

La imagen devastada

Francisco Quirarte



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



Universidad de Guadalajara

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez
Rectora General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dra. Isabel López Pérez
Rectora

Dra. Alejandra Robles Delgado Romero
Secretaria Académica

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

D.R. ©2025, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-745-3

Este libro se terminó de editar
en noviembre de 2025.
Hecho en México.

La imagen devastada

Primera edición, 2025

Diseño editorial

Jorge Campos Sánchez
Diana Berenice González Martín

Corrección de estilo

Fanny Enrígue



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

La edición de la obra se llevó a cabo con recursos del programa PROSNII 2025.

Esta obra fue evaluada mediante un proceso doble-ciego, por lectores designados por el Consejo Editorial del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

A Valeria Peña Galaviz

Índice

Introducción	9
 La imagen porno	 13
La autoficción, pretensión de ausencia de ficción.....	14
<i>El acontecimiento de autoficción</i>	<i>17</i>
<i>Movimiento masturbatorio</i>	<i>20</i>
<i>Visualidad óptica y studium</i>	<i>22</i>
<i>Fantasía hiperrealista: inmediatez del placer mínimo</i>	<i>26</i>
 La provocación de la imagen porno.....	29
<i>Pornocultura, la imagen porno como evento masivo.....</i>	<i>29</i>
<i>Afección vs. afecto: la imagen que disturba.....</i>	<i>36</i>
<i>Obscenidad, tabú y desobediencia mínima</i>	<i>39</i>
 La imagen porno, núcleo de revelaciones.....	44
<i>La imagen primigenia sexual</i>	<i>44</i>
<i>Una revelación inquietante.....</i>	<i>54</i>
 De la imagen porno al arte	62

La imagen erótica	67
El erotismo, los orígenes del arte	72
La tensión erótica	80
La preparación para el colapso	87
El enigma erótico	90
Intuición e imagen erótica	94
El cuerpo, experiencia vital	97
El vestido del desnudo: sentidos detallados	106
El juego erótico.....	109
La dimensión seductora de la sombra.....	116
El lugar del anhelo	121
 La imagen crisis	 127
El placer en la base de la espiritualidad.....	132
La representación de Dios.....	140
El amor: arte y mística.....	153
Juan de la Cruz	157
La mística, de lo humano a lo divino	163
Alteración de la conciencia en la experiencia mística.....	180
La pintura en la mística.....	188
El cuerpo en la imagen mística, sentir al Dios vivo.....	199
El árbol de la muerte y de la vida	205

José Clemente Orozco: la imagen devastada	213
Huérfanos	219
Madurez y sombra: plena intuición.....	230
Magia roja	240
La espiritualidad de un artista mexicano.....	252
 La evolución de la imagen del arte en la madurez del artista	 277
 Referencias	 283
 Bibliografía.....	 295
 Filmografía	 303

Introducción

El arte produce múltiples ficciones en las personas. Con su potencia para provocar a la imaginación e impactar los sentidos, genera reacciones en el cuerpo del espectador, involucrándolo con una fuerte carga significativa y emocional. Otras manifestaciones, como la pornografía y las imágenes relacionadas con las experiencias místicas, presentan varias de estas características en diferentes intensidades. Por esos puntos en común con el arte, a veces no se les distingue de esas expresiones, viéndolas solo como un objeto de placer inmediato, en el primer caso, o como una decoración agradable o una expresión religiosa, en el segundo. También, al contrario, es común que esas coincidencias sean ignoradas, cuando se busca diferenciar al arte de esas manifestaciones, discusión en la que suele involucrarse la carga erótica o espiritual de la imagen.

En cambio, en este libro propongo que la creación artística se puede comprender a mayor profundidad si se considera que involucra factores que también están presentes en la realización y la recepción de las imágenes pornográficas, eróticas y místicas. Planteo que las cualidades propias de cada una de dichas imágenes son parte de un proceso de madurez psíquica y física del artista, que abarca desde las piezas iniciales de los alumnos de arte, hasta las obras de los grandes maestros.

Considero que al estudiar este desarrollo del artista, es posible identificar cómo el arte adquiere una amplia complejidad sensorial y significativa, que lo hace muy relevante para el ser humano. Realizo este trabajo con el interés de aportar un sustento teórico, que impulse la experimentación y la evolución artística, lejos de la idea de que la pornografía, el arte religioso o el erótico tienen poco que contribuir al proceso artístico.

Relacionaré cada una de esas manifestaciones con una etapa de la madurez del artista, para revisar sus distintas formas de crear y los resultados que tiene en esos diferentes momentos de su desarrollo creativo, físico y psíquico, partiendo de sus primeros acercamientos a conocer su existencia desde su propio cuerpo, hasta su madurez donde ya puede ser él mismo y manifestarse de forma plena. Para esta propuesta fue crucial la estructura de Carl Jung de la evolución de la conciencia, que parte del lado consciente o evidente del sujeto y atraviesa la crisis para conocer al ser completo, que integra todas las partes de la persona.

En el primer capítulo analizaré la pornografía desde los estudios visuales, para proponer el concepto de la *imagen porno*. Este es un modo de representar que vinculo con los inicios creadores del artista, donde apenas comienza a descubrir su deseo por hacer arte y a darse cuenta del modo en que sus sentidos físicos más próximos y sus inquietudes inmediatas pueden estar involucrados con ese interés.

En el segundo capítulo abordaré el arte erótico, a través del concepto de la *imagen erótica*, donde el artista hace re-

lucir con más efectividad su justificación personal por la que realiza sus obras. Planteo que esta es la etapa donde comienza y en gran medida se desarrolla el posicionamiento comercial del artista, ya que es cuando en la obra experimenta un juego sensorial y emocional con el otro, que puede ser muy atractivo para el espectador, a la vez que es un nivel de madurez más accesible, en el sentido de que se producen piezas que no son tan demandantes, ni con el que las crea ni con el que las observa.

En el tercer capítulo revisaré el funcionamiento de la imagen mística en personajes como santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz. Así, profundizaré en la *imagen crisis*, concepto que propongo como una manera de crear que produce obras de alto impacto social, ya que el artista —desde las preocupaciones de sus crisis personales— tiene un fuerte impulso por aportar algo trascendente y generar un cambio en el mundo, lo cual lo hace concentrarse en destacar la justificación social de sus obras de arte.

La *imagen devastada* es el concepto que presentaré en el último capítulo, con el estudio de caso del muralista mexicano José Clemente Orozco. Esta es la imagen que el artista usa en su momento de mayor madurez, donde ya ha logrado integrar lo micro y lo macro, lo físico con lo espiritual, a él mismo con el otro. Considero que este es el modo en que se crean las grandes obras de arte, que poseen relevancia *universal*, por la fuerza que tienen para hacer presente lo profundo de nosotros mismos, el amor a la vida, a existir.

Con estas imágenes, desde la porno hasta la devastada, quiero visibilizar que el proceso para que un artista realice grandes obras es muy complejo, pero puede confiar en que si se entrega a la creación, puede madurar al grado de realizar obras de arte fascinantes y trascendentes. Los creadores necesitan pasar por las distintas etapas, con sus respectivas implicaciones, sin tener miedo de quedarse estancados o de equivocarse, atreviéndose a desear más. Es la experiencia vital y el afecto los que, en una práctica de exploración artística constante e intensa, irán transformando las creaciones, de modo que el artista pueda cada vez profundizar más en sí mismo y en el otro, compartir y recibir más, porque la vida no termina.

La imagen porno

Es bonito, pero déjese de poesía y de descripciones no relacionadas con el sexo.

Concéntrese en el sexo.

Anaïs Nin, *Delta de Venus*

El término *pornografía* se ha usado como una etiqueta para excluir, prohibir o incluso destruir piezas artísticas, además de desacreditar a sus creadores. Por otra parte, el mercado del arte también ha aprovechado esa clasificación para fines comerciales. Entre las diferentes posturas e intereses respecto al porno, la intención de este libro es examinarlo desde la teoría del arte y de la imagen, con la contribución de otras áreas del conocimiento, para analizar los motivos por los que la creación artística se vincula con lo pornográfico e identificar el momento del desarrollo del artista en que esto sucede.

La propuesta de este capítulo es que hay similitud entre el modo de ficcionar de la pornografía y el de algunas creaciones en el mundo del arte, que funcionan de una forma parecida para causar reacciones en el espectador. Revisaré esta idea con el concepto de la *imagen porno*, que planteo como una manera de representar básica, que aún no es arte, pero que considero el antecedente desde el que el artista puede evolucionar a realizarlo, a crear obras cada vez más trascendentes.

La imagen porno no se refiere a los productos del género de la pornografía, que se crean e identifican con características, estilos, técnicas, patrones, procesos de producción, distribución, exhibición y posiciones espectatoriales (Altman, 2000) de la industria pornográfica y sus alternativas. En cambio, le di ese nombre al concepto principal del capítulo, pues las creaciones que identifiqué con ese modo de representar, poseen estructuras, cualidades y generan respuestas similares a las de ese género, lo cual analizaré en este escrito.

Mediante la imagen porno, estudiaré procesos de creación que llevan a resultados usuales en los comienzos de la trayectoria del artista, aunque puede obtenerlos por más tiempo, incluso se mantienen durante toda la carrera creativa de algunas personas. Uno de estos efectos, es que a la pieza le falta *verosimilitud*, o sea, una coherencia en su constitución que pueda darle al espectador la sensación de que lo que está frente a él es real, a pesar de que sabe que es ficción. Con la imagen porno, la representación que se hace no es del todo creíble, porque además de que falta producirla con más habilidad técnica, se realiza una obviedad del tema, que no logra adentrar al observador en el mundo de lo que se representa. Esto es causado por el modo en que el creador ficciona y propicia que el espectador lo haga, que puede comprenderse al compararse con la pornografía.

La autoficción, pretensión de ausencia de ficción

La manera en que el género del porno hace que el observador se comprometa con la imagen, es con una exhibición de

cuerpos que demuestra que hubo actividad real entre ellos. Pero como explica Susanna Paasonen (2011), no se crea un simple registro de la acción física. Aunque la pornografía, casera o comercial, se diseña para dar una sensación de transparencia, de algo que efectivamente sucedió, es una representación enmarcada dentro de los acuerdos entre actores, productores y consumidores del género. Esto modifica tanto la experiencia que hay en el acto entre cuerpos, como la percepción del público que lo ve.

Las formas y los contenidos del porno se dirigen a producir una reacción inmediata en el espectador, a través de lo que Paasonen (2011) llama los *guiones pornográficos*. Estas son las convenciones del género, que han evolucionado a lo largo de su historia para ser más eficientes en conseguir esos objetivos de rapidez y consumo. Algunos de estos «aspectos escenificados, coreografiados y, de hecho, ficticios de los escenarios de la pornografía» (Paasonen, 2011, p. 244), son el modo de relacionarse de los cuerpos, sus gestos, el sonido, los encuadres con primeros planos o el tipo de tomas que tienen protagonismo. Con estos, los cuerpos y la imagen visual generan un efecto de hiperbolización del acto sexual real, una *autoficción*, que es un cambio de contexto que caricaturiza lo sucedido para hacerlo una ficción de sí, focalizada en estimular rápidamente al espectador.

Así, los guiones pornográficos conforman la ficción de este género, la autoficción, que es un supuesto contacto directo con la realidad, una apariencia de que lo que se muestra está libre de filtros. Pero esta referencia a lo real

está sesgada, acotada a presentar al espectador ciertas experiencias sensoriales, que lo orillen a las reacciones buscadas por el porno. Sugiero que algo parecido ocurre en el campo de la creación artística, con las piezas realizadas con la *imagen porno*. El artista hace una autoficción: toma hechos o emociones tal y como cree que son, exhibiéndolos con elementos que considera impactantes, para remarcar su relevancia. De este modo, aunque tenga la intención de presentar con sinceridad un suceso o lo que algo es, hace una ficción caricaturizada de ello, simplificándolo a los rasgos que percibe de forma más inmediata. Esto parece darle cierta contundencia a lo representado, como si al mostrarlo con evidencia, se hiciera indiscutible.

El artista conforma la autoficción apoyándose en convenciones del arte, tanto técnicas como de representación *cliché* de los temas que le interesan. Por eso es común que en este tipo de piezas se acuda a recursos explícitos como los gestos exagerados, las lágrimas, el desnudo, la violencia o los desastres, en una exaltación de los recursos más reconocibles de la disciplina utilizada. Casi no hay *metáfora*, que es la unión de varias dimensiones que complejizan el significado y el uso de los sentidos en la obra. Entonces lo representado no se transforma, permanece en un solo plano en su mensaje y su expresión. Al mostrar de forma explícita el contenido sensible de la obra, se procura impactar de manera rápida el cuerpo y las emociones del espectador, para comprometerlo con la pieza. Así, este es empujado a vivir un *acontecimiento*

de autoficción, en el que es inquietado de forma momentánea con algo llamativo de la pieza, que lo remite a sus propias fantasías, la autoficción del observador.

El acontecimiento de autoficción

La representación que se hace con la imagen porno, provoca que el espectador, si no responde con indiferencia ante ella, se inquiete en sus sensibilidades más inmediatas, que relaciona con facilidad con ideas superficiales de situaciones emotivas, produciéndose el acontecimiento de autoficción. En este caso, la autoficción del artista genera en el espectador *resonancias carnales* (Paasonen, 2011): reacciones materiales y viscerales, que mueven al cuerpo y a la imaginación, de modo que el observador tiene fantasías, que dirigen sus reacciones físicas. Así, cuando la fantasía termina, la alteración corporal también lo hace.

En ese acontecimiento, el observador tiene un compromiso intenso, no con lo que se representa, sino con el movimiento producido por él mismo en su autoficción. Como dice Naief Yehya: «Puede consumirse como pornografía cualquier representación que entre en resonancia con las fantasías personales del observador» (2013, p. 221). Así, el acontecimiento de autoficción es cuando las fantasías del espectador, al reaccionar ante la imagen porno, le dan una percepción desproporcionada sobre un aspecto de él mismo o del tema que se presenta en la pieza. Esto sucede porque el artista recurre a lo tabú, lo que sabe que causará controver-

sia o situaciones sensibles, sociales y personales, de las que genera imágenes de *shock* o de estremecimiento emocional, impactantes para algunos espectadores.

El artista refuerza la autoficción con el uso del *discurso carnal* (Paasonen, 2010), que es que en la representación exagera las sensaciones de asco, miedo, ternura o agrado, entre otras, que puedan producir la mayor resonancia carnal del tema mostrado. De este modo apela a la capacidad del espectador de reconocer en su cuerpo lo representado, quien puede tener respuestas viscerales inmediatas. Ese estímulo es dado por algunos elementos escandalosos o que impresionan de la obra. Como hay una visión simplificada del contenido, que se añade no porque aporta coherencia sino porque apantalla, solo algunos fragmentos causan interés, sin tener una relación verosímil entre ellos en conjunto. De este modo, la pieza posee poca *metaimagen*, que es la conexión entre cada componente de la pieza, que hace una manifestación del tema en su complejidad, desde todos los ángulos posibles.

La estructura de una obra de este tipo es básica, limitada a elementos superficiales, entonces no permite producir una identificación auténtica con los personajes o el tema, ya que no se les conoce en su complejidad. Es como en el *acontecimiento pornográfico* (Barba y Montes, 2007), donde la cámara encuadra de un modo específico la acción, con el interés de que esa autoficción afecte al espectador, de manera en que no profundice en lo que ve, sino que se enfoque hacia sus propias fantasías. Pero si ocurre la reacción buscada, de

éxtasis o perturbación fascinante, se esfuma de modo tan fugaz como aquello que lo que produjo.

En cambio, para que haya una transformación, que trascienda en la percepción e ideas del espectador sobre el tema abordado, se requiere dar a los estímulos su proporción y estructura convenientes, que los conviertan en arte, en donde el compromiso no es con la propia fantasía sino con otro ser humano. Falta *prudencia* (Quirarte, 2023b), o sea, conducirse en la justa medida para un bien común. Pero eso implica otro tipo de ficción, que se construye en conjunto y perdura con el tiempo.

El acontecimiento que produce la imagen porno tiene poca *presencia*, que es la complejidad que aglomera la multiplicidad de tiempos y sentidos de las personas, de lo vivo; el interés está desplazado a la complacencia de los cuerpos en su autoficción. Esta última, como la pornografía, puede desatar a la imaginación y al placer (Arcand, 1993), pero se centra en provocar un rápido consumo de la emoción o la sensación, de forma solitaria, pues el otro es solo un conducto para llegar al objetivo. No hay una implicación auténtica con los demás, la *ética*, que es considerar al otro y cooperar con él, está poco desarrollada.

Con la imagen porno «los momentos de resonancia íntima tienden a ser fugaces —la fascinación y el interés cambian de una a otra toma, escena, sitio, videoclip, actor y acto» (Paasonen, 2010, p. 187). El observador es atraído por algo de la acción, de la visualidad o de otro componente de la pieza, en acontecimientos de autoficción que pueden

reproducirse si la obra logra envolver al espectador en su *bucle afectivo*, concepto propuesto por Paasonen (2010), que se refiere a una reiteración del consumo del acontecimiento para reanudar el compromiso con la obra. Así, las representaciones con la imagen porno buscan tener distintos elementos que retomen la atención del observador, como un color vibrante, un cuerpo extraño u otro tipo de dispositivos poco significativos y sin una buena realización técnica, pero llamativos.

Entonces, hay diferentes niveles de efectividad de la imagen porno. Hay algunas de las que apenas logra destacar un solo detalle, mientras que otras logran mantener el bucle afectivo, acercándose a lo que es una obra de arte erótico. Por ello, hay que considerar que la imagen porno ya tiene cierto grado de interés, mientras que hay piezas cuyas carencias técnicas no las hacen atractivas ni siquiera en un modo pornográfico. A diferencia de esto, se pueden apreciar las obras que, sin tener un sentido profundo ni una técnica excelente, pueden inquietar algo en el espectador que, al repetirse, acrecientan el compromiso con la obra.

Movimiento masturbatorio

El bucle afectivo de la autoficción genera un movimiento repetitivo, masturbatorio en las fantasías del espectador, con efectos en su cuerpo. Este ciclo, donde el observador retorna a los puntos de la obra que, sin desafiarlo, lo conmocionan, puede hacer que el artista se conforme con esas respuestas, sin intentar ir más lejos con sus obras. Pero como la esti-

mulación es la finalidad de la pieza, en vez de ser un medio para acercarse a conocer al otro (Soto Ramírez, 2017), se le mantiene como a un desconocido. Así, destaparse ante él:

Comporta muy pocos riesgos y casi ningún costo social. [...] el individuo es mal conocido [...] se ignora casi todo acerca de él, salvo aquello que nos interesa directamente. Solo los extraños son verdaderamente reducibles a ese modo por ser menos complejos, porque corresponden a estereotipos más groseros que pueden ser resumidos en algunos rasgos fácilmente distinguibles para nuestra mayor satisfacción. (Arcand, 1993, p. 230)

El extraño puede ser alguien cercano, incluso uno mismo, pero no se le reconoce, pues no hay un contacto auténtico para involucrarse con él. De esta manera, se le resta complejidad, al reducirlo a características útiles para alimentar las reacciones que se quieren producir. Estas no tienen que ser de agrado, puede que al artista también le cause placer observar que hay perturbación, rechazo, conmoción triste o indignación, ya que también ellas pueden hacerlo sentir que al espectador le importa la obra o el tema que muestra. Según Lyon Bell, en el porno se usan personajes y entornos estandarizados, para que no distraigan de las propias fantasías (Paasonen, 2011). Con los personajes *cliché*, se definen de inmediato los papeles de los actores, para que queden solo como un conducto para ir al objetivo, la autoficción. Se evita que haya preguntas sobre los otros, sus sentimientos,

su vida interior, que descentrarían al sujeto de sí mismo. No hay un guion o una historia elaborados, que evocarían emociones diversas, se enfoca en que el espectador llegue rápido a la excitación.

