abordar la realidad, ya que la transgresión, como

confrontación estética, puede posibilitar la reflexión acerca del escenario escatológico derivado del hiperconsumo.

Vale la pena seguir recurriendo el arte transgresor para expresar discursos artísticos, sin embargo, para ello es importante desarrollar propuestas efectivas y, en tal sentido, habría que reflexionar el papel de lo transgresor en la actualidad, ya que sus limitantes vigentes ya no son la censura ni el moralismo,²¹² sino más bien la anulación de sus efectos sensibles a causa de su mediatización y explotación como objeto de consumo exótico y entretenimiento dentro de la industria hiperconsumista que impera; como ejemplo de lo anterior se puede hacer referencia al caso del *Underground*,²¹³ un movimiento cultural que se mantuvo vivo hasta la llegada del internet y que progresivamente fue absorbido por la industria del consumo gracias a la hiperconectividad.²¹⁴

Al igual que el *underground*, el arte transgresor, hoy día se encuentra minado en cierta medida como objeto exótico para el aparato de consumo, afectándose sus cualidades críticas y dialécticas, lo que produce una multiplicidad de discursos que replican fórmulas transgresoras anacrónicas, carentes de impacto sensible hoy día, según Julius, muchas veces sin dirección específica.

En torno al *mainstream*, el arte transgresor, por su naturaleza contracultural, no ha sido completamente asimilado como para verse adscrito dentro de algún producto o servicio, como vendría a ser el caso del *Pop Art* o el *Op Art*, los cuales sí que han sido digeridos una y otra vez por la cultura de masas a través del diseño industrial y textil.

²¹² Puesto que el exceso de positividad de este tiempo ha pluralizado los discursos desde distinta índole.

²¹³ En el ámbito de la cultura, el término designa los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, contrarios o ajenos a la cultura principal (*mainstream*). Véase Rubén Calvo, *Ensayo "psicodélico" sobre el underground* (octubre de 2014). Subterraneowebzine, España, disponible al 24/11/2020, en: <https://subterraneowebzine.com/ensayo-psicodelico-sobre-el-underground/>

²¹⁴ Series y filmes de *Netflix* y *Amazon* citan y adaptan obras consideradas parte del *underground* para su capitalización y explotación dentro de la cultura de masas; Algunos ejemplos son *Lovecraft country*, serie que cita la obra de H.P. Lovecraft o *Brave new world*, serie que adapta la obra de Aldous Huxley conocida en español como *Un Mundo Feliz*.

El arte transgresor o inmoral;²¹⁵ es “un arte solitario, aislado, que atrae sobre todo a las sensibilidades disidentes o anticonformistas”,²¹⁶ un arte que alienta a los apocalípticos más que a los integrados, es un arte que sin énfasis en la pretensión que busca la verdad, rechazando los placebos sociales de una cultura malograda que mediante su técnica y su aparato de sustento voraz, se encamina día con día a su colapso.

Hasta alrededor de mediados del siglo XIX [...] se esperaba que el arte nos distrajera de nuestro sufrimiento o que nos consolara. Sin embargo, a partir de entonces, el arte ha tendido más bien a consternarnos, o a devolvernos a nuestro sufrimiento. Es un arte que no alivia, sino que causa dolor. Expone nuestras ideas preconcebidas, nuestra dependencia de las fórmulas, nuestra tendencia a conformarnos con los procesos mentales más habituales.²¹⁷

La extrañeza y lo distinto manifestado en la transgresión suele ser también el lugar de lo divergente y lo divergente es la brecha del cambio, un camino abrumador que la mayoría no se atreve a cruzar por mantener y procurar la comodidad de lo conocido y aceptado.

[...] si bien el trabajo nos libera de determinada clase de subordinación, nos somete a otro tipo. Estamos atrapados en un trabajo productivo que no acaba nunca. Así que necesitamos de vez en cuando, liberarnos [...]. Eso explica la necesidad de transgredir el tabú. Esta transgresión es un retorno a la existencia animal, donde se desconoce el trabajo, así como una reafirmación de la soberanía sobre la vida comunitaria, donde el trabajo es obligatorio.²¹⁸

La práctica transgresora emerge del espíritu libertario, esa necesidad, como menciona Julius, de “liberarnos trasgrediendo al tabú”, como una respuesta humana a la opresión, así como al malestar o al dolor que se despliegan de la realidad; el acto transgresor, en ese sentido, se vuelve una necesidad vital puesto que no sólo es un acto de protesta, sino también un bálsamo que aminora la tensión de la vida oprimida.

²¹⁵ Consideración de Julius hacia el arte transgresor.

²¹⁶ Anthony Julius, *op. cit.*, p. 197.

²¹⁷ Anthony Julius, *op. cit.*, p. 33.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

3.3 REVELACIONES: apertura y desarrollo inicial

*El arte nace de un contexto histórico, lo refleja, promueve su evolución*²¹⁹

Si bien el objetivo del proyecto “Escatologías” ha sido el de reflexionar la muerte y lo abyecto del hiperconsumo a partir de la mitificación y el encumbramiento de imágenes transgresoras vinculadas a significados que critican la realidad vigente, no obstante, a lo largo del desarrollo del proyecto se ha llegado a conclusiones que han nutrido y reforzado la postura ideológica, así como la búsqueda estética, llevando al proyecto a un desarrollo más específico.

La prosperidad de la vida depende de la muerte, certeza universal que se hace visible en la naturaleza, manifestándose a través del ciclo de la vida, donde todos los seres vivos, al morir, proveen de nutrientes la tierra, la cual mediante su fertilidad preparará las condiciones fértiles necesarias para el renacimiento de la vida en un ciclo de perpetua resiliencia.

La resiliencia de la vida es también la resiliencia expresada en bastantes mitos hallados a lo largo de la historia humana, el mitologema del “Apocalipsis de San Juan” o “Libro de las Revelaciones” es uno de ellos; mencionado en apartados anteriores, el mito hace referencia a la resiliencia puesto que, como se mencionó en el capítulo I, su propósito fue regocijar con fe y esperanza a los cristianos oprimidos, proclamando el advenimiento de un nuevo orden celestial; en tal sentido, la acepción del mito del apocalipsis no es esencialmente negativa, dado que los sucesos narrados dentro del mito hablan de una renovación de la vida condicionada por su resistencia a las tentaciones y su fe en Dios.

A partir de lo anterior, dentro de la producción del proyecto “Escatologías”, tal connotación estética del mito ve en la muerte un proceso resiliente, donde se apela al renacimiento y a la continuidad, lo que también ha dado origen y apertura al proyecto “Revelaciones”.

²¹⁹Umberto Eco, *Obra abierta*, Origen Planeta, México, 1985, p. 29.

El proyecto “Revelaciones” es, dentro de la presente investigación, un desarrollo inicial de mitificación de la realidad que, a través de la resignificación retórica del mitologema del “Apocalipsis de San Juan,” busca fijar un mensaje de reflexión de la realidad contemporánea, alineado a los contenidos del mito.