Al usar al otro para pasar a la acción, de la manera en que la imagen porno lo hace, el *amor* no es más que un afecto autoestimulado. Es más sencillo que profundizar en la dimensión interior compleja que implica el amor (Arcand, 1993, p. 48), en este caso se limita al deseo de agarrar al otro con la autoficción, de excitar o perturbar su cuerpo, pero solo como uno la imagina, sin escuchar a los demás. Una creación artística de este tipo, que busca dirigir las sensibilidades del espectador con exhibiciones inquietantes, posee escasa *desobediencia*: aunque aborda ciertos tabús, casi no cuestiona lo establecido, pues es débil el *punto ciego*, que es esa pregunta que podría remover ideas y transgredir barreras para poder conocer al otro. Cada parte está ciclada en su autoficción, enfocada en su movimiento masturbatorio.

Visualidad óptica y studium

La focalización de la imagen porno en la autoficción implica una visualidad *óptica*, una manera de construir y experimentar la mirada que, según Laura U. Marks (2002), «requiere distancia y un centro, el espectador actúa como una cámara estenopeica» (p. xvi). Como con ese artefacto, el sujeto con la óptica se centra en conocer el mundo por el «agujero» de su percepción limitada. Para la autora, este tipo de visualidad se relaciona con la pornografía, porque pone el objeto de la

representación a disposición total de la vista, lo que propicia el control visual del espectador sobre lo representado.

Los conceptos de *óptica* y *háptica*, son planteados por Marks (2002), citando al historiador y crítico de arte Aloïs Riegl. Este observa que la visualidad óptica prevalece, cuando el interés está en un tipo de representación que facilite revisar el entorno con la mirada. En cambio, las imágenes hápticas, nombradas por Marks (2002) como táctiles, según la autora son eróticas en su modo de ceder el control visual: «Invitan al espectador a disolver su subjetividad en el contacto cercano y corporal con la imagen. [...] Se pide al espectador que rellene los huecos de la imagen, que se comprometa con las huellas que ésta deja» (p. 13). Al hacerse parte de la imagen, el espectador abandona la percepción de estar separado.

En cambio, en la autoficción de la imagen porno, en oposición a la háptica, el sujeto se queda aparte, en su propia imaginación y percepción corporal, sin fisuras en la visión. Se pretende una transparencia al mostrar lo representado, hipervisualidad voyerista sin *campo vacío*. Este último, en las artes visuales se refiere a que la obra juega con lo que está ausente en ella, para que el espectador lo imagine, de modo que aporte a la pieza una parte creada desde él mismo. Pero esto es casi nulo en la imagen porno.

Una obra de arte logra esta expansión del campo vacío con el *punctum*, que para Roland Barthes (1990) es la perpetuación de la vida de lo representado, más allá de lo que se muestra a cuadro. En contraste, el *studium*, que vinculo

con la imagen porno, se limita a un *afecto mediano* o interés general por la imagen, que muere al pasarla de largo. Barthes (1990) considera que el campo vacío diferencia al erotismo del porno. Es decir, lo erótico, en vez de centrarse en mostrarlo todo de un objeto, abarca otros planos, fuera del marco, donde el *punctum* es una:

Especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia «el resto» de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados. (pp. 108-109)

En este caso, la obra se extiende a la multiplicidad y complejidad que es el sujeto que la mira. Mientras tanto, la imagen porno hace una concentración óptica en operaciones de identificación de la figura encuadrada, que reducen la experiencia multisensorial que según Marks (2002) sucede con la visualidad háptica. Para Paasonen (2011), la fascinación y fuerza de resonancia del *punctum* pueden identificarse con las que causa la pornografía. Pero, aunque es cierto que hay ciertas similitudes, no coinciden en lo más relevante del *punctum*, que es la trascendencia del deseo hacia una plenitud del ser (Barthes, 1990). La imagen porno está limitada en ese sentido, al centrarse en la autoficción. Considero que está más vinculada con el *studium*:

El campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/no me gusta*, [...] educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator*. [...] Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. (Barthes, 1990, pp. 66-67)

Las funciones mencionadas del *studium* acercan al espectador a la autoficción, pero conforme suceden estos procesos de identificación y educación, el artista puede aprovechar la información obtenida, para explorar otras maneras de ficcionar, de representar y de identificarse con la imagen, en una evolución de la imagen porno. No es que haya que omitir a esta imagen, que tampoco se puede equiparar con el arte, más bien habrá que explorar la continuidad entre las modificaciones que implican el desarrollo de las obras, así como su relación con el espectador.

De este modo, la representación realizada con la imagen porno, que utiliza la óptica, no tiene que disociarse de otras formas de crear que profundizan en la háptica, como el arte, sino que «la diferencia entre la visualidad háptica y la óptica es una cuestión de grado, [...] necesitamos ambos tipos de visualidad» (Marks, 2002, p. 3). La imagen porno hace más uso de la óptica, pero también recurre de manera tenue a cualidades hápticas. La autoficción, con la percepción óptica, nos permite situarnos de manera individual, definir

la experiencia desde uno mismo. Es como el comienzo de una secuencia cinematográfica, que suele mostrar planos generales, para proporcionar un contexto de base, inicial. Pero también se pueden utilizar los primeros planos con ese fin, para dar una primera idea acerca del tema o de lo que al artista le interesa expresar.

Fantasia hiperrealista: inmediatez del placer mínimo

El creador necesita un primer acercamiento del cual partir, que le aporta la imagen porno. Esta conlleva una visualidad óptica, que con las convenciones genéricas y estereotipos, presenta el tema de manera generalizada. A la vez, aparenta cercanía con sus «primeros planos», que exageran lo sucedido. En la imagen porno hay «una falta de distancia estética e intelectual» (Martin, 2006, pp. 194-195). Este es el apego desproporcionado del artista con lo representado, cegado por la emoción hacia lo que expresa, la cual contagia al espectador que se llega a comprometer con la autoficción. Esta cambia a otras formas de ficcionar cuando el sujeto, desde una autoconciencia, es crítico con sus vivencias, sus emociones y sus creaciones. De esta forma puede tener más clara su intencionalidad, así como los mecanismos para transmitirla con sus obras.

Considero que el artista autoficciona con la imagen porno, porque busca expresar aquello con lo que considera que el otro se debe conmover, al ser un hecho cercano y verdadero. El artista, con la imagen porno, presume de tener un conocimiento inmediato del tema representado, además

de la reacción que debería de causar en el espectador. Estas ideas en torno al placer o al dolor que cree que debe de causar lo que muestra, las reproduce en metaimagen para redoblar la rapidez de su mensaje, pero este elemento no es de mucha intensidad, pues solo repite su afirmación hiperbolizada de saber qué afecta al otro (Williams, 1999). En vez de internarse más en el tema, se desgasta en reproducir lo ya conocido.

De este modo, la imagen porno suele ficcionar con lo que es más familiar e inmediato para la persona: su propio cuerpo, sus emociones, su ideología. De ahí extrae su intensidad y su sensación de acceso directo a lo representado (Paasonen, 2011). Por eso es *espectáculo banal*, pues es lo real de lo cotidiano, caricaturizado y *cambiado de contexto* a la autoficción, para el entretenimiento efímero del observador. La imagen porno se dirige sin desvíos al uso los *sentidos* con la intención de aumentar la proximidad (Paasonen, 2011). Acude a exaltar el gusto, el olfato, la vista, el tacto y el oído, para dar al espectador una mayor sensación de acercamiento. Pero como en el abrazo narcisista (Lowen, 2019), no hay suficiente distancia para ver de frente al otro y experimentar realmente el inmenso placer de mirar y ser mirado.

El arte es el *tiempo extraordinario*, la creación de un mundo compartido entre artista y espectador en la obra, mientras que con la imagen porno se representa de manera ordinaria. Su resultado no crea un mundo nuevo, el artista muestra la realidad como lo hace la pornografía *amateur*, que usa el espacio privado como lugar de producción y con-

sumo (Arcand, 1993). Pero lo que el realizador presenta no es lo sucedido, sino su fantasía sobre ello, en su exigencia de involucrar a otros con ese tema que tiene peso para él.

Para Pasi Falk, en el porno hay un «‘colapso de la representación de vuelta al objeto’ [...] el espectador ya no puede distinguir entre presentación y representación o entre lo inmediatamente presente y lo mediado» (Paasonen, 2011, p. 237). Hay un enfoque en lo material, el producto creado y los incentivos que pueda generar. Con la autoficción, el artista y el espectador consideran a la pieza un objeto, que es como un símil de sus sentimientos y vivencias. Por esta causa, se dificulta tener una actitud crítica ante el tema y la representación realizada de este. A la vez, se pone al objeto como lo más importante, por lo que no alcanza a presentar la complejidad de la vivencia o el tema que se representa.

Cuando lo relevante es la estimulación inmediata, el creador no requiere profundizar en el concepto o enfocarse en proponer una innovación estética. El grado en el que la imagen porno puede impresionar es alto, pero el placer es mínimo. La experiencia es fugaz, ya que como no hay algo más trascendente que la reacción visceral, cuando su agarre se debilita, el interés en la pieza se esfuma. Pretende acercarse, pero no permite intimar con aquello que aparenta tener una proximidad inmediata. Incluso el cuerpo y las emociones, que es a donde se dirige de manera más directa, solo los aborda en la superficie, en el placer mínimo de la novedad momentánea, sin adentrarse en sus diversos detalles de manera entrañable.

La desobediencia en el arte es trascender los límites hacia lo desconocido, pero con la imagen porno, el artista tiene una avidez por mostrar lo que conoce, sea de una emoción, de una situación, de una técnica. Entonces, como ya están dadas las respuestas del juego, este se acaba pronto, no hay retos para el espectador y procede la indiferencia. El porno «goza de la gran ventaja de ofrecer un efecto inmediatamente verificable. No hay ni espera ni duda» (Arcand, 1993, p. 184). Por eso un artista novato se siente seguro con la imagen porno, ya que se ahorra la incertidumbre del camino del héroe (Campbell, 2020), pues tiene una gratificación inmediata en sus fantasías.

Con la autoficción el creador desahoga sus ideas y emociones, sacia rápidamente su deseo de que se ponga atención a lo que muestra, aunque sea de forma mínima, en su pieza. Para evitar el aburrimiento o el desinterés del espectador, con la imagen porno el artista toma incluso formas o temas mediáticos, de revuelo social en el momento o utiliza su propia privacidad para que sea consumida por el otro, del mismo modo como se hace en los medios masivos.

La provocación de la imagen porno

Pornocultura, la imagen porno como evento masivo

La manera en que el creador representa con la imagen porno, se forma en parte por la influencia del contexto social presente. Este incide en los procesos artísticos de creación, producción y exhibición, así como en la concepción personal y colectiva que hay sobre quién es un artista y qué hace. Para

Arcand (1993), la especificidad moderna de la pornografía es la de ser «un producto de consumo de masa exclusivamente centrado en la estimulación sexual» (p. 134). Con esto el autor se refiere a que en otras épocas, las representaciones sexuales solían tener funciones como el ritual, distintas al entretenimiento y el consumo inmediatos, últimos que en la actualidad abarcan no solo al porno, sino al resto de la cultura globalizada. Naief Yehya (2013) define este fenómeno como *pornocultura* o pornificación de la sociedad, al estudiar la fácil adaptación del porno a las nuevas tendencias, que impacta al:

Impregnar la mediósfera con sus lugares comunes, estilos visuales, parafernalia e incluso con sus narrativas. Esto, en la era de internet, se ha traducido en una masificación de los clichés, iconos, modas y estilos pornográficos [...] como pornocultura, como un conjunto complejo de valores, símbolos, modas, actitudes y maneras de entender el sexo [...] traza la historia de la sexualización de la cultura y el entretenimiento a través de los cambios y transformaciones en la industria. (p. 15)

En la época contemporánea, el porno ha permeado en las numerosas representaciones reproducidas al día en redes sociales y en la publicidad, que intervienen en la mayoría de los ámbitos humanos. Esto genera un desbordamiento de contenidos, en una manera de representar que en apariencia abarca todas las experiencias humanas, pero que en

verdad es una autoficción repetitiva de la realidad. Hay una proliferación masificada de la imagen porno, que con sus mecanismos y convenciones particulares en la representación, lleva al cuerpo a una forma de percibir y de relacionarse con lo mostrado.

Yehya (2013) enfatiza que con la constante producción y consumo audiovisual, el espectador es empujado a grabar todo y volverlo un espectáculo. Al interactuar con esas imágenes, el observador vive en la autoficción, que se ha vuelto el principal entretenimiento en el tiempo actual. Con ella, cada parte de nuestras vidas se convierte en una imagen porno de la realidad para el consumo de los demás o de uno mismo. En las publicaciones de la propia cotidianidad, el movimiento corporal, la construcción de la imagen y la relación entre ambos son controlados, en el sentido de que el lenguaje corporal y visual en las plataformas son limitados a ser un contenido para otros. Esto, en gran medida, sigue las convenciones establecidas por las dinámicas y la estructura visual diseñadas por estas aplicaciones, con cierta orientación, ritmo, movimiento y expresión.

El espectador de las redes no tiene tiempo para pensar en cada imagen, ocupado en reaccionar ante la enorme cantidad de publicaciones que asaltan su visión. Pasa en pocos segundos de una noticia terrible a un video de comedia, con anuncios entremezclados. La novedad es un factor clave que mantiene el enganche de esta dinámica, renovándola con técnicas como la Inteligencia Artificial (AI, por sus siglas en inglés), que presenta nuevas propuestas lo más rápido

posible para su inmediata viralidad en las redes. Con la imagen porno, los espectadores son incitados una y otra vez a responder con velocidad desde lo visceral, incluso sin distinguir entre una modelo real y una creada con AI, pues ambas presentan la misma función de estimulación instantánea, bajo los mismos guiones de representación.

Parece que en la autoficción no se pierde ninguna información, que todo es expuesto y compartido, en una irrupción constante en los eventos cotidianos para procesarlos como imágenes porno. Se generan nuevas imágenes sin parar y se olvidan las anteriores, aunque lo que representan es repetido, a pesar de su apariencia de variedad y exceso. Como analizan Barba y Montes (2007), con el porno este afán de deslizar una y otra vez la imagen propia o del otro frente a nuestra mirada y luego apartarla, sucede a causa de que:

La posesión no basta, sencillamente porque la posesión no es el objetivo, la pornografía no se consume a título de sustitución, como una manera de evitar la engorrosa retórica de lo real, sino todo lo contrario, es en sí misma una búsqueda afirmativa que impone su propia y nueva retórica para ver. [...] La perversión del cuerpo pornográfico consiste en que no se desea el evento real, sino su espectáculo, jamás las cosas sino su signo, la perversión secreta de su signo. Para ello no sólo es necesario que el secreto pase a la superficie, sino que sea puesto

a la vista en el ejercicio efectivo de su funcionamiento, que esté moviéndose. (pp. 142-143)

La imagen porno de las redes sociales y los medios no sustituye a la realidad, afirma su propio discurso carnal, sus formas de mirar y sentir los sucesos. Es una aproximación por medio de la fantasía a la experiencia del otro, ese que puede ser uno mismo viéndose de nuevo, desde una escopofilia de planos generales y cercanías que podrían parecer obsesivas. Esa necesidad de experimentar constantemente una autoficción, al mirar la representación que hacemos de nuestras vidas, es el bucle afectivo donde se busca el *presente*. Se quiere atestiguar el aquí y el ahora de la existencia, que solo sucede al reconocer al otro que la conforma junto a uno.

Pero el acontecimiento de autoficción requiere repetirse, es fugaz, no tiene la fuerza suficiente de la *presencia* del otro que acompaña al sujeto en el tiempo extendido. Es afecto autoestimulado, que debe ser reafirmado para que, aunque encuadremos al otro para entretenernos, sintamos que estamos presentes en el mundo con él; por eso buscamos penetrar en su intimidad, lo que tampoco sucede, pues con la imagen porno nada más nos entrometemos con su privacidad, sin tocar lo más fundamental e interior del otro y de la vida.

El consumo de lo privado en los medios masivos, para Paul B. Preciado (2020), tiene un gran impulso desde la época de Playboy y su producción de *reality shows*. En es-

tos, lo pornográfico hace que lo privado sea reproducible de manera automática en la esfera pública, para estimular al espectador en cualquier momento y lugar. Las redes y la publicidad actuales amplían enormemente esta función de consumo porno. La educación visual del creador sucede en gran medida con estos dispositivos de representación, que conllevan «un proceso audiovisual de publicación de lo privado y un proceso económico de privatización y labelización de la vida» (Preciado, 2020, p. 70). La vida se clasifica en historias, estados, *hashtags*, según los tipos de publicaciones y secciones definidas por las plataformas. Parece un *Atlas Mnemosyne* de imágenes porno, cuya relación y exposición es determinada por algoritmos, para abarcar más, hacer de la existencia un producto de mejor rendimiento.

En los prolongados contactos con las redes, los artistas ven que los *influencers* o los hijos de celebridades con millones de seguidores y *likes* venden a precios elevados sus creaciones que, por lo explicado en este apartado, se puede identificar que se realizaron con la imagen porno, aunque a veces ni siquiera logran ese nivel mínimo de placer y de compromiso del espectador. Pero muchos aspiran a esa fama, capital económico o social. Entonces, influidos por el contexto, realizan piezas que desde la autoficción pueden percibir como originales o llamativas, pero solo son parte de la enorme cantidad de etiquetas de estilos y propuestas, planteadas por la imagen porno de los medios masivos.

Con frecuencia, los artistas están agobiados por problemas como la falta de trabajo o el plagio. La masificación

genera una saturación de imágenes que implica una competencia imposible por atraer unos segundos la atención del observador. Este se atiborra de información, no puede interactuar con ella en su totalidad, mucho menos digerirla. Para destacar en esta dinámica, el artista necesita llegar cada vez a mayores extremos de la novedad y la productividad. Entonces, a quien realiza productos para las redes, le queda poco tiempo y energía para crear arte. A esto se añade la falta de presupuesto de muchos artistas, quienes requieren vender de manera inmediata para solventar sus necesidades.

En la producción masiva de la imagen porno, el autor solo es relevante en la medida que genera reacciones que dirigen al espectador al consumo, a resultados económicos. El porno es comparable con la publicidad, pues como dice Steven Marcus, uno y otra incitan a gastar y «son promiscuas en su dirigirse, en su deseo de atraer y excitar con sus imágenes a un público tan amplio como sea posible» (Nead, 2017, p. 144). La imagen porno estimula al derroche tanto económico como de tiempo. Busca una adhesión de la atención del cuerpo, la mente y las emociones, con lo que puede ejercer un papel de propaganda sobre el tema que expone, en un consumo donde lo que se obtiene no le pertenece al espectador más que por el momento que pagó ese precio.

En cambio, el placer del arte perdura en el tiempo. Requiere una mayor entrega, en todo sentido, pero lo que se obtiene trasciende en la existencia del ser humano. Con el arte hay una transformación para vivir el afecto, el amor

pleno compartido con el otro, en una presencia auténtica más allá de la propia mirada. La imagen porno presenta el afecto limitado como afección, un apego momentáneo con la pieza desde la inquietud carnal y emocional, que debe volverse a comprar, cada vez, pues todavía no alcanza para amar más.

Afección vs. afecto: la imagen que disturba

La afectación que se experimenta con el acontecimiento de autoficción, es perturbación. Paasonen (2011) entiende esa cualidad como una variedad de afectos, que son «reacciones viscerales, intensidades de la experiencia, sensaciones corporales, resonancias y sentimientos ambiguos [...] la simultánea ‘falta de forma’ y la nitidez de la sensación» (p. 26). En este caso, el afecto, como la atracción o el apego, es una experiencia que conmueve. Al darle un sentido, la persona vive *resonancias afectivas* (Paasonen, 2011): se enlaza o se separa de objetos, valores, significados, textos y representaciones, al interactuar con ellos.