En “Revelaciones” se narrativiza de forma más concreta la postura crítica y sensible sobre la realidad escatológica, ya que empata y consolida las creencias esbozadas previamente en “Escatologías” mediante versículos y parábolas del mito del Apocalipsis de San Juan.

La sensibilidad hacia el mito y, por supuesto, a los temas escatológicos mediante su estudio en la investigación, aunada a la producción artística, ha encaminado al ejercicio pictórico a la resignificación del mitologema del Apocalipsis de San Juan, por su pertinencia temporal²²⁰ y como una forma de concretar la propuesta estética planteada en “Escatologías”.

Joshep Campbell menciona que los mitos diseminan enseñanzas y aprendizajes que, en una perspectiva jungiana, vuelcan en lo arquetípico y que aún en nuestros días pueden citarse para orientar el andar cotidiano, o bien para discurrir en torno a algún tema determinado,²²¹ y esto quizá es posible gracias a que la función explicativa de los mitos es aún hoy sumamente práctica, dado que sus significados son, en muchos casos, fácilmente entendibles, además de que los mitos son dinámicos, dado que sus enseñanzas no tienen condicionantes temporales, puesto que sus contenidos muchas veces están vinculados a canones culturales o conductuales que se repiten a lo largo del tiempo y que manifiestan una relación de similitud alegórica con la realidad.

Los mitos son importantes aún hoy día, tal como se explicó al inicio de la presente investigación, puesto que éstos aún pueden hacernos ver nuestra

²²⁰ Como se ha mencionado a lo largo de la investigación, la contaminación, la desigualdad y las pandemias son efectos negativos de la sociedad hiperconsumista contemporánea y, a su vez, señales que nutren un ambiente y pensamiento apocalíptico.

²²¹ Véase Joshep Campbell, *op. cit.*, p. 17.

condición desde un enfoque crítico guiado por la lupa sensible y poética de la retórica:

El mito de Prometeo puede reinterpretarse considerándolo una escena del aparato psíquico del sujeto de rendimiento contemporáneo, que se violenta a sí mismo, que está en guerra consigo mismo. En realidad, el sujeto de rendimiento, que se cree en libertad, se halla tan encadenado como Prometeo. El águila que devora su hígado en constante crecimiento es su *álter ego*, con el cual está en guerra. Así visto, la relación de Prometeo y el águila es una relación consigo mismo, una relación de autoexplotación. El dolor del hígado, que en sí es indoloro, es el cansancio. De esta manera, Prometeo, como sujeto de autoexplotación, se vuelve presa de un cansancio infinito. Es la figura originaria de la sociedad del cansancio.²²²

En el capítulo nombrado “El Prometeo cansado” de *La sociedad del cansancio*, Byung Chul Han se apropia de la retórica y los elementos simbólicos del mito de Prometeo para trasladarlos al contexto contemporáneo en función de una crítica a la condición actual de la humanidad; según el autor, la humanidad se encuentra doblegada y violentada por sí misma, al servicio de lo que el autor llama “el rendimiento”.²²³ En el Prometeo de Byung, el mito se ve revitalizado puesto que su estructura conceptual se “reactiva” y opera de nueva cuenta para la reflexión y entendimiento de una problemática vigente, en este caso, la esclavitud y sufrimiento de la humanidad a merced de una cultura enajenada al rendimiento, es decir al trabajo y la generación de capital.

Tal reactivación revitaliza al mito en su utilidad mediática, con la aplicación de sus códigos retóricos a sucesos o eventos cotidianos. Ejemplos adicionales al de Prometeo se encuentran en la moraleja del mito de *Ícaro*, quien, por vanidad e imprudencia, voló muy cerca del Sol y se quemó las alas, o también el mito de Narciso —del cual proviene el adjetivo narcisista— quien se enamoró de su reflejo en el agua y terminó ahogándose por el exceso de devoción hacia sí mismo; por tanto, los mitos no sólo son historias fantásticas para el deleite de la imaginación, sino también expresiones poéticas para repensar los sucesos y el obrar cotidiano.

En el ramo de las artes plásticas, la inserción del mito como estrategia de comunicación de descubrimientos reveladores de la realidad, funciona

²²² Byung, Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012, p. 6.

²²³ El “rendimiento” o la “sociedad del rendimiento” es un concepto abordado y desarrollado en apartados anteriores.

directamente en la conformación de ficciones, las cuales permiten visualizar una realidad alineada a la retórica de los mitos. La obra de Sandow Birk es un ejemplo de lo anterior, dado que, pese a no abordar estrictamente un mito, retoma una obra que en su desarrollo hace referencia a figuras míticas: la epopeya conocida como la *Divina comedia* de Dante Alighieri, es una obra potente que adaptada a la pintura de Birk, quien mediante un ejercicio de sustitución y alteración de la semántica original de la obra, expone una crítica dirigida a la cultura norteamericana contemporánea, esto para reflexionar sobre su vorágine capitalista y consumista empapada de desigualdad, así como sobre sus problemas políticos y sociales, bastante vigentes aún en nuestros días.



Fig. 20, Sandow Birk, "*Dante and Virgil*", óleo sobre lienzo, 109.22x 137.16 cm 2007.
Extraído de: <https://sandowbirk.com/divine-comedy>

Por tanto, la apropiación y resignificación del “Apocalipsis de San Juan” es una estrategia de comunicación pertinente no sólo en beneficio de la expresión de los contenidos y la propuesta estética del proyecto, sino también como un ejercicio de revitalización del mito a través de su citación y oportuna vinculación con la realidad escatológica que acontece, haciendo de nueva cuenta al mito un material útil para identificar y discernir problemáticas actuales de relevancia vital, la ideología de hiperconsumo en este caso.

El mito del “Apocalipsis de San Juan” como objeto referencial y de expresión que nutre la retórica visual de la pintura en el proyecto “Revelaciones”, ha sido ideal

para abordar las inquietudes temáticas y discursivas orientadas a la escatología dentro de la práctica pictórica, puesto que, como se mencionó en el primer capítulo, el mito del apocalipsis tiene signos e imágenes de fuerte carga simbólica, que gracias a la interpretación historicista explicada en capítulos anteriores, pueden ser asociados con los eventos escatológicos²²⁴ vigentes.

Desde la doctrina idealista,²²⁵ la resignificación del mito en la producción pictórica del proyecto “Revelaciones” se desempeña como un descubrimiento alegórico de la realidad, donde se hace referencia a la problemática del hiperconsumo a través de imágenes y reinterpretación de iconos; tal producción de revelaciones en el ejercicio pictórico aspira a contrarrestar la ilusión²²⁶ de la ideología del hiperconsumo, dimensionando la relevancia y el poder de tal problemática mediante la pintura, asumiéndole —al igual que la tradición mitológica en la antigüedad— como un fenómeno abstracto, el cual, al igual que los fenómenos de la antigüedad, requiere ser entendido y expresado a través de la retórica posible manifestada en el arte visual.

La ilusión que mana de la ideología del hiperconsumo breza²²⁷ la conciencia del mundo en nuestros días; mediante el sentido de la doctrina idealista, en “Revelaciones” se busca advertir sobre aquellos peligros espirituales y físicos a los que los seres humanos nos encontramos expuestos gracias a tal ilusión, representando la lucha, el caos y lo abyecto en la obra haciendo uso de una retórica visual estrechamente ligada a la ficción.

²²⁴ La muerte de la tierra a partir de la degradación ambiental y la proliferación de enfermedades como el virus SARS CoV-2

²²⁵ Este sistema de interpretación postula que el objetivo del libro no es instruir a la iglesia acerca del futuro, ni predecir sucesos futuros específicos, sino más bien enseñar principios espirituales fundamentales. El objetivo del libro es el de enseñarnos la historia espiritual de la iglesia de Cristo, advertirnos de aquellos peligros espirituales a los que estamos sujetos, describir la gran lucha contra el mal, y consolarnos con la seguridad del triunfo final sobre los poderes de las tinieblas.

Si bien todo esto es verdad ya que el libro contiene principios espirituales además de un mensaje de consuelo en la seguridad que nos da el triunfo final de Cristo, el libro de por sí contradice este punto de vista que afirma que no revela el futuro profético. Gustavo López, “Las escuelas de interpretación del Apocalipsis”. En Conozca.org, disponible al 30/12/2020 en: <http://conozca.org/?p=1642>

²²⁶ La ilusión es la ideología del hiperconsumo de la cual ya se ha hablado en capítulos anteriores.

²²⁷ Tr. poét. Acunar a alguien o mecer algo. DRAE.

El proyecto “Revelaciones”, como definición y desarrollo del proyecto “Escatologías”, concreta el discurso sobre la muerte y el fin del mundo a través de la adaptación del mito del apocalipsis citado *grosso modo*.

Orientado a complejizar la tesis de “Escatologías,” el proyecto “Revelaciones” fija una certeza discursiva y estética, usando los elementos sensibles del mito,²²⁸ empalmando mito y realidad en la pintura para el discernimiento de la realidad misma, mediante la narrativización posterior de ésta, y brinda así una lectura sensible y alegórica.

La decisión de replantear y adaptar el mito del apocalipsis para dar lugar a una crítica y reflexión sobre el contexto escatológico actual, es una forma de narrativizar la realidad en torno al discurso apocalíptico abordado en la obra que antecedió al proyecto “Revelaciones”, puesto que, las eventualidades negativas, como el cambio climático, el agotamiento de los recursos o las enfermedades provenientes de virus como el SARS CoV-2, sugieren que vivimos el prelude de un periodo apocalíptico, el cual no se manifiesta exclusivamente como muerte, sino ante todo como una revelación, que nos muestra las consecuencias reales de la acción colectiva de la humanidad; en tal sentido, no es incongruente o superfluo que el arte y, en específico, la pintura refiera tal periodo a través de un carácter fúnebre o caótico expresado en sus formas, colores e imágenes, puesto que es necesario nombrar el suceso, dado que, aquello que no se nombra, no existe, y permanece como un cáncer progresivo a las sombras.

La obra del proyecto “Revelaciones” plantea en la imagen —pictórica y gráfica—la reflexión acerca de lo hasta ahora se ha abordado en la investigación; en la producción, la resignificación y adaptación de imágenes de la cultura de masas como el meme, en connivencia con imágenes ya de por sí deificadas por la historia, presentes en efigies y monumentos, es una forma de mitificar, reflexionar y abordar la escena escatológica actual emergente del poder de la imagen interconectada al hiperconsumo, dado que, al transgredir la imagen, cambiando su

²²⁸ Expresiones retóricas, tales como versículos, parábolas, personajes mitológicos, entre otros.

morfología o acompañándola de otros iconos, se altera el significado de la misma, produciéndose una inquietud o cuestionamiento que invita a descifrar el significado nuevo depositado en la misma.

El significado nuevo depende del análisis de la imagen tanto en su denotación, como en su connotación, dado que la imagen alterada ha sido mitificada, colocada al nivel de lo divino a partir de su convivencia con imágenes simbólicas vinculadas a mitos y significados sagrados o emblemáticos.



Fig. 21, Héctor A. Valencia, *Los hijos de la violencia reclaman su lugar en la eternidad (Armagedón)*, Acrílico y sublimación sobre tela montada en MDF calado, 103 x 68 cm. 2020.

La obra titulada “Los hijos de la violencia reclaman su lugar en la eternidad” es un ejemplo de lo comentado en el párrafo anterior. La obra es una paráfrasis

metonímica que sintetiza la idea del Armagedón a través de la composición escultórica titulada “La resistencia”, de Antoine Etex; la obra de Etex fue escogida por su origen bélico que, al igual que la connotación del Armagedón en el Libro de las Revelaciones, la escena muestra una imagen casi arquetípica de la lucha o acción humana encabezada por un poder celestial.

La presencia de un ser celestial encabezando alguna causa mortal es frecuentemente un símbolo que ratifica el valor de la causa humana, dignificando y reafirmando la virtud de la lucha o voluntad individual o colectiva sobre otras causas; en el Apocalipsis de San Juan, la batalla del Armagedón anuncia la última contienda de las fuerzas del bien contra el mal, donde los aliados de Dios — humanos y ángeles— se enfrentan contra los aliados de Lucifer —humanos pecadores y criaturas demoniacas—; tal enfrentamiento se describe en el mito como un suceso implacable, de gran dramatismo, por tanto, la resignificación de “La Resistencia” de Etex ha sido atinada para abordar el Armagedón, dado que la composición de la obra manifiesta la emotividad y epicidad digna de la escena narrada en el mito.

Por otro lado, el ejercicio de sustitución de la semántica original de la obra de Etex, se acentúa a través de la alteración de los signos icónicos —los personajes— y la inserción de códigos duros como los números o los textos, los cuales sirven como códigos de acceso de una nueva lectura, permitiendo visualizar la parábola²²⁹ que otorga sentido connotativo a la obra: “Los hijos de la violencia reclaman su lugar en la eternidad..., madre... madre de Dios, sálvanos de nosotros”. La parábola introduce una atmósfera que inserta dramatismo y refuerza la retórica apocalíptica de la obra, la cual, aunada a la expresividad visual de la escena, da lugar a una significativa experiencia estética.

²²⁹Narración de un suceso fingido de que se deduce, por comparación o semejanza, de una verdad importante o una enseñanza moral. La parábola designa una forma literaria que consiste en un relato figurado del cual, por analogía o semejanza, se deriva una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito. Es, en esencia, un relato simbólico o una comparación basada en una observación verosímil. Véase la web de *Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María*, disponible al 12/01/2021 en: <https://web.archive.org/web/20121020025633/http://www.corazones.org/diccionario/parabola.htm>

El reconocimiento simbólico de la disfunción que predomina en la sociedad actual —el caos, la vida, la muerte así como las fuerzas y antagonismos vigentes— es necesario, puesto que permite fijar certeza de la existencia de las problemáticas y los fenómenos crípticos y funestos que acontecen en la realidad; la observación sensible expresada a través del pensamiento mitológico puede ser capaz de fomentar una impresión sensible sobre el periodo escatológico actual —al igual que el mitologema de las revelaciones de San Juan, el cual sirvió para fortalecer la moral de la fe bajo la opresión romana— capaz de conducir a una reflexión crítica que, eventualmente, forje un desarrollo dialéctico.