El *afecto* en la imagen porno es afección, la «impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza» (Real Academia Española, s. f., definición 5). Es diferente a la definición del afecto como amor y cuidados, que es como lo plantea, por ejemplo, D. W. Winnicott en *Realidad y juego* (2013). El afecto en la imagen porno es su poder de conmoción, en instantes de proximidad propiciados con los *sentidos*, donde «no tocamos la carne que apa-

rece en la pantalla, pero nuestros sentidos ‘tienen sentido’ de la visión del tacto en nuestra propia carne. Es en este sentido que podemos decir que somos ‘tocados’ o ‘movidos’» (Williams, 1999, p. 290). El espectador comprende la imagen desde su cuerpo, en un cambio de contexto de la visión al tacto, lo que para Vivian Sobchack es:

Una experiencia sensual generalizada que no se puede reducir a la vista. [...] en la medida en que no puedo tocar, oler, saborear literalmente la figura en la pantalla que solicita mi deseo sensual, el arco intencional de mi cuerpo invertirá su dirección para encontrar reciprocidad en un objeto literal accesible y realizable: *mi propio cuerpo vivido*. Así, de rebote —y sin un pensamiento reflexivo— [...] sentiré mi propia sensualidad [...] ‘en el rebote’ de una atracción hacia una imagen en movimiento. (Williams, 1999, pp. 290-291)

Con este enfoque denota el acontecimiento de autoficción, el cual sucede con el manejo de los sentidos de la imagen porno. Estos causan una reacción exagerada y simple en el observador, quien se dirige en un reflejo inmediato hacia lo más cercano y evidente: él mismo. El creador y el espectador son vulnerables ante el poder de impresión que tiene la estimulante imagen porno. Por otra parte, esta experiencia sensorial puede conducir a los fundamentos carnales de la representación, de que parte el entendimiento del arte

(Williams, 1999). Es decir, dar *sentido* parte de sentir en el cuerpo, que luego, al sincronizarse con lo significativo, evoluciona a otras maneras de representar.

El afecto, aunque sea como afección, «toca y perturba a los lectores y espectadores y les hace conscientes de sus reacciones viscerales y orientaciones hacia lo que están viendo» (Paasonen, 2011, p. 241). Con la imagen porno, el sujeto realiza un reconocimiento inicial, la exploración básica sobre el sentir físico y emocional, que puede trascender después a una relación de autoconciencia en el arte. Pero en la imagen porno, el objeto que motiva la afección tiene todavía demasiada relevancia, pues el impacto en el espectador no supera el momento de interacción directa con esa representación literal y desproporcionada.

El objeto de la imagen porno puede captar la atención de cualquiera, ya que hace uso del *cambio máximo*, una de las *leyes estéticas universales*¹ que V. S. Ramachandran propone que excitan al mayor nivel las áreas cerebrales a cargo de la información visual. Para este neurocientífico, el cambio máximo trata sobre el comportamiento del cerebro ante estímulos excesivos, de modo que en cuando más contraste un elemento de la representación, generará una respuesta cerebral más intensa.

Este autor explica que la ley de cambio máximo se desarrolló para detectar con la mayor eficiencia cuestiones indispensables para sobrevivir, como la fuente de alimento o

¹ Estas leyes y su relación con el arte se explican a más profundidad en *Los juegos de la imagen* (Quirarte, 2023a).

de cuidados. En este sentido, puede pensarse que el impulso de exagerar con la imagen porno también proviene de esa necesidad de supervivencia del ser humano, pero la atiende con poca eficacia, ya que la sobredimensión que hace, también implica el empequeñecimiento del espectador (Barba y Montes, 2007). El exceso no es suficiente para conectar con el otro, quien es lo más crucial para la permanencia humana. Es necesaria la ética, para llegar a la *presencia* donde el afecto es amor, auténtico deseo de cuidar los unos de los otros.

Al inflar las propias fantasías y focalizarse en ellas con el acontecimiento de autoficción, el sujeto disminuye la importancia del otro, pues se concentra en sus percepciones, que simplifican la realidad, autoestimulándose con el *cuerpo obsceno*, «el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle [...] plenitud» (Nead, 2017, p. 13). En contraste con el arte, que con la armonía entre sus elementos propulsa la integridad del sujeto, la imagen porno inflama los sentidos, hasta deslindarlos de todo lo demás. Nos aísla en su movimiento masturbatorio, en el momento exaltado que se consume, dejándonos de nuevo vacíos.

Obscenidad, tabú y desobediencia mínima

La falta de aportación significativa en el contenido, la forma y la estimulación de la pornografía, es la razón por la que muchos de los autores estudiados en este apartado, la identifican como una representación obscena y de menos valor que otras, como por ejemplo la idea de que en el porno

«ya no son los cuerpos quienes son obscenos, es la gratuidad de su ostentación. Desde el descubrimiento, la queja se desplaza hacia su ausencia de significación. [...] desvestirse dos veces: de ropas y de trascendencias» (Bruckner y Finckelkraut, 1977, p. 56). La limitación de la representación a su mera exhibición para la reacción instantánea, sin efectos más sustanciales, conforma lo *obsceno* de la imagen porno.

Lo que se cuestiona no es el desnudo, es mantener al cuerpo expuesto, sin *vestirlo* con los significados que puede tener, de un modo que lo despersonaliza. «Es obsceno porque no ayuda a conocer el objeto que representa, [...] despojar al cuerpo totalmente de su desnudez y ofrecerlo, [...] a la simple inquietud de la mirada, despojarlo de su secreto, hacerlo totalmente anónimo» (Barba y Montes, 2007, pp. 136-137). La representación explícita y literal de la realidad *descubierta*, desprovista de un sentido crítico, en vez de ayudar a conocer lo representado hace que se desconozca, pues no muestra su contenido esencialmente indefinible, su *presencia* única.

La obscenidad se encuentra en la manera simplificada en que el artista representa, así como en una percepción igualmente limitada del espectador. Es decir, lo obsceno no tiene que ver con el tema en sí mismo, como una obra que trate sobre el sexo o la violencia, no obstante que estos suelen ser abordados por los artistas que quieren llamar la atención de manera rápida, aunque, como expresa Arcand (1993), digan muy poco. Para este autor lo que le falta al porno es pensar en el otro, fortalecer la conexión social. Se conforma con

el menor desarrollo cultural, la producción masiva y desechable, poco pulida. Así, esta imagen se relaciona con una falta de *gusto*, término que en la época barroca se refería a la capacidad de reconocer al otro, en su juego sofisticado desplegado en la obra (Snyder, 2014). Según Paasonen (2011), la ofensa al gusto es el asco, que:

Es inmediato y sensorial [...] Varios objetos de asco tienen que ver con el puro exceso, el ‘indecente excedente de vida’ [...] Kolnai como Miller sitúan la pura supervivencia de la vida, la procreación y la mortalidad en el centro del asco, ya que los cuerpos entran, salen y se consumen. (p. 211)

La supervivencia que da sentido al arte, impulsa al artista a abordar cuestiones fundamentales como la permanencia o el término de la vida. Este intenta expresarlas con fuerza mediante el exceso de la imagen porno, pero apenas tiene una conciencia incipiente de esa necesidad de sobrevivir, que plantea en la forma básica de un estado de emergencia, con el que sacude al espectador. Entonces ofende a su gusto mediante el cuerpo obsceno, que en vez de invitar a una unión con el otro, se abalanza sobre sus sentidos.

Esta representación inadecuada del tema puede producir rechazo por su implementación técnica deficiente, o su exposición gratuita y espectacularizada de tópicos sensibles. La aversión a las piezas hechas con la imagen porno, junto con el tabú que hay en abordar algunos temas que esta

manifiesta, marcan una división entre baja y alta cultura, donde lo excedido de la imagen porno se contrasta con lo «normal» o aceptable. Por ello, hay artistas que pueden tomar esa imagen como una desobediencia reaccionaria a lo establecido por las autoridades culturales.

La carencia de un análisis más profundo de las creaciones que se entienden como pornográficas, da a algunos artistas la idea de que la imagen porno es lo prohibido. Piensan que con esta manera de representar son transgresores, tanto en contenido como en técnica. El artista y el espectador pueden ser impresionados por la imagen porno como *extrema*, porque muestra algo que se considera vergonzoso, controversial o invisibilizado. Otro caso es cuando se emplean materiales y técnicas que se cree que aportan una novedad inmediata, sin revisar cuáles referentes han utilizado propuestas similares.

Es cierto que esto implica un nivel básico de desobediencia, donde el artista se atreve a expresar y el espectador a imaginar cuestiones que tal vez desde sus experiencias personales son difíciles. Se busca superar la vergüenza y la culpa, pero en este sentido la imagen porno es un modo de representar que, como ciertos estilos *extremos* de pornografía:

Al transgredir de forma recurrente los límites de las categorías sociales, el buen gusto y el asco, el porno trabaja para construirlos y reiterarlos. Algunos de es-

tos límites [...] parecen difíciles de desvincular de las jerarquías sociales y las relaciones de poder (Paasonen, 2011, p. 61).

Con la imagen porno, muchas veces con la pretensión de rebelarse contra estructuras establecidas, el artista repite lo que critica, por ejemplo, cuando para señalar problemáticas de un sector social recurre a representaciones que son agresivas con otros grupos. Así, se conforma un tipo de desobediencia todavía contenida, donde: «Transgredir un tabú es, desde luego, *no* vencerlo. Casi parecería que es el porno quien lo afirma: que es el primer interesado en prolongar indefinidamente ese no-vencer el tabú mediante su transgresión regulada (Barba y Montes, 2007, pp. 64-65).

Esta manera de desobedecer se queda en la autoficción, sin consecuencias más allá de ese momento. La imagen porno, al señalarse a sí misma como transgresora, es complaciente con el artista, quien puede plantearse como rebelde desde una postura que le proporcionará placer. Por eso a veces hay dificultad para trascender de la imagen porno a otras representaciones, ya que esta implica una pronta recompensa. Por otra parte, también permite empezar a liberar las ideas para expresarse sobre situaciones y sensaciones que preocupan al creador desde lo personal. Sin embargo, si la motivación del artista se sustenta en un argumento simplificado de libertad gratuita, puede ignorar las reflexiones críticas sobre su trabajo. En mi experiencia como docente

de alumnos de arte, he observado que esto empobrece la obra, conceptual y técnicamente, además de que estanca al creador novato en la imagen porno.

En otro sentido, una ventaja del uso de la imagen porno es que el artista puede ahondar en lo que desde sus memorias y experiencias es inquietante, sin que esta sea una labor tan angustiante que lo paralice. Es decir, ejercer su libertad expresiva a pesar de la desaprobación que pueda haber hacia la imagen porno, lo fortalece para crear más. Entonces, más que intentar evitar la imagen porno, el artista requiere conocerla al emplearla en sus piezas, a la vez que adquiere otras herramientas para profundizar en su creación. Es importante para los artistas crear sin miedo al rechazo, para lo cual hay que saber sobre la imagen porno. Esta aporta placer, aprendizaje y es una parte del camino de autoconciencia, que inicia cuando el artista se agarra a sí mismo, al tocar sus propias superficies para conocerse cada vez más.

La imagen porno, núcleo de revelaciones

La imagen primigenia sexual

Durante el acontecimiento pornográfico, la persona experimenta un fuerte vínculo con su cuerpo, en el cual enfoca su atención. Paasonen (2011) reflexiona que ese agarre de sí mismo conlleva observar las transformaciones autoproducidas en el cuerpo al interactuar con el porno, al tocarse en partes que permanecían intactas, muchas veces sin saber cómo o por qué se hace eso. Es decir, para esta autora es usual que el espectador desconozca qué lo atrapa de una imagen, de

una escena u otros momentos del porno que lo hacen comprometerse y actuar de maneras inesperadas para él mismo.

Kipnis (1999) considera que ese enganche, con su influencia momentánea, no proviene de la identificación con los actores sino que puede proceder de vestigios del pasado. Es decir, con este acontecimiento hay un eco en el cuerpo, que lo vincula con significados y memorias personales y somáticas, que se traducen al exterior en reacciones físicas y emocionales. Entonces, aunque el espectador no sea consciente de ello, en el instante en que se siente sorprendido por el fuerte agarre de una imagen porno, su estimulación se remite a vivencias previas que marcan su manera de experimentar y dar sentido a las imágenes.

Las *imágenes primigenias² sexuales* son definidas aquí como las experiencias decisivas que marcan el desarrollo de la sexualidad, quedándose impresas en los archivos corporales y emocionales del sujeto. Estas son *imágenes disturbio*, o sea, imágenes que fueron disruptivas en la vida sexual de la persona, por lo cual son muy significativas y estructuran su manera de experimentar su cuerpo y la sexualidad. «Las preferencias sexuales podrán ser maleables y cambiantes pero en general las transformaciones responden a experiencias impactantes y revelaciones eróticas que pueden tener lugar en los contextos más inesperados» (Yehya, 2013, p. 23). Así, cuanto mayor sea la intensidad con la que se vivieron

² El tema de las imágenes primigenias lo abordo en el libro *La imagen primigenia. La autobiografía como justificación de la obra artística* (Quirarte, 2024a).

esos recuerdos y su incidencia en el individuo, la imagen visual o estímulo sensorial que resuene con ellos logrará una alteración más penetrante en el espectador.

Con la imagen porno, el artista tiende a mirarse mucho sin voltear al otro, porque apenas se autoestimula para encontrarse a sí mismo. En destellos de sus propias imágenes primigenias, hace reconocimientos iniciales sobre qué ha sido decisivo en su vida. A causa de esto, se engancha con los estereotipos que evocan esas experiencias, aprovechándolos en sus obras para propiciar el acontecimiento de autoficción. Con esto se puede sentir un llamado lejano a ese tipo de imágenes, desde la superficie, por lo cual comprometen al espectador en el momento, aunque lo presentado sea un *cliché*.

Por ejemplo, Paasonen (2010) expresa que hay imágenes pornográficas que durante años mantienen su efecto de conmoción cada que el espectador las mira, pues han producido en él un apego «tanto de fascinación como de perplejidad. [...] cuanto más circulan los signos, más ‘pegajoso’ —más saturado de afecto— se vuelve el objeto» (pp. 60-61). En las piezas realizadas con la imagen porno, un fragmento afecta al observador, al resonar con su recuerdo de un tono de voz, una palabra, un gesto, el movimiento de la tela, un rasgo físico u otro componente, que se enlaza con un aspecto de sus imágenes primigenias. Algo parecido menciona Ramachandran (2017) cuando explica la fuerte atracción hacia otra persona:

Cada uno de nosotros tiene modelos para miembros del sexo opuesto (por ejemplo, el padre o la madre, o el primer encuentro amoroso realmente fabuloso), y quizá las personas a las que consideramos inexplicable y desproporcionadamente atractivas en etapas posteriores de la vida son versiones ultranormales de esos prototipos tempranos. Así, la próxima vez que nos sintamos incomprensible —incluso obstinadamente— atraídos por alguien. [...] Consideremos la posibilidad de que ella (o él) sea una versión ultranormal —enterrada en lo más profundo de nuestro inconsciente— del género que nos atrae. (p. 294)

Con las experiencias fundamentales de las imágenes primigenias sexuales se generan modelos de atracción y rechazo, tanto hacia características físicas, como a formas de seducir, maneras de razonar, actitudes, entre otras cualidades psíquicas y sensoriales de la persona. Lo que sucede es que en las primeras etapas de la vida se desarrollan las capacidades del niño o la niña para sentir amor, a través de una relación de protección por parte de la madre o cuidador (Winnicott, 2013). Al mismo tiempo, se forma la manera de relacionarse con el propio cuerpo y el del otro, desplegándose la sexualidad, que se entreteje con la evolución de las capacidades afectivas, de manera que cuerpo y psique crecen en conjunto.

En la época contemporánea, lo usual es que la madre tenga un papel central en ese proceso, como lo menciona

Anthony Giddens (2021), para quien: «El sentido original de identidad del yo surge, juntamente con el potencial de intimidad y se desarrolla por medio de la identificación con la figura de una hembra tan penetrante» (p. 108). El sociólogo considera que la evolución sexual es muy retardadora puesto que va de la mano con la consolidación de un sentido de independencia. Este implica la liberación de las influyentes atenciones maternas, lo que produce un sentido de pérdida que se asienta en los recuerdos.

Este autor parte de teorías psicoanalíticas de Freud como el complejo de Edipo, que replantea para entender la sexualidad en el contexto actual. Propone que el joven al hacer la separación con la madre adquiere inseguridad y dificultades con su intimidad, ya que «queda abandonado al mundo de los hombres por la única persona que ha sido el principal adulto querido con el que se podía contar» (Giddens, 2021, p. 109). Entonces, aunque adquiere libertad e independencia, pierde la certidumbre del espacio íntimo originario, dado que producir una identidad propia implica deslindarse de la protección maternal asegurada.

Como dice Giddens (2021), a partir del trato que el niño recibe de la madre y de cómo sucede su separación, la persona puede tener una sexualidad integrada en una narrativa reflexiva del yo, donde prevalezca la capacidad y el deseo de cuidar de los demás. Pero si se le negó el respeto en el desarrollo de su autonomía, entonces se remarcarán los impulsos de dominio y sumisión. Así, el deseo del sujeto es movido por una ansiedad que «con mucha frecuencia, es la

base del masoquismo y del deseo de sumisión, un síndrome conectado con la vergüenza» (p. 119). En cualquier caso, hay una necesidad de asegurarse que aún se es amado. Esa búsqueda del amor es la que hace tan potente los encuentros con las imágenes primigenias en las representaciones, aunque sea de un modo atenuado, desde la imagen porno.

Habrà que considerar que esta imagen surge desde el anhelo del afecto, con la pérdida de una seguridad sobre la vida: el artista requiere recuperar ese espacio vital amoroso, que supere la vergüenza, la cual es «el sentimiento de que uno es indigno, la vida es vacía y el cuerpo propio una herramienta inadecuada [...] La actividad sexual es susceptible de ser perseguida por esta ‘vaciedad’, esta búsqueda de un sentido siempre elusivo de plenitud» (Giddens, 2021, p. 160). La dificultad causada por ese sinsentido y la necesidad de reafirmar que se está vivo son los elementos principales de los que considero que surge la imagen porno. Si bien esta no contrarresta la sensación de vacío, da un paso en oposición a ella, rebelándose contra la vergüenza, el abandono y la muerte.

De este modo, la imagen porno es más defensa que escucha, es grito que no da oportunidad de notar el silencio, que asusta. Hace una hipérbole de las versiones ultranormales del padre y de la madre, que son como efigies para protegerse del miedo, mediante el placer encontrado en la autoficción. Un ejemplo notorio de esta relación entre imágenes primigenias sexuales y autoficción se observa con Hugh Hefner, el fundador de Playboy, con su mansión

conocida como su «Disneyland para adultos». En ella vivía como Peter Pan, jugó a detener el tiempo durante más de cuarenta años en ese entorno controlado para, desde la protección del hogar, dirigir lo que fue llamado como un imperio sexual. El empresario expresó que:

Quería una casa de ensueño. Un lugar en el que fuera posible trabajar y también divertirse, sin los problemas y conflictos del mundo exterior. [...] Sería un refugio y un santuario... Mientras el resto del mundo quedaba fuera de mi control, en la Mansión Playboy todo sería perfecto. Ése era mi plan. Me crié en un ambiente muy represor y conformista, así que buscaba crear mi propio universo, donde me sintiera libre para vivir y amar de un modo que la mayoría de la gente apenas se atreve a soñar. (Preciado, 2020, p. 14)

En el comentario de Hefner resalta que las limitaciones de su crianza constituyeron una imagen primigenia que lo encaminó a desear ese lugar, donde se sintiera protegido de los problemas. Pero no fundamentó su proyecto en la afectuosa intimidad con otro, sino en el dominio y entretenimiento de un espacio controlado por él, con ambiciones de perfección. A veces esto sucede con las obras realizadas desde la imagen porno, cuando el artista las diseña como un espacio para sus intereses de poder. Busca controlar la reacción e interpretación del otro, pues quiere recibir el amor o la satisfacción, rápido y según sus expectativas.