Por otro lado, dentro de la producción, en la dirección semántica y connotativa, la práctica artística se desarrolla bajo la influencia de dos escuelas de interpretación, el historicismo y el idealismo, expandiéndose, a su vez, al estudio y relación de conceptos psicoanalíticos y filosóficos, tales como la hiperrealidad de Jean Baudrillard, el poder inteligente de Byung Chul Han o el *soft power* de Joseph Nye.

Gracias a la investigación se ha logrado amasar certeza teórica y conceptual, la cual ha conformado un aparato crítico que ha dotado de semántica y dirección a la obra, defendiendo su existencia y pertinencia temporal, permitiendo a la labor artística desarrollarse de forma crítica y congruente; de ahí que el replanteamiento de escenas del mito de San Juan en la pintura y la gráfica del proyecto den lugar a fuertes composiciones, así como a parábolas atinadas, las cuales, plasmadas entre los signos icónicos y plásticos de la pintura, fortalecen la connotación y la estética de la obra.

Por otro lado, en cuanto al sustento teórico del proyecto, éste ha sido realmente valioso, dado que ha apoyado con fundamentos la preocupación y el sentir sobre la realidad, exponiendo conceptos y razonamientos que permiten el discernimiento del periodo hiperconsumista actual y sus fenómenos.

La práctica artística en “Escatologías” y “Revelaciones”, conforme a las teorías estudiadas en la investigación, se ha orientado en esbozar tales contenidos

en la obra artística, como parte de una responsabilidad comunicativa, dado que las problemáticas abordadas en el texto existen, y es importante exponerlas para tener conocimiento de éstas y generar razonamientos críticos.

El poder de la expresión artística, en este sentido, es valioso, ya que puede ser capaz de sembrar la semilla de la transformación a través del despertar del sentido crítico, en tanto la obra de arte logre la inmersión del individuo en sus elementos estéticos. Si bien el poder del arte no tiene los alcances de la coerción o la manipulación, como la actual mercadotecnia del hiperconsumo, sus efectos sensibles pueden lograr una trascendencia en el pensamiento mucho mayor, resultado de la conmoción o la emotividad despertada por la obra, dado que en la virtud poética de cómo se transmiten las ideas y en la virtud de lo sensible radica su impacto y perpetuación en la memoria.

Más que hacer teorías, lo que interesa hoy es la práctica de nuestra sensibilidad, pero debe tenerse siempre presente que tanto como de la práctica de la sensibilidad del creador, se trata aquí también de defender la libertad de poder sentir que le es debida al contemplador, es decir, a la sociedad toda.²³⁰

Como Tapies menciona, no sólo se trata de teorizar sin más; la libertad de poder sentir es la libertad que se defiende al tiempo que se genera la solidez conceptual y teórica de las propuestas artísticas, la dignificación del ejercicio creador y la facultad del sentir del espectador frente a un mundo hiperconsumista, materialista y racional es la protesta del alma que apela a la humanidad de la sociedad; por tal razón es importante la defensa de lo sensible, del poder del arte mediante la seriedad del discurso y la teoría adscrito hoy día con más énfasis sobre los ejercicios artísticos, puesto que el arte²³¹ es el bastión de la sensibilidad y la empatía hacia lo circundante que, si bien ante la ignorancia colectiva “carece” de funciones prácticas para la sociedad, permite la vinculación sensible con la realidad, y esto es una verdad irrefutable.

²³⁰ Tapies, Antoni, *La práctica del arte*, Barcelona, Editorial Ariel, 1973, p. 10.

²³¹ El arte en general, como el teatro, la danza, la música, etc., no sólo las artes visuales.

Como ejemplo de lo anterior están los vestigios arqueológicos, las pinturas rupestres y su relación con la caza y lo ritual, los ídolos como una forma de mitificar el entorno natural para tener cierta injerencia sobre sus fenómenos; los códices o las efigies como formas de registrar fracciones del orden y la realidad e inclusive las construcciones. Hoy día es sabido que la arquitectura, no sólo había sido empleada de modo funcional, sino también como un ejercicio focalizado en estudiar la forma sensible de habitar el medio, mediante propuestas de construcción altamente inmersivas como la arquitectura eclesiástica del Renacimiento, que consta de cúpulas, las cuales tienen como objetivo generar una resonancia en el espacio dando lugar a un ambiente místico y espiritual.²³² Otro ejemplo bajo esta misma línea se encuentra en la arquitectura emocional, la cual procura la inmersividad y la espiritualidad;²³³ todos éstos son ejemplos de vinculación de la práctica artística con el medio, resultado de una implicación de lo sensible como factor importante en la lectura de la realidad, que se traslada de lo sensible a lo racional en otros ejemplos como la ingeniería, la cual tiene sus bases en la observación sensible; muestras de esto son los códices que antecedieron al dibujo técnico en la labor de Da Vinci o Bernini, quienes a partir de la observación sensible y el escudriñamiento de su entorno idearon sus estructuras y máquinas.

El artista no puede olvidar que el grado de eficacia de su creación va ligado al estado psicológico de la sociedad en que esta creación ve la luz. La emotividad de la obra será más o menos intensa, y en esto radica lo que le da un valor de actualidad más o menos grande, en la mayor o menor habilidad del artista para desarrollar unas ideas determinadas en el momento más propicio.²³⁴

²³² “La cúpula en los templos tiene la función más importante: la división interior, física, psicológica y mística. El origen de la cúpula y la bóveda se ubica en Asia Menor, probablemente en Mesopotamia y Persia. No se tiene evidencia física de su existencia. Donde la montaña era la fuente del poder sobrehumano, se construyeron montañas artificiales para representar la relación entre el cielo y la tierra; la materialización de esta idea fue la cúpula como símbolo intermediario entre ambas, relacionándolas a su vez con el infinito”. Véase María Del Rayo Velázquez, “El origen de la cúpula como símbolo en la arquitectura”, foroalfa.org, disponible al 14/01/2021 en: <https://foroalfa.org/articulos/el-origen-de-la-cupula-como-simbolo-en-la-arquitectura>

²³³ *Bauhaus magazine*, Arquitectura emocional (diciembre 2012), Bauhausmag.wordpress.com, disponible al 14/01/2021 en: <https://bauhausmag.wordpress.com/2012/12/29/arquitectura-emocional/#:~:text=La%20arquitectura%20emocional%20se%20da,Mathias%20Goeritz%20y%20Ricardo%20Legorreta.>

²³⁴ Antoni Tapies, *op. cit.*, p. 20.

La dignificación así como el poder del arte no sólo están condicionados exclusivamente a su fundamentación, sino también a su pertinencia histórica, tal como Tapies menciona; pertinencia que puede verse facilitada o avalada por su fácil mediaticidad o aprovechamiento dentro de ciertos sectores,²³⁵ tal es el caso de la obra de Warhol, artista del *Pop Art* que gozó de gran proyección en su tiempo, gracias a la compatibilidad de su ejercicio con su temporalidad donde, estrechamente ligada al consumismo, el materialismo y la cultura popular, la práctica del artífice se orilló a la apropiación de imágenes e iconos del *mainstream*.

Siguiendo las pautas de adecuación, el proyecto “Revelaciones” es pertinente, ya que el siglo XXI es un periodo apocalíptico;²³⁶ al igual que en la obra de Warhol, el proyecto “Revelaciones” plantea abordar la escena actual con imágenes e iconos vigentes, no obstante, a diferencia del *Pop art*, el desarrollo estético de “Revelaciones” no plantea simular u homologar el hiperconsumo, sino más bien representarlo de forma alegórica a través de la ficción y la mitificación de lo terrenal —la muerte y el caos subyacente al propio hiperconsumo—.

Por lo tanto, la tendencia escatológica de las imágenes en el proyecto “Revelaciones” no es fortuita, y por tal motivo se apoya en la cita de imágenes del libro del Apocalipsis de San Juan como una referencia creativa, así como un antecedente catártico²³⁷ y canónico para el proyecto.

El arte es una fuente de conocimiento, como la ciencia, la filosofía, etc., y la gran lucha emprendida por el hombre para ir ajustando su concepto de la realidad, que es lo que le enaltece y le hace libre, no puede prosperar si manipulamos ideas que ya han sido concebidas y realizadas anteriormente. Las formas caducadas no pueden aportar ideas actuales. Si las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, de irritarla, de inclinarla a la meditación, de hacerle ver que está atrasada, si no son un revulsivo, no son una obra de arte auténtica. Delante de una verdadera obra de arte, el espectador ha de sentirse obligado a hacer examen de conciencia y a poner al día sus antiguas concepciones. El artista le ha de hacer comprender que

²³⁵ “[...] ya no puede decirse que dependa exclusivamente de su arte. El artista podrá provocar siempre cierto trastorno en un sector restringido del público, pero jamás en uno grande, que es lo interesante, si hoy no colabora en la tarea la buena voluntad de quienes también desean provocarlo: organizadores de exposición, críticos, periodistas, directores de periódicos...”. Tapies, Antoni, *op. cit.*, p. 11.

²³⁶ A consideración particular, está por demás mencionar que lo dicho es irrefutable, dado que la contaminación, la desigualdad y las enfermedades son hechos altamente mediatizados en el presente siglo.

²³⁷ Purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda. DRAE.

su mundo era estrecho y le ha de abrir nuevas perspectivas. Esto es: llevar a cabo una auténtica obra humanista.²³⁸

Aperturar la conciencia colectiva a través de la obra artística es muy probablemente un logro utópico, sin embargo, puede ser una posibilidad en tanto se logre la preparación mental y sensible de la sociedad frente a los discursos artísticos.

Actualmente existe resistencia a los códigos y mensajes del arte, resistencia fortalecida cada vez más por las imágenes y contenidos²³⁹ del aparato de consumo a los que la humanidad tiene acceso cotidianamente gracias al *mass media*; tal resistencia, reflejada en la insensibilidad colectiva, producto de mentes saturadas de estímulos e imágenes ultra procesadas, genera la ineffectividad de los contenidos del arte, los cuales demandan análisis y contemplación.

No obstante, a criterio personal, considero que en el arte y, por supuesto, en la pintura, se pueden trabajar aún estrategias de comunicación y discursos que, si bien no desplazarán al *mass media* en su dimensión comunicativa, si nutrirán de contenidos que servirán para hacernos reflexionar nuestros pasos en la tierra y nuestra existencia.

Abordar el mito del apocalipsis para referir la problemática escatológica expuesta en el proyecto "Revelaciones" es una forma pertinente y poética de tratar el tema del hiperconsumo, puesto que el hiperconsumo y su ideología nos han llevado al contexto vigente; replantear el mito del apocalipsis para definir y mitificar la escena actual es una forma potente de conectar con la sensibilidad colectiva al evocar un mito de conocimiento general, proveniente de la fe más expandida y conocida por la humanidad, la religión católica.

Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho, *debe* ser repetido. «*Wiederhoíen*». Escribe Lacan en referencia etimológica a Freud sobre la repetición, es *Reprodnzieven*; la repetición no es reproducción. Esto puede pasar también por epítome de mi argumento:

²³⁸ Antoni Tapies, *op. cit.*, p. 20.

²³⁹ La nota roja, la normalización y espectacularización de la violencia y el dolor, la hiperproducción y la simulación, lo hiperreal de diversos contenidos y estímulos nos hace menos sensibles a la realidad y otras formas de apreciación de la misma como el arte o la lectura.

la repetición en Warhol no es reproducción en el sentido de representación (de un referente) o simulación (de una imagen pura, un significante desvinculado), Más bien, la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático.²⁴⁰

La realidad del hiperconsumo es frágil y la ruptura de su ilusión genera revelaciones que causan dolor, nos lastiman, ya que nos hacen conscientes de nuestro sufrimiento y de la tierra; la pintura en "Revelaciones", más que una representación de la muerte, es una reverberación traumática del dolor y la conciencia sobre la proximidad del apocalipsis; la repetición sintáctica y semántica de las obras del proyecto buscan la proyección y liberación de la conciencia para dar lugar al reconocimiento, la sanación y la catarsis;²⁴¹ en tal sentido, la práctica pictórica se torna finalmente un ejercicio terapéutico para las peripecias de la realidad, puesto que de forma dialéctica, como menciona Hal Foster, en la obra se logra "tamizar" lo real percibido como traumático.

La búsqueda del proyecto "Revelaciones" no es procurar una tradición ideológica que celebre el desarrollo ilimitado y la innovación orientada al consumo y al capitalismo, sino un ejercicio de representación que apele al descubrimiento —revelación— de lo escatológico en la realidad; revelaciones del mundo manifestadas a través de ideas e imaginarios que reflexionan sobre un potencial apocalipsis, y no un apocalipsis místico, con demonios o entidades suprahumanas, sino más bien un apocalipsis permeado de poderes económicos y la certeza de la muerte como responsabilidad humana producto de desastres ambientales.

Pese a lo anterior, como ya se ha dicho a lo largo del texto, la imagen apocalíptica en la presente investigación-producción no trata solamente de caos y muerte, sino de renacimiento; pensar que, al igual que en el mito del Apocalipsis de San Juan, la humanidad puede tener una nueva oportunidad de resurgir o replantearse a través del reconocimiento y aprendizaje de su acción es un mensaje de esperanza.

²⁴⁰ Hal Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 135.

²⁴¹ Efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones. DRAE.

Como otro habitante más de esta realidad, conservo una postura idealista frente a lo citado en esta tesis; a pesar de la realidad distópica, mantengo la fe en la benignidad de la humanidad, en el poder de la verdad como precursora de la transformación humana.