Como dice Winnicott (2013), para tener una incidencia en el mundo no es posible quedarse en un dominio *mágico* u onnipotente: «Es preciso hacer cosas, no sólo pensar o desear, y hacer cosas lleva tiempo. Jugar es hacer» (p. 66). El arte trasciende en la vida, pues juega con las imágenes primigenias, en vez de cerrarse a la autoficción, sin una verdadera apertura hacia el otro. Por otro lado, las afectaciones que causa la imagen porno permiten atisbar chispazos de lo que es la experiencia con las imágenes primigenias. Estas pueden empezar a ubicarse al saber qué es lo que nos impresiona o abruma, a lo que no podemos resistirnos por su poderosa atracción, que afecta nuestras interpretaciones.

El interés que causa la imagen porno reside en que provoca ese vuelco hacia uno mismo, aunque todavía no facilite ver al otro. Barba y Montes (2007) aseguran que para todas las personas hay un porno que les incumbe, el que es propio de cada uno. Quienes se resisten a admitirlo solo han conocido el porno de otros, que perciben sin importancia. «Para todo el mundo existe una pornografía que no puede verse *sin lujuria* —esto es, sin una profundísima implicación emocional y física» (p. 15). Un fragmento de la imagen porno se hace irresistible cuando atina con precisión a una sensación o emoción conectada con imágenes primigenias, puesto que hace un llamado a lo que más le inquieta al sujeto. Entonces aunque provoca una reacción automatizada o visceral del cuerpo, si se reflexiona sobre el origen de esta afectación, tiene la posibilidad de adquirir un sentido más relevante, ya que nos remite a las imágenes primigenias.

Gracias a ellas recordamos esas experiencias decisivas de amor y miedo ante el peligro, la necesidad de reafirmar ese espacio de vida, ese estar vivo.

Por eso hasta el intelectual o el artista más posicionado pueden sentirse tentados a tomar una fotografía de un hermoso atardecer en el mar, de reproducir ciertos estereotipos, por más repetidos que estos sean. Cada ser humano se sabe mortal y por ello posee el deseo de sentir una brisa fresca de vida, una vivencia envolvente de los sentidos que reafirme su existencia en el mundo. La imagen porno intenta atrapar esos sentires, aunque sea de maneras ínfimas y fugaces, agarrándose con afán a la vitalidad del cuerpo, a sus sentidos.

Se propone que esto es así incluso en los casos donde se representa violencia, el intento de aprehender la vitalidad está también en dichas versiones. Es usual que desde la imagen porno se exhiba la violencia para crear la autoficción de un tema que inquiete al espectador, ya que parece más evidente que este se conmoverá, con un impacto más inmediato en el cuerpo. Pero también detrás de ese tipo de representaciones se encuentran las imágenes primigenias; como explica Yehya (2013): «El deseo que lleva a una persona a buscar estos estímulos³ se debe a situaciones personales en el desarrollo, en las que el dolor o la impotencia se asociaron con el placer, creando así una impronta en la mente que se mantendrá para siempre como una fantasía erótica» (p. 146).

³ En estas prácticas inciden diversos factores éticos, sociales y económicos, pero discutirlos supera los alcances de este texto.

Las experiencias disruptivas que conforman un cambio de paradigma en la relación con el propio cuerpo son complejas: cuando el artista crea una manifestación de violencia excesiva, se revelan los encuentros entre la agresión, la supervivencia y la protección que han sido decisivos en sus vivencias. Esto es manifiesto en el caso de PD Scott, fundador del sitio *web* Insex, de prácticas extremas de BDSM, que utilizan cadenas, pinzas, entre otras herramientas. En entrevista (Ponante, 2013), señala su contacto con la forja desde pequeño, en el trabajo de su padre en una acería. Narra que a los ocho años su madre lo llevó a ver una película donde una mujer era sujeta y cubierta con cera, lo cual marcó su imaginario. Sus producciones pornográficas reflejan esas vivencias, en su manera de usar la metalurgia para crear estructuras inmovilizadoras o en los materiales que aplica sobre los cuerpos.

Lo que aquí se concibe es que el interés excesivo de la imagen porno por los sentidos también resulta en obras con estereotipos sobre temas controversiales o violentos, que el artista relaciona con sus experiencias liminares. Estas las muestra con *clichés* de gestos desgarrados, de exhibición sangrienta o de cuerpos dañados. Aún en estas representaciones que el artista hace de la muerte, no la confronta, solo observa la satisfacción que puede obtener al exhibirla.

Hay arte que aborda estos temas sensibles, más allá de la imagen porno, como las obras de Teresa Margolles o los performances de Marina Abramović, con una clara carga de agresión al cuerpo. La diferencia es que la forma de lidiar

con la fragilidad del cuerpo y de la vida humana es erótica. Con una justificación personal sólida, genera intimidad, escucha al otro, al hacerle preguntas en la pieza. En contraste, la imagen porno tiende hacia la espectacularización repetitiva y gratuita, o sea, sin una justificación complejizada.

Entonces, aunque la imagen porno surge desde la inquietud por aprehender un espacio de supervivencia, esto no puede estar completo pues se centra en la autoficción, mientras que para sobrevivir se requiere del otro, del cuidado y el amor que fortalecen al sujeto. En una época donde la religión ya no asegura al sujeto la vida después de la muerte, lo porno se interesa en afirmar que el humano prevalecerá «mirando hacia la otra dirección, hacia el sexo y la reproducción, para encontrar un medio que, entre otras ventajas, ofrece la de ser más fácil de verificar empíricamente» (Arcand, 1993, p. 261). El artista comienza con la imagen porno, tocar el cuerpo todavía en el mundo. Esa cercanía luego se complejiza como arte en el erotismo, donde se hace un camino hacia planos ocultos, lo que no puede verse. Para ello, primero se requiere esa corroboración física que enfoca la mirada en lo vivo, aunque al tomar un papel voyerista se corre el riesgo de ver algo que uno no esperaba.

Una revelación inquietante

La representación que hace la imagen porno, a veces trae al presente experiencias liminares al modo de una revelación, de manera inesperada o contradictoria. Paasonen (2011) señala que «las reacciones mixtas, los momentos de exci-

tación espeluznante y la resonancia sorprendente son características de los encuentros con la pornografía» (p. 188). La imagen con ese poder de afectar puede empujar hacia conclusiones desconcertantes, donde lo que se tiene clasificado como desagradable causa placer, o lo que se consideraba con desinterés o sin relación con uno mismo, produce una fuerte alteración:

Un chico que con «desarmante honestidad» aseguró que se sentía incómodo y temeroso ante las imágenes homosexuales que se estaban exponiendo porque tenía miedo de que le gustaran. [...] efectivamente, mi pornografía es una revelación. Mi pornografía, esa que no puedo ver sin lujuria, sin inquietud, sin miedo. [...] desata reacciones que me ayudan a pensar sobre mí, sobre un yo íntimo, velado en cierta medida hasta para mí mismo. Sin embargo, me encuentro en una situación también irritante: ¿debo o no debo tomar en serio esas revelaciones? ¿Son verdaderamente significativas esas revelaciones? Lo son en tanto que me inquietan, me estimulan y producen efectos que puedo medir. (Barba y Montes, 2007, pp. 42-43)

La respuesta fugaz inducida por la imagen porno a veces ilumina posibilidades, que provocan extrañeza. Aunque por el origen que las estimula suelen no tomarse en serio, pueden conducir a dudas inquietantes sobre recuerdos e ideas que permanecían bloqueados en la mente, pero que emergen

de manera involuntaria con la reacción del cuerpo ante el porno. Esto posibilita pasar a formas de representación más complejas, en el erotismo que indaga en la sombra seductora. Al conectar con las imágenes primigenias, no nos dejan indiferentes: «Sabemos que eso que no podemos eludir y cuya presencia nos inquieta es verdadero, por la sencilla razón de que, si no lo fuera, no nos inquietaría» (Barba y Montes, 2007, p. 140). El artista ve en el cuerpo obsceno una vía para afirmar la verdad sobre lo que le perturba, aunque todavía no sabe bien qué es.

Puede ser que el creador pretenda resolver sus enigmas a través de la imagen porno, como si pudiera despojar a lo representado de cualquier imposición o significación determinada por otros. Quiere quedarse con el puro objeto o suceso realmente acontecido, y así mostrar su verdad. Entonces intenta desvestirlo de cualquier intermedio que pudiera separar al espectador de la evidencia de que, efectivamente, lo que representa está en el mundo, lo cual afirma al impactar en los sentidos.

La representación que hace la imagen porno incentiva el escrutinio, como si quisiera convencer de que en la realidad física se produjo un hecho innegable. El artista conforma un objeto, la pieza que crea para reafirmar que en verdad está presente un acontecimiento real. La autoficción se concentra en certificar la veracidad del acto realizado, constatar el placer de expresar lo que se siente y que se está vivo, que el cuerpo percibe con intensidad. Mediante el objeto, el

creador procura establecer su certeza sobre lo vivido, en el afán de que el otro piense o sienta lo mismo, sin dar oportunidad al suceso de que manifieste su propia verdad.

El arte no reside en el objeto creado sino en la experiencia vital que este propicia con los demás, un espacio protegido desde donde vivir. Este lugar en realidad es una persona, alguien que aportó amor y cuidados. Pero es complejo relacionarse con el otro, para lograrlo se requieren habilidades que en la imagen porno todavía no se tienen, pero se empiezan a adquirir. Al menos desde la autoficción, concentrada en la perspectiva de uno mismo, nos atrevemos, no aún a imaginar lo imposible, pero sí a afirmar lo que creemos posible:

Yo puedo desear participar en una orgía. Puedo desearlo intensamente como imagen, [...] Si la deseo es porque anulo todo lo que en ella hay de no-excitante. [...] Esa manifestación que contemplo [...] es la corroboración de su posibilidad. Corroborar que es posible y que se está dando de hecho [...] sostiene la fantasía como tal, y al mismo tiempo la enclava definitivamente en lo real. (Barba y Montes, 2007, pp. 49-50)

Estas fantasías de la realidad son importantes ya que, aunque sea desde el estereotipo, le permiten al artista tener un primer acercamiento con lo que quiere abordar en sus obras. Hay un movimiento fugaz de acercamiento y alejamiento, de cerciorarnos de que hay algo ahí que nos inquieta. Esto

lo podemos saber con el testimonio de los sentidos, que no pueden ocultar cuando, en la resonancia carnal, una imagen primigenia eriza la piel.

La imagen porno expresa las memorias más impactantes que el sujeto puede identificar, las que este percibe más inmediatas por su intensidad, consumo de la energía y el tiempo de donde puede surgir una revelación intrigante. Según Steven Jones (2010), «impulsar el cuerpo más allá de los marcos de referencia típicos nos lleva a ‘cuestionar... la naturaleza del placer mismo’ [...] al combinar Eros (deseo) con Thanatos (finitud)» (pp. 134-135). El cuerpo que produce la imagen porno, en su obscenidad busca remitirse al principio del placer, a qué quiere el artista y por qué, de dónde y cómo se produce ese deseo, esa obstinación de crear ese objeto. A estas interrogantes el artista responderá de forma cada vez más amplia y profunda, conforme evolucione a otras maneras de creación.

La revelación de la imagen porno se fundamenta en los arquetipos, que también se vinculan con las imágenes primigenias. Estos son evidentes en los personajes pornográficos y sus acciones, como la emperatriz, el ahorcado, los enamorados, símbolos que se remiten a lo bestial, lo infantil o lo primario del humano. El uso de arquetipos resalta con los roles establecidos en el BDSM, con los que se lleva al cuerpo a un límite donde, como comenta el creador de Insex, citado por Yehya (2013):

Scott dice: «El incremento gradual del tormento de un castigo corporal crea una especie de tolerancia y excitación, y todas las hormonas segregadas expresan un estado de euforia que al combinarse con el orgasmo provoca una experiencia extática, comparable a una revelación religiosa», [...] el estado posorgásmico de la modelo, cuando sale de la sesión con los ojos llorosos, la mirada perdida e incapaz de expresar con palabras lo que acaba de sentir. (p. 146)

El impacto con la conmoción excesiva de los sentidos trasladada al sujeto a una condición distinta. La revelación de la fuerza vital del cuerpo en el acontecimiento de autoficción remite a las imágenes primigenias, experiencias donde se tuvo que recurrir a un impulso de vida para sobrevivir. El extremo de perturbación o de éxtasis, vivido en el momento de alteración con el enganche de la imagen porno, hace una puesta en abismo con el núcleo formativo de las experiencias corporales y, por lo tanto, también psíquicas, ya que el cuerpo y la mente están unidos. A través del cuerpo, el creador que pone atención en ese proceso puede trasladarse a una evolución psíquica en el arte.

Los extremos de dolor y de placer corporales intervienen tanto en el porno como en la mística. El sujeto queda en otro estado psíquico con la sobreestimulación de los sentidos. Arcand (1993) asocia al pornógrafo con el ermitaño, pues ve que la experiencia de ambos es solitaria: la revelación, sea porno o mística, no puede producirse en el cuerpo de otros.

El contacto con otro cuerpo ya no es pornografía, sino el erotismo compartido.

La revelación de que hay algo oculto que encontrar, no significa que se haya resuelto qué es eso. Más bien la imagen porno remarca que existen secretos por explorar, en uno mismo y en el mundo. Para Barba y Montes (2007): «La pornografía crea un lenguaje mágico allí donde el adulto se ha descubierto incapacitado para la magia, [...] posibilita la ceremonia ante el eterno enigma que se me muestra abiertamente y que, sin embargo, nunca puedo colmar» (p. 55). En este tipo de representación, el artista se da cuenta de que falta algo que es insaciable; hace una caricatura donde, con la exageración, refleja esa avidez de aquello fundamental, de la *presencia* que es inagotable. Pero la sobredimensión del cuerpo en la imagen porno «subraya la incompatibilidad del deseo con su realización más que armonizarla, [...] antes de recortar el abismo lo hace todavía más insondable» (Barba y Montes, 2007, p. 133). El creador tiene un acceso más inmediato a la caricatura que a lo representado en su justa medida, para lo cual requiere experimentar y reflexionar más. Pero se precisa llegar a ese punto, para cubrir la necesidad esencial del artista y del espectador:

Es muy posible que el consumidor de porno pretenda sin saberlo, mediante la contemplación de los cuerpos y los sexos, llegar –*apasionada, desesperadamente*, [...] «al fondo». [...] alcanzar, a través de los obstáculos [...] el corazón mismo de las cosas, el núcleo de «gracia

soberana» del que habla Kleist: justo donde reside (al menos hacia donde apunta) la esencia de la experiencia pornográfica. (Barba y Montes, 2007, p. 128)

El humano quiere penetrar en lo más hondo de sí mismo, saber su historia, su sentido, en la inquietud fundamental de conocer su propio misterio íntimo e indefinible. Pero con la imagen porno, banaliza la intimidad. Lo opuesto es la trascendencia del amor, perpetuación de tiempos y significados que solo pueden suceder al entregarse al otro. La autoficción evita ese intercambio de sentidos, al centrarse en la necesidad del sujeto de poseer su propia intimidad.

Con la inexperiencia juvenil o novata, el creador intenta llegar a su fondo íntimo de manera directa. Para esto recurre al cuerpo y a los arquetipos, pero el autoconocimiento es un proceso que no se puede acelerar. En el proceso de madurez del artista, la imagen porno equivale a la etapa de inicio del desarrollo de la psique, cuando el sujeto apenas comienza a descubrir la posibilidad de darse forma a sí mismo. Vulnerable en su inexperiencia, el artista crea con la imagen porno, hace representaciones con las que aborda lo primario, con el cuerpo, en la dimensión material. Se apoya en su realidad histórica propia, recurre a su *archivo* de fotografías, juguetes, ropa vieja u objetos fetiches. Procura evidenciar su experiencia con cosas tangibles, ya que en esta etapa aún es demasiado desafiante abrirse a la intimidad compartida con el otro, aunque como dice Williams (1999),

con la fantasía, en la seguridad de su imaginación, puede especular que esto llegue a suceder.

En la imagen porno, uno mismo es un otro que aún no se conoce. Al plasmarse en un objeto autorreferente, el creador puede ver su interior, proyectado en ese exterior. Pudiéndolo examinar de esa manera, esa parte que la pieza le permite observar de sí mismo, regresa a él, reforzada con la autoficción y las fantasías que crea en su cuerpo. De este modo, el artista se siente atendido, escuchado, aunque sea por él mismo, con lo que le muestra su obra, por lo cual genera un apego con ella y se le dificulta su análisis. En cambio, el artista maduro observa con agudeza los detalles, desde su experiencia más amplia. En esa etapa de la evolución del creador, este ya puede reflexionar sobre el otro, el mundo, sin la aprehensión que hay en la imagen porno de querer definir la identidad propia y defenderla.

De la imagen porno al arte

En este capítulo se ha sostenido que la imagen porno, lejos de ser una manera de representar que no interesa, es una invitación a la evolución artística, que puede aprovecharse si se le considera de manera reflexiva. Esta forma de crear, con sus incentivos carnales y excesos de cercanía para alcanzar al ser humano, se encuentra en la vía para aprender el juego de la seducción erótica. La intimidad auténtica sucede en el arte, la imagen porno se encuentra en su misma dirección, aunque hay una falta de distancia y, paradójicamente, un exceso de lejanía, que nos impiden conocernos plenamente.

La imagen porno simplifica y exhibe, por eso crea una manifestación genérica, práctica para la cultura de masas. Como la propaganda o la publicidad, la imagen porno se considera exitosa con base en resultados medibles de la reacción del espectador, según las expectativas fijadas por el artista, en un objetivo limitado a conmover. En cambio, el arte, desde sus cualidades singulares, tiene múltiples posibilidades de efectos inmensurables; se mueve en sincronía con las modificaciones del tiempo, en el que perdura, al fundamentarse en una escucha al otro, en un conocimiento mutuo, compartido por medio de la obra.

Las revelaciones del arte suceden desde el amor, por ello son un fenómeno de gran complejidad que no puede darse de manera natural o por talento innato del artista. Aquí es donde es crucial el papel de la imagen porno, que aporta descubrimientos breves, pero relevantes si se les pone atención, además de que incitan al sujeto a la acción, a crear más. No hay transformación del ser como en el arte, pero sí exploración, enterarse de la existencia de las imágenes primigenias, de las interrogantes sobre uno mismo en las que se puede profundizar. La imagen porno está presente con mayor intensidad y efectividad en una pieza, según consigue ese compromiso con el espectador de pronta recompensa y revelaciones superficiales. De ese conocimiento primario de uno mismo, el artista puede evolucionar a mirar al otro, a que eso que percibe en sí mismo puede existir de otro modo, desde los sentidos de los demás.

Hay que señalar que, aun para que una obra logre el acontecimiento de autoficción, debe ser bastante llamativa como para que comprometa al espectador, a su cuerpo, sus fantasías. Muchas piezas no consiguen producir ese acontecimiento, no alcanzan a ser una imagen porno, pues falta en ellas ese agarre que genera el vínculo mínimo entre artista y espectador. Carecen de la desobediencia incipiente y el placer superficial de quien está dispuesto a implicarse de forma auténtica en el arte que realiza.

Estas obras no tienen la posibilidad de causar ninguna revelación, pues en ellas está ausente esa inquietud del artista de desentrañar su intimidad, no obstante, aunque el artista no tenga demasiadas herramientas para lograrlo, ello no implica que sean irrelevantes y conduzcan al desánimo. Esas creaciones dan la sensación de una desconcertante desconexión, falta un mayor deseo del artista de exponer una cuestión personal de fuerte relevancia para él. Requieren de una mayor honestidad sobre cómo lograr incidir en el cuerpo, para lo cual se tiene que tocar más lo mundano, ver los efectos que puede haber sobre los sentidos, sin engañarse con pretensiones ilusorias. Para esto sirve indagar sobre cuáles son las costumbres que el artista tiene con la imagen, sus orientaciones hacia ella. En la imagen porno inicia esta exploración para conocer sus memorias corporales y afectivas, a la vez que crea nuevas maneras de expresar y de jugar con los temas y elementos que aborda con la imagen porno, en un proceso que puede ser muy disfrutable y volverse erótico.