En virtud de lo anterior, la presente producción artística y su investigación son mi aportación a lo que considero es la verdad que puede salvarnos de la extinción y, si bien, no es la cura para los males de nuestro tiempo, es un destello que fija una perspectiva para entender algunos de los factores que nos aquejan y nos condenan actualmente.

CONCLUSIONES

El ser humano se encuentra herido, su resistencia a la muerte le ha generado heridas que duelen y se infectan; el placebo para tratar sus dolencias ha sido el hiperconsumo, sin embargo, tal decisión ha esparcido su infección en la tierra.

“Escatologías pictóricas sobre el Hiperconsumo en el siglo XXI” ha sido una investigación pertinente dadas las señales apocalípticas que han impactado el inicio de la tercera década del milenio; la extinción de especies, el cambio climático y la pandemia son la evidencia de la verdad que se ha venido teorizando en discursos e investigaciones que incluso anteceden este milenio; la información existe, lo que compete a la humanidad hoy día es hacer algo con ella.

La investigación artística de este documento propone algunas respuestas sobre la realidad y las esboza a través de la pintura, poniendo especial atención en la ideología del hiperconsumo como principal objeto de crítica, dado que, como ya se expuso en la investigación, del trasfondo hedonista del hiperconsumo se derivan el deseo, el desecho y el reemplazo como condicionantes de un bucle de consumo y producción de basura interminables.

La ideología del hiperconsumo, en tal sentido, es problemática, dado que apela a la novedad, al placer y la satisfacción ininterrumpidas, sin tener reparo en sus efectos colaterales; tales efectos no sólo tratan de basura y contaminación, sino de manipulación y enajenación, es decir, de la inhibición de la conciencia sobre el entorno inmediato, primando lo residual y el consumo desmedido, distrayéndonos de sus fúnebres consecuencias.

Por tal razón, la relación de la muerte con el hiperconsumo es una constante en la investigación-producción, dado que, paradójicamente, el rechazo de la muerte a través del consumo podría ser el combustible detrás del hiperconsumo; en tal sentido, abordar la realidad desde un enfoque escatológico y mediante el arte, puede ser una forma de reflexionar la problemática existencial vinculada al éxito del hiperconsumo, dado que, como ya se ha mencionado, la negación de lo

escatológico entendido como la transitoriedad de la vida expresada en la muerte, es lo que incentiva la aparente prolongación de la vida mediante el consumo y el amasamiento de la riqueza.

En lo que respecta a los contenidos de la investigación, con el capítulo I se ha llegado a la conclusión de que el mito, aún en el presente siglo XXI, podría ser valioso para dirigir los pasos de la humanidad frente al escenario hiperconsumista, dado que el mito como estrategia de comunicación puede posibilitar la expresión y el entendimiento de los fenómenos sociales, políticos y económicos relacionados al hiperconsumo gracias a sus cualidades alegóricas y retóricas.

Adicional a lo anterior, se concluye que los mitos no sólo son respuestas empíricas para poder entender la realidad; los mitos también cumplen una función como guías éticas y morales para relacionarnos; sus narraciones sobre la experiencia sensible del mundo son capaces de trasladarnos a estados conscientes de autorreflexión, importantes sobre todo en periodos de crisis, dolor y muerte, ya que nos permiten entender metafóricamente, las situaciones abstractas y los problemas que emergen de la realidad; por tanto, el mito es vital en pleno siglo XXI, no como una respuesta racional sobre la vida, sino como revelación sensible y crítica sobre nuestro papel y obrar en el tiempo que vivimos.

Como observación final del capítulo I, la imagen escatológica aunada al mito no es una inquietud fortuita manifestada en el ejercicio de creación; se ha concluido que la escatología, en cuanto muerte, es un tema trascendental que ha concernido a todas las culturas, sin embargo, en el siglo XXI la certeza de la muerte, como hecho ineludible se ha vuelto parte de un problema existencial, dado que en la actualidad la carencia de mitos que permitan sopesar a través de su narrativización, la incertidumbre y la complejidad que representa la muerte como vacío, ha orillado a la humanidad ha aferrarse a la vida a través del consumo y la codicia.

Como ya se ha dicho los mitos otorgan dirección a la vida y a la realidad, generan significados fantásticos que impregnan de matices el lienzo de nuestra existencia, contribuyen a que la experiencia de la realidad tenga un sustrato, un

sentido; si prescindimos de los mitos y de sus enseñanzas, durante la vida y después de la muerte sólo persistirán el vacío y la nada.

Por otra parte, en el capítulo II se ha concluido que el hiperconsumo es una problemática que no sólo se vincula a estragos medioambientales, sino a repercusiones psicológicas y sociales; de la imposición ideológica del hiperconsumo facilitada gracias al capitalismo, se establece al consumo como significado colectivo, disparando una tendencia consumista influida por sentidos de pertenencia, aprobación o estatus.

Gracias al capitalismo, ha sido posible aquella incorporación del hiperconsumo dentro de la ideología, lo que trajo como consecuencia la anulación del sentido crítico de las y los individuos, y ha generado pasividad colectiva, la cual vulnera a la humanidad frente a los estímulos del mercado; en tal sentido, el hiperconsumo como significado o razón de ser ha llevado a la humanidad a un estado de sujeción y explotación, donde se condiciona el valor o relevancia de la vida humana a través del valor de sus rendimientos y, por ende, su capacidad para consumir.

La evolución del consumo al hiperconsumo ha traído consecuencias reflejadas en las enfermedades neurológicas del siglo XXI como el estrés y la depresión, además de repercusiones en el plano físico que ya no sólo se han limitado a la contaminación o el cambio climático, sino a la generación de pandemias virales, tal es el caso del SARS CoV-2.

Por lo tanto en el segundo capítulo se ha concluido que el hiperconsumo es la punta del iceberg de una cadena de efectos negativos presentes en nuestra realidad, efectos que sería importante que fueran estudiados por otros campos de conocimiento como la filosofía, el psicoanálisis, la antropología, entre otros, dado que, abordar estas problemáticas es relevante no sólo como un interés temático para desarrollar proyectos artísticos, sino como un esfuerzo de supervivencia, puesto que profundizar en el hiperconsumo puede llevarnos a entender y combatir las razones implícitas detrás del consumo exacerbado.

En lo que respecta a la conclusión del capítulo III, el cual corresponde a la práctica artística, se concluye que la obra desarrollada hasta ahora en los proyectos “Escatologías” y “Revelaciones” es una aproximación al ejercicio de mitificación, dado que, al igual que los mitos en la antigüedad sirvieron para dar explicación a lo incomprensible, la obra de los proyectos ha tratado de explicar a través de la imagen pictórica una visión particular del mundo, la cual reflexiona los enigmas, fenómenos y antagonismos detrás de la escatológica realidad vigente.

La mitificación desarrollada en los proyectos “Escatologías” y “Revelaciones” se ha planteado estrategias comunicativas para expresar su visión del mundo, para ello el empleo de símbolos, signos, iconos y alegorías ha sido un acierto, puesto que mediante estos recursos se han acuñado realidades alternas que, aunque ficticias, conectan con la realidad del mundo.