Lo conveniente de la imagen porno es que, lo que sea que el artista imagine, se da permiso de hacerlo y disfrutar el resultado, aunque sea fragmentado o burdo. La vergüenza o el miedo que puede sentir no lo detienen, siente que lo que hace es suyo, aunque sean estereotipos y la satisfacción se esfume casi al instante. Por eso en la imagen porno es común que el artista no pueda plantear un proyecto coherente o concretarlo, ya que pasa con rapidez de una cuestión a otra, con una gran cantidad de ideas.

El artista aprende de esa *educación carnal* (Paasonen, 2011), donde identifica cuáles estereotipos le interesan más y observa las reacciones de su cuerpo. Así, se da cuenta de qué es lo que, con base en sus experiencias y contexto, ha aprendido a sentir como emocionante, lo que le atrae o perturba desde sus imágenes primigenias. Experimenta con lo que más le resuena de lo que su contexto le ha dado, lo cual imita para verlo frente a sí, pero si es atento, en vez de apegarse a esa manera de crear, al conocerla puede notar que hay otras formas de hacer sus obras, de un modo más propio, en la experiencia íntima erótica.

En el momento que el creador supera la curiosidad inicial por el conocimiento superficial, pasa a formas más intensas y extendidas de placer en el arte. En estas, potencia el *yo* multiplicándose en los demás, al salir de su autoficción, en dirección al amor pleno. El placer individual para saciar al *yo* es limitado, comparado con el que puede obtenerse al compartirlo con los demás. Conforme el artista se acerque

más a los demás, estará listo para entregarse a placeres extendidos, dándose al otro con su capacidad creadora, en las manifestaciones eróticas del arte.

La imagen erótica

*Primero te presagian, ¡oh diosa! [Venus], y
anuncian tu llegada los pájaros del aire, atra-
vesados sus corazones por tu fuerza; luego las
manadas salvajes brincan sobre los alegres pas-
tos y cruzan a nado los rápidos torrentes: hasta
tal punto cautivos de tu encanto te siguen donde
quieras llevarlos [...] infundiendo en el pecho de
todos los seres tu tierno amor.*

Lucrecio, *De rerum natura*

El erotismo es encantamiento sensual, juego de provocaciones entre tu imaginación y la mía. El cuerpo es con el que se juega. Un acto sexual puede carecer de erotismo, limitarse a la reproducción biológica, al plano material. Pero según Georges Bataille (1997), cuando a la sexualidad se le añaden más dimensiones, se vuelve erótica. Con esto quiere decir que el erotismo implica un modo de supervivencia humana, diferente de la mera necesidad animal de multiplicar la especie; otros modos de unirnos para enfrentarnos a nuestra mortalidad.

Desde nuestra capacidad psíquica, lidiamos con la muerte. Sabemos que es inevitable, somos seres individuales con un tiempo vital concreto, que se consume junto con el cuer-

po con el que vivimos. Cada quien se encamina por sí solo a su muerte, un abismo que ningún otro puede franquear. La vida parece igual de impenetrable; solamente uno mismo puede vivirla o abandonarla, acontecimiento solitario que es la muerte.

El erotismo aprovecha este vínculo de muerte y vida para, desde su incidencia en lo vivo, concentrándose en lo que está presente y tangible, influir en lo inalcanzable, evitar la soledad. Esto sucede cuando el deseo de continuar, de expandir el tiempo y resistirse a la desaparición, lleva a unas personas, a esas existencias separadas, a compartir una misma vida. Es lo que Bataille (1997) menciona como la operación erótica donde desfallecemos como seres discontinuos, para unirnos en una continuidad. Es decir, la vida de cada uno cede a ser también la del otro, entonces esa vida perdura mientras alguno exista, no hay abandono ante la muerte porque el otro te mantiene con vida, aun en tu ausencia.

No podemos fundirnos en el plano físico como tal, pero es posible hacerlo con la *imagen erótica*, que es un modo de representar, en el que la imaginación, mediante los sentidos, viste a los cuerpos con más dimensiones. Es decir, que las obras hechas con esta imagen, que conforman el arte erótico, producen una *ficción de continuidad*, una experiencia de unión con el otro, donde se logra lo que en lo material es imposible, que es que la vida de una persona, sus experiencias, sean al mismo tiempo las de otra; mi dimensión con la tuya. Esta, en la imagen erótica, se comparte a través de los sentidos, en un intento de que, al experimentarlos,

al menos desde lo físico, el otro acceda a lo intransmisible: mi propia existencia.

La imagen erótica se crea y se experimenta con la *ficción sensual*, la cual es un juego de la obra de arte con los sentidos, que al ser percibidos por el espectador involucran a su cuerpo en una multiplicidad de sensaciones, que lo incitan a imaginar las de los demás, sean otros espectadores, el artista o los que relaciona con el tema representado. Al entremezclarse las experiencias sensoriales de uno mismo y el otro en la ficción, sucede una fusión de la que resulta otra dimensión, la del cuerpo presente, una presencia que puede intuirse con la huella sensorial que deja. Esa marca que queda es la de una sensación más vívida de la existencia física, a causa de que la vida es redoblada con la conexión entre las experiencias de unos y otros, involucrados con la obra.

En el erotismo, la vitalidad de cada quien se intensifica, al sumarse en esa presencia de la que somos parte. Esta intensidad diluye las barreras del tiempo, que se extiende y del espacio, que ya no es el de uno solo, sino un lugar desde donde se experimenta la vida en conjunto. Por eso, con la imagen erótica se siente al otro presente, real, incluso si está ausente, pues ya se creó una continuidad de uno en el otro.

El arte erótico activa un juego de asociaciones del cuerpo y la imagen, que da lugar a esa sensación vívida, esa ficción de una vida compartida. El artista parte de la *imagen porno*, de la cual prosigue con la *imagen erótica*, pues al ser humano lo apremia este instinto de supervivencia, de continuar en la vida. Primero requiere asegurar lo material, como la

comida, el resguardo físico, la sexualidad, que le da placer, en el alivio de que lo mantiene vivo. Pero, aunque es necesario, vivir no es suficiente para sentirse protegido, no es fácil ignorar lo que se tiene por cierto: la discontinuidad, la muerte solitaria.

La imagen porno atiende el ansia de refugiarse de esa angustia con placeres que se mantienen en un solo plano, el que se puede poseer más fácil y rápido. Por eso con ella apenas puede haber un atisbo de una ficción de continuidad, que requiere de más dimensiones para desplegarse, entonces la soledad y el desamparo ante la muerte permanecen después de cada acontecimiento de autoficción. La imagen erótica aporta formas de placer más extendidas, dado que el erotismo involucra a las personas entre sí, las une a través del plano sensorial e imaginario, con lo que aumentan las dimensiones implicadas y su intensidad.

La evolución del artista sucede conforme logra que sus obras se constituyan con más planos de la existencia. De este modo, los efectos del erotismo en la imaginación y en el cuerpo, tales como la sensación vívida de los sentidos, el poder de unión entre personas o la extensión del tiempo y el espacio, se incrementan cuando se añaden más dimensiones, hasta que, en su acumulación, llega lo que denomino la *imagen crisis*, en la siguiente etapa de madurez del creador.

Esta la ejemplifico con el arte barroco, pero en la vertiente de la poesía mística con Juan de la Cruz y Teresa de Ávila. De ahí se entiende que por ejemplo el Barroco sea, al mismo

tiempo, una época de mística debido a su revolución interna de regresar a los orígenes de lo religioso, pero que a la vez sea un momento de florecimiento del bodegón, tanto con sus *vanitas* como con los retratos de Arcimboldo, llenos de vida. En un grado mayor de intensidad y multiplicidad en el arte, se encuentran las obras maestras, que propongo se realizan con lo que llamo la *imagen devastada*. Pero, previo a esas imágenes de mayor madurez creadora, es en el erotismo donde se da la ficción de continuidad, que es un verdadero principio de ceder la vida al otro, por eso se absorbe la idea rápidamente. Es lo más cercano que está el ser humano de pensar en lo infinito.

Entonces, en todas las obras de arte está presente el erotismo, mientras lo pornográfico lo tiene en un grado mínimo. Conforme al porno se le suman dimensiones, se vuelve erótico, pero mientras es unidimensional, es una vivencia distinta de la erótica, ya que no se crea una vida en conjunto con el otro, se limita a la propia o a la ajena. En cambio, el erotismo, al integrar a unas personas con otras, propicia una sociedad basada en la cooperación, que es indispensable para la supervivencia humana. Esta función del erotismo ha sido muy relevante desde la prehistoria y en la Antigüedad. Así, en el surgimiento del arte se puede detectar una fuerte base erótica, que le da a este su sentido, desde la preocupación por la vida.

El erotismo, los orígenes del arte

El arte comienza con el erotismo. En las primeras manifestaciones artísticas en las cuevas, ya hay una imagen erótica presente. Esto significa que la representación se realizaba con múltiples dimensiones, lo material se entretecía con lo mágico, el erotismo se intensificaba porque la imagen era inseparable de lo espiritual (Lucie-Smith, 1972). Quizá por eso la magia es tan atrayente, puesto que, al sumar cuerpo e imaginación, persona y naturaleza, tiene una alta carga erótica. En el caso de las representaciones prehistóricas, se usaba la imaginación para plasmar un mundo diseñado por el humano, para su supervivencia.

De ese modo, las representaciones se concentraban en el alimento y la sexualidad que, desde esos inicios del arte, se mostraron eróticamente, es decir, involucrando varios planos de la existencia. Por ejemplo, el trazo de un ciervo, que invocaba al alimento vital, podía ser un chamán que participaba en la dimensión animal, a la vez que en la de los espíritus (Clottes y Lewis-Williams, 2010). Era un ser imaginado desde la necesidad del humano, la cual estaba ligada a su entendimiento espiritual del mundo. Una pintura de una manada era magia para dar una forma conveniente a la naturaleza, al multiplicar con el color terroso los animales que requerían cazar (Lucie-Smith, 1972). Con la fertilidad sucedía algo equivalente, desde la ficción sensual resaltaban ciertos rasgos corporales, para invocar abundancia de vida para el grupo. En ambos casos había una notoria combinación de los sentidos; como dicen Jean Clottes y David

Lewis-Williams (2010), el tacto no era solo físico, llevaba a un mundo más allá, donde las personas se unían con la naturaleza, que también es un *otro*. De ahí la fuerza erótica y, por lo tanto, la atracción vívida que producen representaciones como las manos en la cueva de El Castillo, en Cantabria.

El erotismo funcionaba para unir a la comunidad, afianzaba los vínculos sociales. Para Octavio Paz (2005), lo erótico integra lo sexual a la interacción social, al regular el placer que impulsa a ese instinto. Para lograr el equilibrio, el erotismo requiere ser dual:

Como el dios Pan, es creación y destrucción [...] defiende a la sociedad de los asaltos de la sexualidad, pero asimismo, niega a la función reproductiva. (pp. 16-17)

La sociedad necesita la reproducción, pero también modular el desborde de la vida donde esta se consume a sí misma. El erotismo logra un balance, al recurrir a la imaginación como fuente de placer que juega con el cuerpo, de un modo que este mantenga suficiente energía y tiempo para atender otras necesidades sociales, aparte de la consumación sexual.

Lo erótico en la Antigüedad, manifestado también como homoerotismo, podía expresarse porque tenía un lugar para el desarrollo de la sociedad; en el paso a la adultez, en la definición de estratos sociales, en la solidaridad cívica y aristocrática, entre otras funciones (Plácido, 2007). La fuerza fecundadora era venerada como fuente de protección, se apelaba a esa capacidad del cuerpo de crear, de ser como un

dios: generador de vida (Celestino Pérez, 2007). El erotismo tenía un papel destacado en rituales de iniciación, como en los cultos místéricos, donde Antonio Varone (2007) dice que ocurría:

La inserción de la iniciada en el flujo perenne del amor cósmico a través del conocimiento del misterio sexual unido a la realización del rito religioso [...] la epifanía de Dionisos y su ebriedad mística entre los brazos de Venus acogen a la iniciada en la esfera revelada. (p. 281)

Entonces, lo erótico está en el inicio para conformar otro orden, como el de las ménades con Dioniso (Breviatti Álvarez, 2011). Es el umbral que abre a las posibilidades místicas, a la dimensión trascendental. Quizá en la actualidad no somos distintos, puede pensarse que aún recurrimos al erotismo no solo para sobrevivir y socializar, sino para iniciarnos al mayor potencial de la cultura: todavía para asombrarnos de nuestra propia multidimensionalidad inabarcable, como seres humanos conscientes de su existencia, creadores de ella.

Las obras eróticas son, en Occidente, el primer tipo de arte que los humanos hacen para ellos, no para una divinidad. Dioniso, el dios del vino, fue importante para esa transición del erotismo religioso al profano. Otto J. Brendel (1970) menciona que, aunque las representaciones de sátiros y el cortejo que acompaña a esta deidad «forma el mayor complejo de arte erótico clásico al que se le puede atribuir un origen religioso» (p. 16), no pueden entenderse como monumentos

religiosos u objetos de culto, pues no eran veneradas. Por otro lado, Dioniso remite a la abundancia, la fertilidad y el alimento, pero con un énfasis en que se implican destrucción y creación, devorar, pisar las uvas, la germinación de más vida.

Del dios del vino y sus bacanales, se pasa a los banquetes y reuniones sociales. Estos son los temas del arte erótico del periodo griego arcaico, donde Brendel (1970) ubica las primeras representaciones artísticas occidentales sin fines religiosos. Según este autor, para que en el arte erótico predominaran representaciones de personas, sin un significado mítico, se requirió de un clima intelectual «que exige un rango de significado y variedad más allá de lo primitivo» (p. 35). Hubo una apertura a abandonar normas formales e iconográficas religiosas, creándose una nueva concepción general del arte, más flexible. Gracias a esto, el autor considera que los eventos eróticos se presentaron como «una cuestión de costumbre y uso común. En los registros artísticos de la época, el amor es sociable» (p. 19). Considero que la tradición del arte occidental proviene de una evolución de ese afecto en la representación, una preocupación por la supervivencia junto con el otro, que se puede detectar en el erotismo del banquete, la evocación de la comida y el sexo desde la interacción social cotidiana, en el presente del humano, su tiempo vital.

Quizá no sea casualidad que en épocas de exaltación del humanismo, como en el Renacimiento, haya un Da Vinci que haga *La última cena*, gran manifestación erótica, entre

la comida y la bebida, el amor y la incertidumbre, la carne y la sangre. Un arte erótico como este debe preceder a la obra maestra, la *Mona Lisa*, con su alcance universal, su inquietante mirada al humano, que puede hacernos ver que cuando estamos juntos no necesitamos de la compañía de los dioses.

Esta exaltación del humano en el arte, comienza cuando el contexto permite al artista tener la libertad de abordar la experiencia humana a su elección, en «una perspectiva secular y pragmática, una actitud francamente apreciativa y humanizada hacia el sexo y un gusto extrovertido por la comunicación de los placeres sociales» (Brendel, 1970, p. 34). Con esa visión, los artistas podían retratar el entorno humano, pero para lograrlo tenían que conocer lo que las personas hacían, estar involucrados en la sociedad.

Con las relaciones colectivas, en la convivencia diaria, se fortalecía el erotismo de las obras, pues el artista conocía múltiples situaciones entre personas que entonces podía mostrar en sus piezas, por ejemplo, al incluir en un mismo friso diversos momentos de un evento. Así, el animado ambiente social causó una proliferación de arte erótico. Incluso Brendel (1970) considera que en ese tiempo surgen los primeros cuadros de género, en los que se plasmaban las actividades comunes de las personas. En objetos ordinarios, como los vasos, se retrataban esos actos cotidianos, que muchas veces incluían representaciones eróticas, sobre el disfrute de la vida en su día a día, con los otros.

En otra etapa de la historia del arte, la pintura de género es, según Michael Schwarz (1971), la manifestación principal del Rococó, estilo reconocido por su erotismo, que también enfatiza la vinculación social y la observación sensual de lo cotidiano. Si se considera que el erotismo puede ser un comienzo a un nuevo orden, puede sugerirse que cuando el arte lo remarca es porque actúa como un umbral, como en el ritual místico. Es un inicio, donde hay una atención al entorno humano, seguido de la explosión revolucionaria, transformadora.

El erotismo está al comienzo pues el cuerpo lo está, en el principio de la vida y el de la muerte. Pero el cuerpo tiene muchos inicios, como el momento en que el otro cuerpo revela su desnudez, cuando los ojos se abren a un nuevo conocimiento. Por eso las prostitutas, que suelen fungir como iniciadoras en el conocimiento sexual, han tenido papeles destacados en el arte erótico de muchos creadores. Es usual que las *mujeres de mundo* sean identificadas como mujeres experimentadas. Ellas comparten con el cuerpo su experiencia sobre la sensualidad de los sentidos y el contacto con el otro. Al aumentar su conocimiento del mundo, el artista tiene más elementos para jugar con la imaginación y hacer propuestas eróticas.

Un caso de esto es el de las *hetairas* o cortesanas de la antigua Grecia, quienes tenían un rol importante en las actividades sociales como los banquetes. En un evento, dentro de la vida cotidiana, producían la atmósfera que los artistas atrapaban en sus representaciones. Estas mujeres eran ex-

pertas en el entretenimiento refinado «que incluía los lujos del comportamiento, la conversación y la vestimenta educada; [...] los eruditos buscaban la compañía de una cortesana informada, como Sócrates se sintió instruido por Aspasia» (Brendel, 1970, p. 33). Cada cortesana destacada tenía a su filósofo. Puede pensarse que al ser experimentadas en los sentidos, podían entremezclarlos con habilidad, complejidad que seducía a las mentes lúcidas. Erotizaban el cuerpo al poner una dimensión de sentido sobre otra, como el gusto que se hace tacto en el banquete, de la comida al acto sexual.

Para la imagen erótica se requiere más de un cuerpo humano, es decir, que no está simplificada al plano material. En el origen del erotismo siempre hay una persona que seduce, cuyos sentidos atraen a los del otro, activándolos en el momento presente. Muchas veces esa persona ha sido la prostituta o alguien con habilidades sensuales parecidas. En su juego con el cuerpo y la imaginación, abren al pensador a la ficción de la imagen erótica, donde las ideas se potencian a más dimensiones, adquieren vivacidad, haciéndose tangibles.

Lo mismo hacían con los artistas, ya que la filosofía y el arte no se separaban en ese tiempo. Es probable que a los creadores les interesara estar cerca de la fuerza generadora que inspiraban estas mujeres, pero también les convenía como estrategia de poder. Ellas tenían acceso a todo tipo de grupos sociales y eventos, al grado de que Domingo Plácido (2007) dice que a Laïs, modelo de Apeles, se le aparecía Afrodita para enviarle clientes ricos. Otra modelo que el

autor menciona es Frine, quien además era modelo de Praxíteles, representaba a la diosa misma hundiéndose en el mar, se encontraba representada en una escultura en Delfos, el lugar sagrado de las profecías. Entre el artista y la cortesana creaban el mito, en una unión idónea para hacer más vívida la sensación de la imagen erótica. Juntos le dan verosimilitud a la ficción, pues el espectador la siente realmente en el cuerpo; está preparado para creer, para recibir el toque místico.

Para el tiempo de Praxíteles y Apeles, el erotismo había alcanzado mayor intensidad. En el arcaico el arte erótico estaba limitado a la actividad social; con el periodo clásico se establece la representación de la intimidad. «Según esa interpretación, el encuentro sexual de dos individuos se basa, en última instancia, en un sentimiento» (Brendel, 1970, p. 41). Además de la dimensión de la interacción exterior con el otro, a la comida y la sexualidad se les añade la cuestión interior, con la alusión a la experiencia íntima que sucede entre personas que comparten el amor.

Del estudio de las obras y del pensamiento de esa época es de donde surgen los fundamentos del Renacimiento que es, a su vez, en gran medida, la base del arte occidental actual. Este movimiento estético causó una ola de sensaciones vívidas que conmocionó al mundo occidental. Fue un fenómeno de erotismo multiplicado, por lo tanto, con efectos de una considerable extensión en el tiempo. Lo que sucede es que se retomó la intensidad erótica clásica, enriquecida con el redescubrimiento de autores como Lucrecio, que con su «Himno a Venus» exalta la efervescencia de la

vida (Greenblat, 2022). El poeta y filósofo representa la evolución erótica hasta sus tiempos, al plantear ideas epicúreas de forma sensual con su poema *De rerum natura*. Su obra sugería prestar atención a este mundo, dejar de mirar hacia los dioses y vernos a nosotros mismos; apreciar el tiempo de la existencia humana para involucrarnos al máximo con nuestras vidas.

Con la importancia que adquirieron esos planteamientos en el ambiente renacentista, podemos comprender que hasta nuestros días el arte occidental sea en gran medida erótico. Lucrecio (2020), al ubicarnos en este mundo presente, nos da la responsabilidad pero también la agencia sobre lo que parecía que solo los dioses tenían el poder: nuestra propia naturaleza, vida y muerte. El poeta y filósofo nos cuestiona sobre cómo un mortal puede encontrar el placer en sus circunstancias de ser limitado por la materia y el tiempo. No es el placer desbocado del animal al servicio de la reproducción, que consume sus energías vitales en la acción biológica. Es el gozo humano de la imagen erótica, esa ficción de continuidad que nos hace saber que hay que voltear a ver al otro, amarlo antes de que se acabe el tiempo.

La tensión erótica

El erotismo está entonces conformado de una tensión, entre interrogantes hacia la vida y la muerte. El cuerpo cuestiona. Sus preguntas las conocemos mediante la sensación, ya que las realiza con los sentidos, haciéndolo un cuerpo erótico. «El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal pre-

cisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser*» (Bataille, 1997, p. 33). El cuerpo que duda quiere conocer algo más. Probar otra experiencia, la que le dan sus preguntas. Se agregan dimensiones según la amplitud del cuestionamiento, con más vertientes de lo interrogado. Acorde a qué tan profundo devora la duda, es la hendidura que queda en el cuerpo.

Con cada obra, el artista pone en acción esas interrogantes corporales. Pasa de un uso rudimentario del cuerpo, a ver qué sucedería si intentara algo que pasa sus límites, si desafía lo que conoce. Quizá por esto, el erotismo es notorio en formas elaboradas de fetichismo, como el *shibari*. Se siente el diseño de cada nudo, la estructura en la que la gravedad dialoga con el peso del cuerpo, con su elasticidad, las vueltas de las cuerdas, pregunta tras pregunta, hasta dónde se puede llegar, cuánto tiempo. Es imposible ignorar la huella humana, alguien hizo esa telaraña, la pensó cuidadosamente desde su deseo, con el que sostiene al cuerpo en el aire. Con la imagen erótica imaginamos otra imagen del cuerpo, desde ese suspenso tangible de la fragilidad de la vida. Es un cuerpo que es humano, ya que es creado por la relación entre nosotros, entre nuestras imaginaciones. No nos es ajeno, es parte de nosotros.

El erotismo es imaginario: es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior. El disparado es el hombre mismo, al alcance de su imagen, al alcance de sí. Creación, invención: nada más real que este cuerpo que

imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en una columna de humo. Con ese humo mi deseo inventará otro cuerpo. [...] Más allá de ti, más allá de mí, por el cuerpo, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver algo. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo más. (Paz, 2014b, pp. 493-494)

Es eso que me hace presentir tu muerte, pero te trae a mi vida. En esa angustiosa incertidumbre, al saber que la vida pende de un hilo, el ser humano puede estar dispuesto a mucho más, a permitir que se abra en él una grieta por la que el otro puede pasar. Esto sucede cuando su deseo por infringir las determinaciones que impone la muerte, es al menos tan fuerte como su miedo ante ella. Para Bataille (1997) ahí es cuando tiene lugar la experiencia interior del sujeto, «en el instante en que, rompiendo la crisálida, toma conciencia de desgarrarse él mismo, y no la resistencia que se le opondría desde fuera» (p. 43). La desobediencia debe hacerse en uno mismo, para poder realizarla en el mundo. Primero hay que enfrentarnos a la culpa y a la vergüenza, que al embargarnos impiden que sintamos más; o sea, evitan que el otro nos conozca y se sume a nosotros.

El cuerpo nos interroga a partir de la angustia de que la muerte nos divida para siempre, de quedar solos en el *nunca más*. Esa separación eterna que nos deja en el abandono,

desde la cultura occidental se ha identificado con el pecado, el temor religioso de perder el cielo, que es vivir después de la muerte. En el siglo XXI, podemos saber que la esperanza de que se mantenga la vida no va más allá de este mundo. Al contrario, es una cuestión erótica, que depende solo de quienes siguen presentes. Cuando la duda abre nuestro interior, podemos ver que ahí se opera la división mortal, por lo que ahí puede anularse. Con el erotismo podemos cuestionar la culpa y la vergüenza que nos aíslan del otro, para acceder a la ficción de continuidad que puede darnos más vida en los demás.

De esta forma, aunque en el exterior no haya uniones literales de la vida con la muerte, con la imagen erótica se cruzan límites, con la imaginación y los sentidos se funden categorías. Así se hacen las metáforas, conexiones no evidentes, creadas desde la ficción de continuidad. La transición del erotismo a la imagen crisis ocurre con el aumento de este tipo de enlaces. La duda se multiplica, es decir, que se añaden metáforas con más dimensiones y hay una intensificación de los sentidos, de un modo tan potente que sucede el colapso. El erotismo sostiene la tensión, en la imagen crisis se contempla el abismo, pero en la imagen devastada no se resiste más, se cede a la caída.

Distinto es lo porno, donde no hubo resistencia nunca. La duda es lo que nos descentra de lo pornográfico unidimensional. Muchas veces los artistas jóvenes se sienten seguros cuando parten de representaciones sexuales o de las que son estridentes para los sentidos. Además de dar de inmedia-

to cierta sensación de unión con el cuerpo del espectador, conectan rápido con la prohibición, la muerte, en el desbordamiento de la vida consumiéndose. En esta extenuación buscan la intensidad vívida, pero no la encuentran, pues esa es una huella de la presencia del otro, que se presenta con la ficción de continuidad, la cual en la imagen porno es muy escasa, mientras que hay productos en donde es nula. Su energía se vuelca en lo que puede mostrarse en el plano del objeto, pero la pieza cansa pronto, pues un objeto no tiene experiencia interior para unirse con el otro, es discontinuo.

Con una manifestación desaforada de vitalidad parece fácil llamar la atención del otro, pero no se logra transgredir la soledad de la muerte. La desobediencia erótica hace la vida más intensa, porque mantiene las preguntas para profundizar en ellas junto con el otro. Deja que el cuerpo cuestione lo personal, que confronte la experiencia interior. Por esto, el artista en el erotismo seguido adquiere un tono desafiante, que juguetea con sus miedos, en lo que invita al espectador a unírsele.

El coqueteo es el juego con la duda, «todos los buenos coqueteos implican una gran incertidumbre sobre lo que está pasando o no [...] todo coqueteo es condicional en el sentido de que las personas involucradas no pueden estar seguras de los deseos de los demás» (Stephens, 1998, p. 2). En el otro está participar en el juego. El erotismo es una pregunta que tendemos para seducirlo a que experimente otras posibilidades con el cuerpo, provocado por esa tensión que causa el aislamiento mortal. En cuanto más marcado

sea el énfasis de esa necesidad de supervivencia humana ante la muerte, más fuerte es el erotismo, los cuerpos se dan a la vida compartida.

De este modo, no es de extrañarse que a la crisis le preceda el coqueteo, juego de seducción erótica, posibilidades en el aire. Con ese suspenso resistimos al desmoronamiento, aunque sea por un momento más. Nos detenemos a deleitarnos con los detalles de la vida que el cuerpo puede disfrutar, aunque sepamos que son efímeros. Este comportamiento es característico del Rococó, que como cita Hatzfeld (1972):

Ponía el último y más exquisito toque al adorno exterior de la vida, acentuaba su chispeante vivacidad, interpretaba su *despreocupación*, aunque dejaba al descubierto algo de su superficialidad, su incapacidad, o más bien su falta de voluntad, para atravesar la superficie dura y brillante hasta el corazón mismo de las cosas. (p. 17)

El ambiente de galantería de esa época era como un sueño vívido antes de despertar. Se enfocaba en lo sensual, en cuestionar a la forma, preguntarse cómo sería un orden propio, representativo del esfuerzo creativo de los franceses sobre el de otros estilos (Kimball, 1943). Era un mundo de gasa que, según dice el poema de Alexis Piron, «*es fácilmente rasgada por la imaginación*» (Hatzfeld, 1972, p. 24). Su coqueteo era ambigüedad erótica, concentrada en la superficie pero que dejaba vislumbrar a través de ella algo más. El erotismo aborda lo personal gracias a que el cuerpo atisba en la experiencia

interior. Se permite al espectador distraerse en la intimidad de los secretos de las personas, en un guiño a la inocencia que se pierde, presentada con el vuelo de un vestido, un columpio en el aire. Pero por más que se aferraron a hacer una suspensión con sus curvas, asimetrías y volutas, todo lo que sube, cae.

Boucher fue el máximo representante del Rococó francés. Llevó la artificialidad y la afectación, que son rasgos característicos de este período, a su conclusión lógica: la sátira social. [...] un toque de parodia que encontramos posteriormente —en el Rococó europeo— en todas las formas imaginables y que finalmente condujo, a través de una sátira mordaz, a una rebelión abierta. Pero en la obra de Boucher este desarrollo sólo se insinúa. (Schwarz, 1971, pp. 29-30)

La actitud desvergonzada y pícara dio paso a la parodia; esta, a la crítica furiosa. El humor es otra expresión del erotismo porque, manejado con varias dimensiones, puede dirigirse a la desobediencia, a cuestionar. Es imagen erótica que atrae al otro con una risa magnética, que se burla de las divisiones y clasificaciones. Con el humor, los cuerpos pueden hacer metáforas de sí mismos, sin que la vergüenza o la culpa paralicen el movimiento hacia el otro. Hacer el ridículo para bajar las defensas y permitirse dudar de lo que se conoce. El Rococó, con sus carcajadas de salón y sus formas provocativas, abre la herida. Los sentidos anticipan la crisis, cúmulo

de preguntas estruendosas que exigen un nuevo orden. En la Revolución francesa, la destrucción se presenta y aquellas manifestaciones sensuales volaron hechas cenizas.

La preparación para el colapso

El erotismo vislumbra la devastación, aún más, la procura. Esto es así, pues su desobediencia empuja más allá; su tensión incita al colapso donde las vidas se funden y todo cambia. Es iniciación porque realiza el camino de subida, suspensión tras suspensión, que al llegar al punto más alto se detiene a observar la inmensidad con la imagen crisis, precipitándose después, con la aceptación de liberarse de cualquier soporte o atadura.

Sade sostiene por boca de Juliette que la apatía o ataraxia es el estado final del libertino. [...] que me permite hacerlo todo y sufrirlo todo [...] Los años de iniciación terminan con esta revelación desconcertante: el libertinaje no es una escuela de sensaciones y pasiones extremas sino la búsqueda de un estado más allá de las sensaciones. Sade nos propone una imposibilidad lógica o una paradoja mística: [...] se trata de una última y definitiva anulación, ahora del libertino, en aras de la destrucción [...] Una y otra vez afirma que la destrucción es el placer supremo, el placer natural por excelencia. (Paz, 2014b, pp. 511-512)

Esta es la invitación de Lucrecio a reconocernos como seres mortales, a no dejarnos llevar por el pánico que nos somete a los dioses. Cuando la incertidumbre de nuestra condición humana mortal deja de experimentarse con angustia, podemos darnos a lo que somos sin límites. La destrucción es placer exacerbado en el silencio, en la colisión de los detalles inabarcables de la vida, exaltados en el erotismo. Con la imagen erótica, el artista se prepara para la imagen devastada, para arrasar con el mundo y con él mismo desde la intensidad de la vida. Esta aniquilación es su gozo más vívido, pues con ella siente en verdad su inmensurable capacidad de vivir a pesar de su mortalidad, percibe una fuerza que la muerte no puede parar.

Esta es la fusión más amplia del arte con la vida. Las múltiples sensaciones exaltadas en el erotismo se concentran en la obra, donde de un golpe esa energía vital desmorona cualquier resistencia entre yo y ese otro que es el mundo. La devastación nos hace sentir con viveza que nos entregamos de lleno a esta existencia, la única que tenemos. La muerte no es una amenaza cuando eres pura herida, apertura completa. Es una liberación, con la seguridad de que podemos extender la vida en el otro. Para esto se requiere de confianza, adquirida en la intimidad compartida con la ficción sensual de la imagen erótica.

Prepararse para el acontecimiento de la imagen devastada no es un proceso apacible. Con el incremento de la duda, la imaginación y el cuerpo son orillados a hacer metáforas que contienen cada vez más conexiones, más vida en la vida.

Por eso el erotismo es una etapa relevante para el artista; es donde aprende a crear cuentos para soportar la angustia, para sobrevivir al olvido y el aislamiento, como Sherezade, o Paulina en la *Historia de O*, donde la protagonista: «Temerosa de que su amante no regrese después de sus encuentros furtivos en hoteles equívocos, transcribe cada noche sobre el papel sus sueños más secretos; después, los lee a su compañero» (Paz, 2014b, p. 520). Con quien la escucha, puede tejer una metáfora de amor, con la cual cubrirse ante el peligro de la soledad mortal.

Si es más probable no volver a ver al otro, se remarca la ausencia. En consecuencia, en momentos como la guerra, el erotismo prolifera, como con los lacedemonios y los batallones sagrados de tebanos consagrados a Eros (Brendel, 1970), o con las promesas de amor en las guerras mundiales (Woods, 1987). Esto sucede al haber más incertidumbre sobre si se sobrevivirá o si el amado estará a salvo. Entonces la imagen erótica recurre a la presencia creada con la ficción sensual, una que el cuerpo puede intuir y de ese modo estar acompañado, protegido, dado que no es un objeto o una idea. Es el otro, que se percibe como una presencia real, con su vitalidad presente mediante esa rasgadura de la duda, que perfora en los sentidos.

El erotismo no solo recurre a hacer una ficción de continuidad con la caricia, que deja en la piel el recuerdo del suave tacto. También se siente al imaginar desde lo vívido de la experiencia, en relación a la muerte. Nerviosismo, temor, desesperación. El placer de saberse vivo se percibe

con la intensificación de cualquier ámbito de la existencia, que al acumular múltiples acontecimientos nos demuestra nuestra capacidad de lo que podemos vivir. De este modo, también es común que en la etapa de la imagen erótica el creador haga piezas sombrías, como las de Francis Bacon o las de Louise Bourgeois. Mientras que el Rococó incita a buscar al amante escondido entre los laberintos del jardín, este tipo de obras seducen con una oscuridad que remite a otra más intensa, atraen con el reto de ver qué tan lejos puedes seguir las en las sombras. En cualquiera de los casos, la imagen erótica juega con el espectador a través de la ambigüedad, ya que esta puede expresar lo que de otro modo no podemos describir, la vivencia única de cada cuerpo con cada imaginación.

El enigma erótico

Por nuestro cuerpo vivimos, pero también a causa de él morimos. En él convergen vida y muerte, de ahí su esencia ambigua. «La figura del cuerpo aparece como el enigma encarnado del amor y la muerte —*eros* y *thanatos*— las dos caras de lo desconocido que a todos nos concierne» (Koe- not, 2009, p. 14). Al ser este misterio fundamental el cuerpo mismo, para acercarse a él lo más próximo es conocer los sentidos. A este entendimiento sensual, Paz (2005) lo nombra como el *más allá* erótico, que puede descender al fondo primigenio de la persona:

La experiencia que acabo de evocar es la del regreso a la realidad primordial, anterior al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos. Este regreso no es huida de la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos a la totalidad. Comprensión no intelectual sino sensible: saber de los sentidos. [...] Regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan. (pp. 28-29)

El cuerpo con su ambigüedad conforma esa realidad esencial y contradictoria del humano, al contener una vitalidad tan fuerte que se vive el paraíso, pero a la vez tan vulnerable que en cualquier momento puede desaparecer. El cuerpo es «el enigma de que el placer y el éxtasis residen dentro de los mismos límites físicos que la fragilidad y la descomposición» (Apostolos-Cappadona, 2009, p. 39). Esta base ambigua precede a la cuestión mística y trascendente; antes de la *ficción intelectual* está la sensual, ya que como señala Paz (2005): «El cuerpo es una presencia en el sentido real de la palabra: la manifestación sensible de la esencia. Es el trasunto, la copia de un arquetipo divino: la idea eterna» (p. 205). La sensación de infinitud que se vive en la experiencia mística, al sentir una presencia que aparece como una deidad, es solo la intensificación de esta presencia que es el cuerpo. Incluso cuando los sentidos se perciben como herida sensorial, dejada por un cuerpo ya ausente, lo que su presencia transmite es que existe una persona, una complejidad vital irreductible.

Oposiciones del cuerpo: está cerrado, delimitado a ser vivido solo por el individuo, a la vez, con la imagen erótica se abre a los demás; es concreto y al mismo tiempo infinito, mortal, pero también perpetuo, en la huella sensual dejada en el otro. La ambigüedad erótica es la del cuerpo que contiene estos contrarios, sin separaciones entre ellos. Pero en la imagen erótica esa ambigüedad se redobra, pues añade otros cuerpos, adiciona sus contradicciones. Lo que está lejos, el otro, también está cerca, en mí, lo ajeno es lo propio. Así, la ficción sensual multiplica la ambigüedad, lo que intensifica la ficción de continuidad, que da lugar a la imagen mística con esas capas de incertidumbre. Un ejemplo mítico de esto último es el del hermafrodito, que según Brendel (1970) representaba que quien puede:

Experimentar los placeres del otro sexo y pueda combinarlos con los suyos propios, podrá así restaurar en sí mismo la unión original de la naturaleza y trascender las barreras del yo limitado. La idea de la autotrascendencia, en cualquier forma, es esencialmente mística. Para quienes así lo desean, la leyenda del hermafrodita, en la forma del mito de Tiresias o en cualquier otro, se convierte fácilmente en [...] la alegoría mística de un ensueño con tintes filosóficos o de un estado de ser, que es quizás inalcanzable, pero no impensable. (p. 53)

Quizá por este trasfondo la androginia es erótica. En la unión de los opuestos, la tensión erótica es tangible, pues

hay un suspenso; la duda es remarcada por la ambigüedad. Al conocer el placer humano de una forma más completa, el hermafrodita era considerado como un místico, con poderes de adivinación y profecía, cualidades atribuidas a ese cuerpo a causa de su intensidad erótica. Pero en la ficción de continuidad múltiple que lleva al misticismo, el enigma del cuerpo no está solo. Este, con su presencia cargada de contradicciones, conduce a otra ambigüedad, la del amor, infinitud a partir del ser mortal, la persona.

Para el amante el cuerpo deseado es alma; por esto le habla con un lenguaje más allá del lenguaje pero que es perfectamente comprensible, no con la razón, sino con el cuerpo, con la piel. A su vez el alma es palpable [...] Todos los enamorados han sentido esta transposición de lo corporal a lo espiritual y viceversa. Todos lo saben con un saber rebelde a la razón y al lenguaje. (Paz, 2005, pp. 129-130)

En el amor, el cuerpo se comunica poéticamente. Los sentidos ponen toda la atención a los incontables detalles que conforman al otro, las conexiones metafóricas que enlazan cada parte con el todo que es la otra persona, abriéndonos a su irreductibilidad, lo cual sucede con la imagen erótica. El amor es indispensable para desarrollar la confianza íntima con la que se construye la ficción de continuidad. Para que esta exista, se requiere primero que un cuerpo sienta a otro, que pueda percibir su presencia y amarla. Por eso el arte

empieza por el erotismo, los cuerpos al amarse comparten sus experiencias vitales y hacen esa ficción donde su vida se hace una.