Técnicamente, la implementación de distintas iconografías en la obra pictórica de los proyectos “Escatologías” y “Revelaciones” no ha sido fortuita, dado que en cada pintura se ha vuelto cada vez más rigurosa la elección de las imágenes citadas, buscando la alegoría de mitos e iconos determinados, apelando exponer visiones sensibles y específicas de la realidad; no obstante, en el proyecto “Revelaciones” se mejora tal propuesta al orientar la práctica pictórica a la resignificación, como ya se ha mencionado, de un mito religioso específico, “El Apocalipsis de San Juan”.

A consideración personal, el cosmos mitológico creado en los proyectos “Escatologías” y “Revelaciones” ha ido madurando a partir de esta tesis, a través de la investigación sobre el mito y sus estrategias de comunicación –tales como la alegoría, la retórica y la ficción–, así como la vinculación del proyecto pictórico con la realidad escatológica donde, como parte del ejercicio de mitificación, en la producción artística han surgido personajes recurrentes que apoyan el nacimiento de una narrativización de la realidad; el inicio de tal narrativización sienta el prelude de un cosmos que madurará en la estética y la semántica de obras posteriores.

Considero que la pintura como mitificación de la realidad es una forma de comunicación importante aún hoy, pese a los avances tecnológicos y los

innumerables medios de comunicación que existen, dado que si bien la pintura aunada al mito podría no competir mediáticamente contra la maquinaria del entretenimiento actual, por su esencia comunicativa la pintura posibilita una de las formas más antiguas de captación de la información, la contemplación; la contemplación hoy día puede ser un respiro para el frenético vaivén de contenidos diseminados por la maquinaria del entretenimiento y la mercadotecnia que imperan, puesto que la acción de contemplar implica el escudriñamiento detallado y consciente de los códigos presentes en el objeto de contemplación, los cuales pueden llevar a conexiones y reflexiones que den lugar a experiencias estéticas.

La contemplación como parte fundamental del nacimiento y desciframiento de la mitificación pictórica es importante como ingrediente de experiencias estéticas; en este sentido, desacreditar la relevancia de la pintura como ejercicio sensibilizador en este tiempo, podría llevarnos al ocaso de un método valioso de análisis, autorreflexión y crítica de la realidad, que podría contribuir al desarrollo humano frente al escenario escatológico vigente.

Por otra parte, gracias a esta investigación, se concluyó que en el presente siglo XXI la transgresión pictórica es una alternativa importante como ampliación de la conciencia sobre lo establecido, dado que, si bien la problemática hiperconsumista de nuestra sociedad se origina en la ideología, es relevante, por tal motivo, repensar y cuestionar los ideales y las normas aceptadas colectivamente.

En virtud de la transgresión, se concluyó que la pintura escatológica como respuesta a la problemática del hiperconsumo puede ser una alternativa para abordar el tema, puesto que a través de la imagen escatológica, la pintura confronta la sensibilidad mediante la apreciación de lo indeseable —la muerte y el caos— manifestando, de ese modo, un acto de insumisión ideológica, que contrasta con la indiferencia colectiva ante la posibilidad de un potencial apocalipsis, insumisión que se refirma en la apropiación y reinterpretación de los símbolos y los iconos del hiperconsumo.

En tal sentido, la transgresión visual de lo común y lo aceptado en la ideología del hiperconsumo, mediante la cita de imágenes de la cultura de masas, es relevante no sólo como un ejercicio crítico, sino como una llamada de alerta sobre la cultura, puesto que las imágenes dentro de la maquinaria del capitalismo hiperconsumista son el instrumento de seducción que fomenta las consecuencias escatológicas del consumo; por tanto, el proyecto “Escatologías” es un ejercicio pertinente, puesto que la práctica pictórica, al confrontar nuestros estamentos ideológicos, puede ser capaz de fijar las bases de un reconocimiento sensible y crítico del contexto, reconocimiento capaz de contribuir a una maduración ideológica.

Finalmente, a lo largo de la presente investigación-producción en torno a la producción de obra, llegué a la conclusión de que la obra del proyecto “Escatologías” como desarrollo inicial ha carecido de cierta solidez, razón por la cual mi atención se centrará en el desarrollo del proyecto “Revelaciones”.

“Revelaciones” ha sido un desarrollo cumbre para la investigación de esta tesis, dado que, como ya se mencionó en la disertación, el proyecto aborda un mito específico, el “Libro de las Revelaciones de San Juan”, conocido también como “el Apocalipsis de San Juan”, esta apropiación y eventual resignificación del mito ha otorgado respaldo estético y semántico al proyecto pictórico, puesto que ha permitido generar vínculos alegóricos con la realidad, importantes no sólo para el reconocimiento de los sucesos escatológicos que acontecen, sino también como revitalización de un mito antiguo, con enseñanzas morales valiosas para estos tiempos lúgubres y confusos.

La maduración del ejercicio pictórico a través del mito del “Apocalipsis de San Juan” ha sido una decisión acertada, dado que el mitologema es congruente con el escenario vigente de incertidumbre, conflictos, muerte y enfermedad que caracteriza al siglo XXI.

Abordar el mito desde la pintura, como ya se ha mencionado, no sólo es una forma de reafirmar la pintura como un ejercicio de contemplación necesario contra la inmediatez digital de esta época, sino un ejercicio de revitalización del mito que

adapta al mismo al escenario actual, para desentrañar revelaciones, es decir, reflexiones y conjeturas que cultiven posturas críticas y sensibles sobre la realidad actual, planteamientos alternos al canon religioso del que se origina el mito en la biblia.

Con la resignificación del mito, se apertura la creación de una mitología personal que ha sido vital para manifestar alegóricamente los aspectos funestos y caóticos de la realidad; a partir de la mitificación y la alegoría, se ha comenzado a estructurar un cosmos particular donde conceptos como el poder, el capitalismo y el hiperconsumo han empezado a representarse mediante la pintura.

El apocalipsis que emana del hiperconsumo es un riesgo real; la presente investigación ha respaldado las ideas sobre tal problemática; la pintura escatológica como expresión sensibilizadora del hiperconsumo ha sido un método de comunicación importante en este aspecto, puesto que, sin exhibir textos académicos, a través de la imagen pictórica se ha puesto de manifiesto la problemática, gradualmente, de una forma mucho más clara y acertada.

No obstante, más allá del logro anterior, con esta investigación-producción desarrollada hasta ahora en el proyecto “Revelaciones”, se concluyó que la escatología como abordaje de la muerte, no sólo es representación, sino reconciliación, el mito del apocalipsis es una reconciliación con la muerte, puesto que no rechaza el evento fúnebre, ni lo evita; acepta su llegada como parte de un proceso de renovación de la vida; en ese sentido, la enseñanza del mito es valiosa en virtud de una catarsis necesaria para esta época, frente a la equivocada ideología del hiperconsumo que anhela la “perpetuación o prolongación de la vida” a través del poder, el consumo, la riqueza y el materialismo.