Con la ficción sensual, la obra de arte permite intuir esa realidad más allá de la obra, la del ser amado. La claridad del porno segmenta, pero con el erotismo se sabe que la vida no es tan nítida; la obra que incluye a la vida, al otro, es ambigua. Debe serlo, porque como objeto la pieza es discontinua, sin experiencia interior, pero mediante lo erótico procura provocar la continuidad. De ahí resulta que el arte une contrarios, como el cuerpo, como el amor. A estos no puede accederse de forma directa y definida sin limitarlos, por eso desde lo consciente de las sensaciones, que son evidentes para el cuerpo, el arte erótico genera una intuición, que seduce los sentidos con el presentimiento de que podemos conocer al amado.

Intuición e imagen erótica

El artista crea una intuición, desde el amor que despliega en la imagen erótica. Aunque no sabe quién es el espectador que verá su obra, puede percibirlo y amarlo, pues reconoce su capacidad de amar. Necesita hacerlo desde su búsqueda de protección ante la soledad mortal. El arte erótico deja intuir esa posibilidad de amar, puesto que cuando se experimenta la sensación vívida de la imagen erótica, se hace partícipe de ese amor por la vida. Ese afecto en la obra es el placer de saberse vivos, poder disfrutar las experiencias sensoriales de ambos.

En el arte erótico, el artista diseña un juego; deja pistas para alertar a los sentidos de que ahí hay algo que encontrar, estos intuyen que lo que se ve a primera vista no lo es todo. Lo que la obra transmite mediante las sensaciones es la intencionalidad del artista, que puede incluir diferentes temas, pero en su núcleo es sobrevivir a la ausencia, como presencia en el otro. El creador no sabe quién va a interactuar con su pieza a lo largo del tiempo, entonces requiere de una fuerte intuición para lograr que se entable la ficción de continuidad.

La intuición se adquiere con mayor erotismo, es conocer más de las experiencias que el ser humano puede abarcar, a más profundidad y, por lo tanto, presentir que algo de esa multiplicidad puede conectar con los demás. Así, el artista puede dirigir su intencionalidad para que llegue al otro, cuya atención llama desde la coincidencia de las dimensiones del espectador con las que plantea la obra. Con una imagen erótica intensa, el otro no solo intuirá un destello de intencionalidad en una parte de la pieza, sino que podrá presentirla en todas las sensaciones que la obra presenta, involucrándolo más en la ficción del erotismo. La experiencia de cada persona con la creación del artista es como ninguna otra, porque ese amor compartido, entre una vida y la otra, hace un mundo nuevo, una metáfora que es puesta en abismo de las conexiones de los participantes.

Amar significa en su más auténtico sentido: saber de alguien, cuyos colores las cosas deben tomar, cuando

realmente, pretenden llegarnos, de forma que cesen de ser indiferentes o espantosas, frías o vacías, [...] En las más lindas canciones de amor pervive algo de esa fuerte sensación como si el ser amado no fuera sólo él mismo, sino también la hoja que tiembla en el árbol, o el rayo que se espejea en el agua; la amada que transforma las cosas y que se transfigura en las cosas, como una imagen impresa en la infinitud del todo de forma que doquiera que andemos ahí sea también nuestra patria. (Andreas-Salomé, 1983, p. 78)

Con el otro hacemos nuestro al mundo, pero no porque este nos pertenezca, sino porque en la ficción compartida le damos nuestra forma, la del amado. Así, se ama al mundo, que es el otro. «El erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida; [...] como objeto de una contemplación poética» (Bataille, 1997, p. 13). El arte es amar la existencia, ya que lo que antes parecía insignificante, con la metáfora de la imagen erótica se llena de vitalidad y de sentido. Es una visión desde una conciencia del sujeto más amplia, mirada intensificada conforme aumentan las conexiones en la imagen mística y en las grandes obras de arte.

El arte puede encontrar hasta en lo más común el sentido de totalidad, de infinitud. El otro puede ser la brisa del campo, unas botas desgastadas. Con el conocimiento que el artista tiene de diferentes detalles de la vida, puede desplegar dimensiones y, desde esa multiplicidad, hacer intuir la que el otro es. Aunque no identifique un espectador particular,

con la metáfora crea un enlace íntimo con él, al invocar la red de relaciones que lo constituye. Esto funciona a la inversa; el creador no tiene que saber sobre todas las cosas del mundo, porque conoce al otro y con esa complejidad intuye la de cualquier ámbito al que dirija sus sentidos. El arte es tan poderoso, ya que con puestas en abismo de sentido, su ambigüedad metafórica puede abarcar el mundo entero, al humano en su experiencia completa.

El cuerpo, experiencia vital

El cuerpo es donde residen nuestras experiencias, que constituyen nuestra vida. Para el neurocientífico Christof Koch (2019), la experiencia es conciencia, a la cual define como «una realidad vivida. Es el sentimiento de la vida misma. Es la única parte de la eternidad a la que tengo derecho. Sin experiencia, sería [...] una nada para mí mismo» (p. 2). Desde lo consciente sabes que tocas, que saboreas, te percatas de que vives lo que estás viviendo como solo tú mismo lo haces, mediante un cuerpo que nadie más puede habitar.

Pero Koch (2019) aclara que aunque una parte del cuerpo esté activa, por ejemplo, los ojos, eso es diferente a la experiencia de ver, que requiere de estar atento a lo que se percibe. Algo puede pasar frente a los ojos sin que haya conciencia de ello, la información no se integra como una experiencia. El autor propone que esta última acontece cuando se presentan sus cinco cualidades: ser irrepetible, definitiva, informativa, estar estructurada e integrada.

Para empezar, cada experiencia ocurre de forma única, nunca ha sucedido ni volverá a hacerlo, de ahí su existencia solo como ella misma, en el presente. La acción de ver puede repetirse muchas veces, pero la experiencia o la conciencia de ello será distinta cada vez y para cada persona. Esto, a causa de que integra una infinitud de información de todo tipo, como la sensorial, emocional, etc., que se estructura según el momento presente del sujeto.

La manera de ordenar la experiencia y que esta se conforme de un modo u otro, depende de las distinciones que la persona pueda realizar, con la agudeza del cuerpo, para reconocer diferentes grados o tipos de efectos espaciales, temporales, sensoriales, afectivos, entre otros. Koch (2019) explica que el cerebro escoge un punto central de la experiencia y en torno a él acomoda los planos de ritmos, colores, olores, movimientos, emociones, todo lo que esté presente en esa vivencia de la conciencia, desde el cuerpo.

Además, como dice el científico, la experiencia es definida, pues no puede aparecer en ella nada que no le pertenezca. Los diferentes planos que contiene, como el del recuerdo, son parte de cómo se vive en concreto en el presente. Ningún elemento de la experiencia puede experimentarse de forma aislada, está integrada. Como cuando sentimos aire fresco, aunque no sepamos en primera instancia si proviene de la ventana abierta o del ventilador, hacemos suposiciones que inciden en la interpretación de la información experiencial completa. El cerebro no puede eliminar nada, aunque sí prioriza y modifica los vínculos entre lo que se

presenta, según la agudeza del cuerpo, para detectar distinciones y conexiones.

Con más conciencia hay más conocimiento, las experiencias son de mayor intensidad conforme se viven, pues el cerebro tiene más estructuras e información. Estas aumentan las posibilidades de realizar órdenes distintos y remarcar tanto lo excepcional como lo definitivo de cada experiencia. Eso es lo que el arte hace con el erotismo: crea experiencias vívidas, intensificadas. Como la vida se compone de experiencias, por eso el arte se siente como la vida misma. La obra se forma con los componentes de la experiencia, para volverse también una; con ese fin hace puestas en abismo de los sentidos, del cuerpo, en donde los sucesos vitales acontecen.

El arte activa los sentidos con las metáforas de una imagen erótica potente, o sea, que tiene la fuerza de una estructura que integra dimensiones de modo coherente, lo cual permite percibir múltiples detalles particulares, que atraen la atención del espectador. Es decir, la obra posee mucha información que es ambigua en sus metáforas acumuladas, pero tiene un contenido definido, dentro de la experiencia. En cambio, si le falta alguno de los elementos que componen una experiencia, un producto artístico puede tener efectos inverosímiles: cuando carece de información, de estructura o de integración, presenta algo genérico, en vez de ser irrepetible o no consigue situarse en el presente del cuerpo del espectador, no llama a sus sentidos. En estos

casos, se hace una pieza porno, que no alcanza a ser una experiencia como obra de arte.

La especificidad del arte como creación ambigua y determinada a la vez, se logra con una cuidadosa estructura. Con esta, la obra despliega las capas que conforman una experiencia real, vívida. El arte desentraña el mundo ante el espectador. Revela las dimensiones que en la realidad están entretejidas y no parecen distinguirse, la estructura del arte las pone frente al espectador, para que pueda ser más consciente de ellas y entonces sentir con intensidad cada parte de la existencia y su conjunto.

Incluso el arte recurre a la intuición para hacer presente lo que no se percibe de inmediato. El orden integra todos estos elementos, de un modo en el que las metáforas poéticas resaltan las relaciones entre lo que parecía inconexo. El creador hace emerger estructuras mediante su intencionalidad en el diseño de la pieza, de modo que el espectador pueda jugar con el acomodo de los planos y sentir una experiencia más vívida, al formar su propio orden con el del artista y la obra, en la ficción de continuidad.

Un caso del orden que potencia al erotismo es el del desnudo en el arte clásico. Los antiguos diseñaban por secciones los cuerpos que representaban. Las proporciones de estas unidades tenían un trasfondo filosófico y estético, con el que «los griegos imaginan una realidad, no la registran» (Sánchez, 2015, p. 32). Los cuerpos clásicos, aunque parecen realistas, son una propuesta intelectual y de la imaginación.

Por eso su erotismo es notorio, ya que está potenciado por el orden, la integración de módulos, cuestión explotada al nivel de la imagen devastada por artistas como Brancusi en su obra maestra de la *Columna sin fin*. Cuerpos creados que crean otro cuerpo en el espectador, sin ignorar el suyo propio, como lo haría el porno. Por el contrario, la obra lo que busca es ella misma mostrar esa presencia del cuerpo, multiplicándola en todos los participantes.

En el erotismo el orden es crucial, a diferencia del desbordamiento del porno, que tiene poco interés en la estructura. La madurez del artista, conforme aprende a realizar obras de mayor carga erótica, implica esos soportes adquiridos, de lenguaje, psicológicos, sensoriales, técnicos, etc. La conciencia aumenta conforme el creador está atento a sus experiencias, que pueden incrementarse gracias a la edad, pero también por la cantidad e intensidad de sucesos que vive en menor tiempo, o por la complejidad de ciertas estructuras que su vida le ha aportado.

Si se considera que el arte es metaimagen y acumulación de sentidos, el erotismo es su comienzo, porque con este se comprende cómo acomodar esas capas, para darles mayor significado e integrarlas realmente como una experiencia. En una obra, los personajes, los diálogos y las atmósferas se conforman con estructuras, la pieza se hace de esa metaimagen de órdenes. Además, la vida humana, que es a la que el arte remite, tiene órdenes económicos, sociales, físicos, con los que se sincroniza la experiencia individual, con sus

complejidades estructurales internas. De ahí que convenga facilitarles estructuras a los alumnos de arte o a los creadores novatos, que les ayuden a diseñar las suyas propias, por ejemplo, con métodos técnicos o teóricos, como la *Tabla de Elementos Artísticos* (Quirarte, 2023a). Las creaciones con un orden nos atraen pues se sienten más reales, se parecen más al cuerpo y a la vida.

Las estructuras que el artista elabora, al realizarse desde su intencionalidad, están hechas con ese impulso de sobrevivir que quiere compartir. Busca mantenerse en la vida enseñándole al otro el mundo, para así expandir el deseo y el placer por la existencia. Es un placer de experimentar la multiplicidad que es la vida, redoblar juntos nuestras experiencias de goce, mientras estamos presentes. «La percepción es un proceso activo, ‘una construcción de una descripción del mundo’, [...] es una construcción de precisamente aquellas características que son útiles en nuestra lucha por sobrevivir» (Koch, 2019, p. 16). El arte implica afecto y protección, a causa de que le hace visible a la conciencia ese proceso de construcción de la percepción, para poder dirigirlo con más efectividad hacia una mayor supervivencia y cooperación. Al abrir el abanico de hilos que tejen la percepción, la persona puede cruzar a través de ese proceso de descripción de la realidad y cambiarlo. Así, entiende y experimenta el mundo de modos distintos, para sobrevivir de otras maneras.

La obra de arte es reconocida por ser única, quizá porque los componentes que la forman son como los de la expe-

riencia, que es irrepetible, como la persona que la vive. Al magnificar su manera de ser como una experiencia, el arte nos hace sentir más cerca de esa otra vida inigualable. Por esa razón, hasta con lo más mundano puede crearse una obra artística, dado que la experiencia vital sucede con todo lo que existe al estar vivo.

En la imagen mística, el artista lleva el erotismo a tal intensidad, que este se vuelve una inundación de experiencia, una sensación del puro sentirse existente. La atmósfera que rodea al espectador, lo envuelve en metáforas tan vívidas que se siente como un mundo aparte, el cual en las grandes obras se trae con toda su potencia a este mundo. La atmósfera es la sensación de la experiencia, esa sensación intensa de la imagen erótica que estructura otros cuerpos en el cuerpo, metáforas del cuerpo acumuladas. Es la que transmite al espectador la intuición de que, a pesar de saber que la obra es ficción, en el presente se siente verdadera, pues revela algo auténtico de la existencia.

Con la experimentación de crear diversas asociaciones con los sentidos en un mismo tiempo, implicando diversos planos en el presente de un cuerpo intensificado, el artista puede darle a su pieza una intención, o sea, un impulso desde la supervivencia, de atraer al otro hacia lo que es próximo y relevante para el creador. Lo más cercano a uno mismo es su cuerpo, conocerse a sí mismo, por eso el artista, posteriormente a la imagen porno, comienza a expresarse como tal con el erotismo, acercar al otro a lo que es más íntimo para uno, la vida propia. Así, con la imagen erótica, los artistas

desarrollan primero la justificación personal en sus obras, mientras que la parte social es más poderosa en sus etapas posteriores, cuando, desde otras imágenes, ya es posible ahondar en la cuestión universal, pues ya hay una implicación intensificada en la existencia.

Para generar la atracción que nos involucra cada vez más con nosotros mismos y con el otro, la ficción sensual presenta los sentidos con elementos como el campo vacío, el punto ciego, la metaimagen, que señalan ausencias. Estas permiten que lo ausente se presente desde otras dimensiones, que son reconocidas por la intuición gracias a que, en el orden de la estructura de la obra, los sentidos acentúan sensaciones concretas, que remarcan los planos ocultos. Así, la intuición es identificada desde la imagen erótica, donde el cuerpo presiente lo que no puede decirse, que no se sabe cuándo empieza y cuándo acaba, porque implica a otros. Integra más tiempos, más vidas, intensificadas en la *imagen crisis* y las grandes obras del creador, incluso superando su muerte, porque existe el otro.

Los detalles sensoriales de la ficción sensual, logran un cambio de contexto del cuerpo. Lo descentran de su identificación como sujeto aislado, impulsan a que la imaginación vaya más lejos, hasta los otros cuerpos. «El artista convierte la carne amada en piedra, y esta en carne nuevamente» (Woods, 1987, p. 108). Con la obra de arte, el cuerpo se siente más cuerpo, más él mismo, dado que los cambios de contexto de los sentidos redoblan la experiencia encarnada. El arte hace relucir que el cuerpo no es solo dimensión física,

es también su relación con los otros, con el tiempo, consigo mismo. Es su experiencia completa de la existencia, de la cual el cuerpo no puede sentir solo una parte por separado.

El cambio de contexto es la disposición del cuerpo de abrirse para dar lugar al otro; intercambiamos nuestras experiencias y nos volvemos una presencia continua. En lo erótico, esto sucede porque hay un nuevo modo sensorial de relacionarse, tanto entre las dimensiones implicadas en el juego de la imagen erótica, como entre sus participantes. Según se intensifique lo erótico y pase a lo místico o a las grandes obras, el nuevo orden creado será más original, con mayor parecido a la excepcionalidad de una verdadera experiencia, al grado de que esta se transforme en una imagen primigenia.

El arte erótico vuelve al cuerpo espacio de intimidad con el otro, una realidad sensual propia de los participantes, construida en conjunto para conocer y ser conocidos desde lo más personal; el cuerpo en el que somos quienes somos. «Toda vida lo es sólo como el prodigio que una y otra vez va transmitiendo su prodigio» (Andreas-Salomé, 1983, p. 109). En la ficción de continuidad, artista y espectador recurren al cuerpo para que la imaginación pueda hacer una puesta en abismo de vitalidad, que se plantea como prodigio en la acumulación de metáforas, prodigalidad de sentidos. Nos maravillamos de la vida del otro, viéndola como como un arete que cae, como una estela en el agua o como cualquier otro detalle cotidiano, porque estar vivos es el mayor prodigio.

El vestido del desnudo: sentidos detallados

Con la ficción sensual, el cuerpo nunca está exhibido, aunque se muestre desnudo, ya que sus detalles están erotizados con las metáforas sensoriales, que le dan al cuerpo otra forma. La narrativa que hace la estructura de la pieza, induce al espectador a que combine distinciones en un acomodo del cuerpo, que hace percibirlo de un modo distinto al que da el mero orden biológico. Las representaciones de san Sebastián muestran este reordenamiento. No es un cuerpo que va de los pies a la cabeza, las flechas guían la sucesión de sus partes. Tal vez primero notamos un pecho sangrante, luego la cintura, cada miembro da información de diferentes planos, que sumándose a las dimensiones que aporta el espectador, reacomoda al cuerpo desnudo en nuevos sentidos.

El san Sebastián barroco de Antonio de Bellis presenta las flechas como ejes incompletos que brillan en la oscuridad. La pálida luz ilumina los lugares más vulnerables [...] como la planta del pie y la axila; emana de la posición del espectador, como si acabáramos de acercar una antorcha a un rincón oscuro y encontráramos la figura todavía atada. (Hurd, 2004, p. 36)

Los señalamientos sensoriales separan forma y fondo, lo principal de lo secundario; dan una composición erótica al cuerpo. Las flechas adornadas con hilos rojos de sangre son el vestido de ese cuerpo masculino, humanizan la forma, dándole dimensiones, al incitarnos a ir más allá del objeto,

del plano material. Cuando dejamos que conozcan nuestros detalles, nos mostramos vulnerables. No nos cerramos, nos presentamos disponibles al escrutinio de las preguntas de los demás, a sentir el cuerpo del otro que se aproxima. El detalle se siente como una invitación erótica, es sugerente, como una escultura de piedra pulida cuya superficie parece haberse alisado, de tanto pasar las manos por ella; provoca a la mirada a tocar.

Al acercarnos al otro, podemos conocerlo más, a la vez que ahondamos en nuestra experiencia. El artista aprovecha ese conocimiento de los detalles, para evocar en el otro una vivencia que se sienta más real, desde la verosimilitud que constituyen las metáforas con su integración de la multiplicidad. El desnudo siempre es de alguien; los detalles lo particularizan como sujeto verosímil. Para explorar esas características únicas de la persona, que su cuerpo revela, muchos artistas a lo largo de la historia del arte han recurrido a las prostitutas. Estas, al ser identificadas por su experiencia con el cuerpo y el mundo, han sido frecuentadas para activar esa agudeza sensorial, ese deseo por conocer al otro.