Esta investigación ha sido satisfactoria en virtud de los descubrimientos realizados, no obstante, aún queda un camino largo por recorrer en la senda de la pintura y la mitificación, “Revelaciones” es el nuevo horizonte y, como una propuesta germinal, no dudo que, durante su desarrollo, el proyecto lleve a hallazgos cada vez más reveladores.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. "Crítica del Arte", Trillas, México, 1992, pp. 43-44.
- Alberto, José S. Alberto, *Retorica de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- Bell, Julián, *¿Qué es la pintura?: Representación y Arte Moderno*, España, Galaxia Gutenberg, 2001.
- Boff, Leonardo, *Ecología, mundialización, espiritualidad*, Sao Paulo, Brasil, Editorial Ática, 1993.
- Campbell, Joseph, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1991.
- Camus, Albert, *Notebooks, 1942-1951*, Madison, Knopf, 1965.
- Chul Han, Byung, *En el enjambre*, Barcelona, Herder Editorial, 2014.
- Chul Han, Byung, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder Editorial, 2017.
- Chul Han, Byung, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder Editorial, 2014.
- Chul Han, Byung, *Muerte y alteridad*, Barcelona, Herder Editorial, 2018.
- Chul Han, Byung, *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder Editorial, 2014.
- Chul Han, Byung, *Sobre el poder*, Barcelona, Herder Editorial, 2016.
- Concheiro, Luciano, *Inventar lo posible: Manifiestos Mexicanos Contemporáneos*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2017.
- Consuegra Anaya, Natalia, *Diccionario de psicología*, Bogotá, Ecoe ediciones, 2010, p.28.
- Crouch, Christopher Crouch and y Pearce, Jane Pearce, *Doing research in design*, New York, Berg, 2012.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, España, Editorial Lumen, 1965.
- Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión/semiología cotidiana*, España, Editorial Lumen, 1999.
- Eco, Umberto, "Obra abierta", Origen Planeta, México, 1985.
- Florida, Lourdes, El acto de introspección como una posibilidad para el arte, El acto de introspección y el proceso de inspección, *Revista: Cuadernos del Ateneo*, nº 20, Ed. Ateneo de la Laguna, España, 2005, pp. 125-138.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Grandes ideas, Barcelona, Editorial folio, 2007.
- Fromm, Erich, *La condición humana actual*, Barcelona, Paidós, 1981, pp. 9-21.
- Grossman, Reinhardt, *La estructura de la mente*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, pp. 11-12.

- Hobbes, Thomas, *Leviatán o la invención moderna de la razón*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Jaffé, Aniela, El simbolismo en las artes visuales, En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Julius, Anthony. "Transgresiones. El arte como provocación". Destino, Barcelona, 2002.
- Jung, Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Argentina, Paidós, 2004.
- Jung, Carl G., y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela, 2004.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Premio editora de libros, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987.
- Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.
- Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2008, p. 54.
- Marraud, Huberto y Alonso, Enrique, *Diccionario Akal de filosofía*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 819.
- Mayos, Gonçal, "La ilustración", Barcelona, Editorial UOC, 2007, pp.33-34.
- Montes, Alicia y Ares, María C. (comp.), *Política y estética de los cuerpos. Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*, Argentina, Argus-a, 2019.
- Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Nye, Joseph S. JR. *Soft Power: the means to success in world politics*, United States, Public affairs, 2004, p. 6.
- Onfray, Michel, *Política del rebelde: Tratado de resistencia e insumisión*, Barcelona, editorial Anagrama, 2011.
- Pereyra, Mario, Iconofilia y escatología, *Revista Apuntes universitarios*, Universidad Adventista del Plata, Argentina, vol. VI, nº 2, pp. 93-109.
- Racionero, Luis, *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- Ramos, María Elena, *Diálogos con el Arte: Entrevistas 1976-2007*, Venezuela, Equinoccio, 2007.
- Ratzinger, Joseph, *Escatología: la muerte y la vida eterna*, Barcelona, Herder, 2012.
- Sayés, José Antonio, *Escatología*, España, Palabra, 2006.
- Tapies, Antoni, *La práctica del arte*, Barcelona, Editorial Ariel, 1973.
- Von Balthasar, Hans Urs, *Escatología en nuestro tiempo*, España, Ediciones Encuentro, 2008.
- Widlocher, Daniel, *La pulsión de muerte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.
- Wikenhauser, Alfred, *El Apocalipsis de San Juan*, Barcelona, Editorial Herder, 1969.

Zamora A., Fernando, *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen, representación*, México, UNAM, 2015.

Žižek, Slavoj, *Arriesgar lo imposible*, Trotta, Madrid, 2006.

Žižek, Slavoj, *Arte, Ideología y capitalismo*, Ediciones pensamiento, España, 2008.

Links de internet

Alemania-México.com, (2016), "Otto Dix. Violencia y Pasión", Año Dual Alemania-México disponible al 13/01/2017, en: <http://www.alemania-mexico.com/eventos/otto-dix-violencia-y-pasion/>

CentroJung.com (2014) La imaginación creadora - Aportes de Carl G. Jung a la psicología actual, disponible al 26/07/2016 en http://www.centrojung.com.ar/texto_imagcreadora.htm

Hitier, Raphael, *Nuestro cerebro es lo que comemos*, 2019, Arte France, Francia, disponible al 12/02/2020 en: <https://www.dw.com/es/nuestro-cerebro-es-lo-que-comemos/av-52601875>

Jiménez, José, (2012). *¿Qué es una imagen?*, Ponencia del III encuentro de Arte y Pensamiento, Fundación Caja Canarias, España. Disponible al 03/07/2016, en https://www.youtube.com/watch?v=Mhy40SRQuQg&list=PLc8GuPjw2umooivy5d3SkMoHWr_ETba1V&index=1

López, Gustavo "Las escuelas de interpretación del Apocalipsis" Conozca.org, disponible al 30/12/2020 en: <http://conozca.org/?p=1642>

Rezny Jennifer, *Nunca es suficiente: Ideales de belleza en las redes sociales*, 2018, ORF, BMBWF, Feuer & Flamme film, Filmfonds Wien, Alemania, disponible al 14/02/2020 en: <https://www.dw.com/es/nunca-es-suficiente/av-52531251>

Seibold, Jörg, *CODICIA – Esa ansia desmedida*, 2017, Deutsche Welle, Alemania, Disponible al 24/01/2020, en: <https://www.dw.com/es/codicia-esa-ansia-desmedida-cap%C3%ADtulo-1/av-19545811>

Žižek, Slavoj, *The pervert's guide to ideology*, 2012 British film institute, film4 and Zeitgeist Films United Kingdom, disponible al 29/02/2020 en: <https://zeitgeistfilms.com/film/perverts-guide-to-ideology>

Žižek, Slavoj, *The pervert's guide to cinema*, 2006 Mischief Films, United Kingdom, disponible al 29/02/2020 en: <https://www.thepervertsguide.com/>