Aunque esto sucede en todo tipo de obras, los retratos de odaliscas es un ejemplo notorio, como la pintura *Olympia* de Manet. Para Pippa Hurd (2004), el artista aprovechó imperfecciones como la suela sucia del zapato de la *lorette*, para remitir a quién era y cómo funcionaba su vida. La imagen erótica llama la atención en esos elementos, al jugar con lo que en los estudios de la vestimenta se llama exposición selectiva (Steele, 1985). Este es el énfasis de cierta zona, des-

cubriéndola u ocultándola. Los sentidos del espectador son cuestionados, cuando una iluminación dirige la mirada de cierta manera hacia un lugar, mientras oscurece otro. El color y demás elementos técnicos pueden generar ese juego de esconder y mostrar, hacer que el interés pase por alto unas cosas y se enfoque en otras, impulsándolo a mezclar los sentidos de un modo particular al percibir esa parte de la obra.

Otra forma de producir la exposición selectiva es con la metaimagen. Esta redobla el efecto de que el cuerpo está presente, por ejemplo con una tela mojada, que con su textura delgada y transparente evoca a la piel debajo de ella, mientras que con su forma reproduce sus contornos. Por esta duplicación, suele decirse que un cuerpo cubierto de forma sugerente puede ser más erótico. A este efecto se recurre con frecuencia, pues es más evidente que otros para enfatizar al cuerpo, al repetir su forma poniendo un objeto encima de él de forma directa.

Pero el desnudo total también logra este juego, relacionándose con otros elementos como el paisaje. De la *Venus durmiente* de Giorgione, Hurd (2004) dice que «la relación entre figura y fondo es sorprendente. Descansando inexplicablemente sobre una opulenta ropa de cama en medio de un paisaje toscano, el erotismo de Venus proviene menos de este contraste que de su parecido sobrenatural con el paisaje» (p. 29). Venus transmite la misma atracción que el paisaje: ambos son acogedores, tranquilos, curvos, cálidos. Hacen una metaimagen armoniosa, donde cada uno se transforma en metáfora del otro; cuerpos multiplicados.

En el juego de la imagen erótica, ni el paisaje se expone como mera geografía, ni el cuerpo como anatomía. Se mezclan para invitar al espectador a explorarlos con sus sentidos. La naturaleza se erotiza, se vuelve propia de la experiencia humana, como en los paisajes del Rococó, donde conforme a las *fêtes* galantes, pintores como Fragonard evolucionan su mirada sobre el entorno como una escenografía de carnaval o de obra teatral (Schwarz, 1971). El mundo es una puesta en escena, para que el humano retoce y goce sus días, desde esa visión metafórica del Rococó, entre la inocencia y la seducción. La metaimagen construye la atmósfera, repite la ficción sensual en todos los detalles de la obra para que la experiencia sea coherente e integrada, de erotismo remarcado en ese juego del arte.

El juego erótico

La atmósfera erótica aprovecha la estructura de la pieza para que todo lo que acontece en ella, desde los elementos que se escogen, hasta su composición y sus relaciones, evoque al cuerpo. La presencia de este se intuye con el juego del artista con los sentidos, con los detalles que hacen metaimagen en muchas metáforas. Volker Kahmen (1972) menciona algunas de ellas, que pueden ser útiles para reconocer las exploraciones sensoriales que un artista podría hacer en la obra. Por ejemplo, están las que se realizan con objetos que personifican al cuerpo, por su forma parecida a este o a una de sus partes, como troncos que parecen tener extremidades andantes o luces cuyo parpadeo se asemeja a latidos

cardiacos. Esto incluye el uso de materiales orgánicos o que aparentan serlo por su color, textura u otras cualidades. También pueden hacerse metáforas del cuerpo con el acomodo del objeto en el espacio, que emula una acción o una pose de lenguaje corporal, que nos transmite una actitud. O, al contrario, el cuerpo con apariencia de objeto, que se ve como un muñeco o una piedra.

Los objetos también invocan al cuerpo sin emularlo. Puede ser en su relación con este, según se posicionen respecto a él, rodeándolo, amenazándolo, acariciándolo, etc. También, un detalle como un nudo puede remitir a la acción de amarrar, al nudo en el estómago, a atrapar una presa, ahorcarse, enredarse. Las botellas se vinculan con la bebida y también con la succión, los venenos, las pociones mágicas. Como dice Kahmen (1972), hay objetos menos evidentes, como los blancos o *targets*, que hacen una alusión a los objetivos a los que los sentidos se dirigen, a donde apuntan nuestras obsesiones.

Se hacen metáforas eróticas con lo que llama la atención sensorial, como lo brillante, lo rasposo o los contrastes, como de simetría y asimetría, oscuridad y luz, lo microscópico y lo galáctico. También el poder ver las entrañas de las estructuras, como la maquinaria o los cimientos internos, los hoyos, las hendiduras, lo que se desmorona. La ficción sensual utiliza los contornos, la forma de trazar o delinear, que enfatizan la atención del modo en que el artista percibió su vivencia de eso que representa. Otra manera es la metaimagen de lo que el cuerpo requiere para sobrevivir, como la

comida, la vestimenta y la casa; o lo que lo impacta, como las armas, los accidentes, la incomodidad o el tedio.

Activan a la imagen erótica los vestigios de vida, como cuando vemos los rastros de una fogata o restos de comida, como si fuéramos exploradores que encuentran señales de que hay otro con vida. O también si se alude a las primeras formas corporales, como el feto, simbiosis con el cuerpo de la madre, cuerpos conectados, heridos, relucientes en su atletismo y belleza, los diferentes estados corporales con cambios de contexto. El humor también es una manera de atraer a los sentidos, entre ironías, sátiras y bromas que se visualizan con cuerpos absurdos, extraños, irrisorios, que por su apariencia o sus actos pueden ponernos nerviosos y, a la vez, causarnos gracia. En el juego sensual participan las reacciones que originan las emociones en el cuerpo, como la sangre que quema por la rabia o el temblor del miedo.

Hay efecto sensual de multiplicación del cuerpo cuando se representa una acción, como al pintar unas bailarinas en su danza o una instalación de chorros que borbotean. También está el caso de cuando se muestra el acto que sucedió para realizar la pieza. Rellenar, vaciar, el rastro del cuerpo en la forma que le dio a la obra. Esta carga erótica hace poderosas creaciones como las de Pollock, que conservan el movimiento vigoroso que hizo ese cuerpo para realizarlas. Esto enfatiza que hubo una persona presente, alguien lo vivió, se entregó con sus energías para darle forma. Presenciar esa entrega multiplicada, es seductor.

Además, se crean metáforas con el campo vacío del cuerpo. Siluetas, reflejos, huellas, espacios en blanco. El encaje desordenado de un vestido sobre una maleta, la almohada arrugada por el peso de una cabeza que ya no está. Pueden imaginarse varias posibilidades de quién lo hizo, cómo sucedió y qué ocurrirá después; se unen tiempos. Parece que el creador se aferra a que no se borre el paso de su cuerpo por el mundo, como cuando el artista al retratar a otros hace que se asemejen a él, aún sin tener esa intención. Poner el cuerpo con intensidad en lo creado es como verse de nuevo; hay alguien ahí, que es uno mismo, pero que es otro.

Hay que recordar que el erotismo de la obra depende de lo intenso de sus metáforas, según su multiplicidad, orden, etc. La obra *Mis manos son mi corazón*, del artista mexicano Gabriel Orozco, es un buen ejemplo. Desde su título que resalta la metáfora, protagoniza lo corporal. Las acciones como acoger y tocar implican más de una parte del cuerpo al mismo tiempo, manos, corazón, costilla, el origen que es el sincretismo mexicano, Adán y Coatlicue. En adición, el material de barro se conecta con la carga erótica que ha tenido al usarse en otros momentos de la historia del arte, que ese es el erotismo que dan las influencias artísticas. Con estas, el arte hace un cúmulo de cuerpo y vida, en un erotismo autorreferente del arte que incluye a quienes han admirado esas obras. Por eso las películas muchas veces muestran la emoción de los espectadores en el cine, remitiéndonos a nosotros mismos entre ellos.

Los títulos de las obras también contribuyen al erotismo. La palabra es otro material que se relaciona con la obra como cualquier elemento de la composición, para crear un conjunto lleno de sensaciones y posibilidades. Puede darle otro tono a lo que se percibe en la obra o dejar una pista sobre a qué dirigir la atención. Pero la palabra, como los demás componentes de la obra, no basta por sí misma, ni para justificar ni para dar sentido a la obra. Más bien se integra como todo lo demás, una dimensión adicionada al erotismo de la pieza.

Por otro lado, son parte de la ficción sensual las sensaciones del cuerpo, como el vértigo, la tensión, el funcionamiento de los órganos internos, el peso, el desequilibrio. Están también las perspectivas, la relación con el tiempo o el espacio, cualquier movimiento, como el vaivén, la inmovilidad o lanzarse al vacío en un aumento de velocidad, cruzarlo, mantenerse en medio de él. El acto insinuado, lo que encaja entre sí o lo que queda fuera por poco. Incluso las ilusiones ópticas, las alucinaciones, los delirios, lo imaginado, los sueños.

La manera de vivir en un contexto ideológico y social, en la relación del cuerpo con el animal o la tecnología, con un lugar como la ciudad o el campo, o con una comunidad, una cultura, un estilo de vida. Esto es un recurso al que el arte pop o el contemporáneo suelen acudir. Obras como las de Jeff Koons encuentran el erotismo en la relación del cuerpo con los objetos de consumo, en el placer y deseo

que aportan, mientras que Tracey Emin presenta una cama detallada por evidencias de todo lo que ha sucedido en ella y a su alrededor.

Las innumerables posibilidades del cuerpo dan al artista un inmenso juego erótico. Todavía más, se añade lo que hace que el espectador se imagine una acción propia, como acurrucarse adentro de la pieza o morderla. Una y otra vez la agencia del humano en el mundo, en su relación con el otro. Por eso muchas obras nos remiten a los juegos, a los rompecabezas, aplastar botones, adivinar, la acción misma de jugar con la obra, con la experiencia, con la vida. La imagen erótica presenta cada vez esa intuición de saber que estamos vivos, en este mundo con el otro, lo cual solo podemos reconocer porque hay un cuerpo que nos lo hace saber, con los sentidos, cuando se les da forma desde lo humano, con nuestra capacidad de crear y de ser nosotros mismos en esa creación.

Quizá por ese notorio atractivo del tipo de obras que usan la imagen erótica, es que son las que parecen tener más éxito comercial. Considero que este es el arte que se exhibe en mayor cantidad en las galerías y en las casas de subastas, además de ser el que posiciona a los artistas como miembros reconocidos del mundo del arte. Esto es así porque las piezas realizadas con la imagen porno no son lo suficientemente efectivas como para que los espectadores se decidan por invertir en ellas en gran cantidad, sino solamente como un breve impulso para que el artista continúe sus exploraciones y pueda hacer obras más interesantes.

Por otro lado, las obras realizadas desde una imagen crisis o desde una imagen devastada, son más inusuales. Se vinculan con estados psíquicos que se limitan a cierta parte de la madurez del creador, como lo es el momento de crisis o el de su superación, en un momento presente en el que se sincronizan con otros acontecimientos de su contexto y con cierto nivel de experiencia técnica artística. Entonces, no hay en suficiente cantidad como para sostener un mercado del arte. Esto deja al arte erótico como el que, por su calidad y su cantidad, está a mayor disponibilidad para quienes desean adquirir obras de arte.

Pero ese mismo éxito comercial, hace que muchas veces se intente acceder a él mediante estrategias curatoriales o publicitarias, disfrazando una pieza hecha con la imagen porno para que parezca más dimensionada de lo que en verdad es, pero que al momento de analizar el contenido de la pieza o su contribución técnica denota que aún le falta elaboración para volverse erótica. Entonces resulta relevante tomar en cuenta que en las obras de arte que hacen representaciones no figurativas o que utilizan objetos que parecen banales, como el arte abstracto, el conceptual y el contemporáneo, no basta justificar la pieza con el concepto.

El texto curatorial de una obra puede sonar convincente, pero su erotismo la hace relevante por la transformación de los sentidos. El objeto artístico, si se crea con la imagen erótica, genera una atracción por su diseño, que estructura la dimensión sensorial, sincronizándola con otros planos, como los que plantea la justificación de la pieza. La forma

siempre tiene importancia, aunque parezca sencilla puede entenderse de forma sensual, por su relevancia para remarcar el cuerpo presente, la presencia del otro.

Barthes (1990) ve a lo pornográfico como una imagen unaria, lo erótico fisura ese bloque solitario al interesarse por alguien, con tal atención que conserva hasta un detalle mínimo: su olor, sus pequeños placeres y muletillas, su forma de mirar. Esto sucede porque hay amor, por el cual se presenta la metáfora, dado que no solo se trata de la materia o de una acción, sino del afecto que el artista percibe en ellas. Desde la ficción sensual se manifiesta el amor por esa presencia humana, incomprensible e inabarcable, que está en ese cuerpo vivo, revelada en esas manos, en aquellos labios. Nos atraen no por ser boca, sino por ser la de esa presencia magnética que nos atrapa. El creador mismo se da a detalle, se dimensiona en la obra para producir en el otro esa mirada amorosa, atenta. Ya no hace una autoficción, produce el erotismo que, sin importar el paso del tiempo, permite que la obra invoque de nuevo su imagen, al mismo tiempo que la del otro. Es la imagen erótica, que con la ficción de continuidad hace surgir la presencia de lo oculto para el otro: lo que cada quien somos.

La dimensión seductora de la sombra

El creador es un sujeto inconcebible para el mundo. Lo es tanto su ser, como su cuerpo que lo manifiesta. Por ejemplo, Watteau, reconocido artista del Rococó, según Schwarz «quedó completamente fascinado por la Commedia dell'arte,

porque alimentaba su fantasía, en la que anhelaba refugiarse en un mundo de ensueño. Pobre y tísico, su inquietud crónica lo convirtió en un viajero constante» (1971, p. 11). Buscó la belleza que su entorno no pudo darle, una que le aportara la esperanza de supervivencia de la que carecía. Para producir estas transformaciones, un artista requiere hacer cambios de contexto, que realiza con los sentidos y la imaginación. Darse otra forma con los detalles de la obra, para ser concebido de un modo distinto por el otro, en la ficción sensual. Así logra lo que se le ha imposibilitado: que su presencia esté de manera auténtica en el otro, en el mundo.

No podemos deslindarnos de la necesidad que tenemos de los demás como seres humanos, pero con el arte somos capaces de convertir esa condición en algo nuestro, que nos incluya con amor. De este modo, a partir del vínculo erótico, el creador teje una nueva relación con el espectador. En esta, lo que no puede decir o hacer explícito, que es su ser pleno sin limitaciones, lo transmite como experiencia. La estructura de la obra contiene el potencial para encontrarse con el ser completo, al contactar con aquello que, a veces, ni siquiera el artista se atreve a mirar de frente, que es su propia sombra.

La imagen erótica permite intuir esas partes oscuras que no son aceptables, los anhelos que no podemos admitir, pero que aun así se sienten. Es como amar a alguien cuando «hablar de amor entre hombres es siempre una violación del tacto. Tales cosas deben dejarse sin expresar: ¿no son, de común acuerdo, *indescritibles*? [...] empezar a hablar ya es

haber dicho demasiado» (Woods, 1987, p. 2). Entonces, en vez de consumir las energías en fijarse en la prohibición, el erotismo remonta al otro a la experiencia multidimensional de aquello que, prohibido, existe. Sus detalles, conocidos desde la tensión del secreto, pueden jugar en metáforas, cuyas huellas guían hacia lo que es orillado a ocultarse.

No se trata de quedarse en un solo punto, en el tabú; más bien la imagen erótica abarca lo que se experimenta con él. Estructura la compleja información de esta experiencia, para que el otro intuya lo que se esconde, vivido en la prohibición. Por ejemplo, al estudiar los comentarios de Gregory Woods (1987) acerca de las creaciones realizadas desde la experiencia homoerótica, se ve que estas implican muchos recuerdos y detalles de la vivencia de los artistas: la admiración por la belleza del cuerpo en toda su vitalidad, el gozo de presenciar la sorpresa iniciática que hay al autodescubrirse, al abrirse a la propia intimidad. O también la nostalgia por esos momentos de inocencia, cuando la imagen de una figura admirada como la del superhéroe despertó el placer. Incluso la ficción seductora presenta las inseguridades y malicias de la etapa juvenil, en contraste con la del adulto más experimentado, con una conciencia distinta. Es otro modo de profundizar en el ser humano, cuya vida no se limita a lo que se supone que debe ser o no ser. Más allá de predestinaciones, lo reconozca o lo rechace, siente y vive.

En ese amor por la vida en toda su amplitud, aparece la metáfora; cuando la vivencia se hace más vívida porque, al redoblar en el otro, se produce un disfrute fascinante,

un presente de presentes. En cuanto más coherencia, más desobediencia; el orden erótico hace una sincronía que conecta los placeres, en metáforas que conforman un lugar seguro para sentir la experiencia prohibida. Woods (1987) menciona a los poetas hispanoárabes de inicios de la Edad Media, que comparan el efecto embriagante de una copa de vino con el de un hombre hermoso, que afecta los sentidos todavía más. Activaban la ficción sensual, al evocar el sabor dulce, el color rojizo, el líquido derramado, que se vuelven una misma experiencia, de modo que en la sensación de una parte se intensifica la otra.

La metáfora de la imagen erótica modifica detalles del estereotipo y del tabú, no intenta evadirlos, juega con ellos. Esta es una promesa de que lo más estable puede alterarse. La ambigüedad de la tensión erótica, que se cuestiona sobre la vida y su fin, deja a los sentidos hacerse preguntas, que la firmeza de sus sensaciones tiemble por conocer lo proscrito. Esta duda, aunque sea trémula, es un desafío. El erotismo desobedece con el cuerpo, pero no exhibe su actitud retadora, ya que produciría un morbo pornográfico. Más bien la hace sentir. El cuerpo se rebela sin revelarse, cubierto de significados, de dimensiones que le dan peso, lo plantan sobre la tierra como experiencia vivida, que el espectador experimenta.

El artista con el erotismo hace una concesión a lo que él mismo es, admiración de su ser verdadero que seduce, porque permite al otro saber que existe esa libertad sin vergüenza. El objetivo de la imagen erótica es encantar al

otro, pero no de un modo superficial y momentáneo. Según aumenta la intensidad del erotismo, la apuesta del deseo es mucho mayor, se quiere al otro por entero, aún con lo que desprecia de sí mismo. Esto puede espantar al espectador, hacerlo sentir que hay un tipo de perversión, pues el rechazo a su sombra contrasta con la aceptación que el creador tiene de ella.

La metáfora puede provocar al espectador a verse como monstruo, como oscuridad, pero lo hace desde el placer, con el que es posible enfrentarse al temor. La obra juega con sus elementos para producir una ambigüedad erótica que tome la experiencia completa, donde los opuestos se unen. Un modo de lograrlo es el contraste entre los detalles, como en el *shunga*. Este, al tiempo que resalta pies crispados, miembros sexuales intimidantes o *voyeurs* grotescos, presenta rostros delicados, piel tersa y vestuarios, accesorios y paisajes bellos, que animan al espectador a acercarse (Hurd, 2004). Tales particularidades descentran el fetiche unidimensional, permiten otra relación con lo que es negado, incómodo o difícil de ver, ya que como experiencia, están en una relación compleja con muchos otros factores.

Los detalles permiten la desobediencia, cruzan límites al conectarse entre sí y conformar diversos planos, hasta llegar a un lugar que estaba fuera del alcance. Dimensión tras dimensión, la puesta en abismo de la imagen erótica atraviesa hasta lo más profundo del sujeto; alcanza sus necesidades y anhelos más escondidos. Es la sombra, que al no poder verse ni controlarse, desde esa ausencia está más presente.

El cuerpo no puede nombrarla con claridad, pero sí intuirlo. Con la imagen erótica el cuerpo hace una promesa, nos hace presentir que se revelará algo crucial, que moverá nuestro mundo. Es ese afecto en los detalles, con los que puede sentirse que conocemos al otro de forma auténtica y que así lo recordaremos, en su amplitud de particularidades visibles y ocultas, que lo hacen ser único, nadie más que él mismo.

El erotismo abarca un detalle que remite al todo inabarcable. Es una revelación del cuerpo, que por medio de una singularidad reconoce al conjunto, el otro, la experiencia de experiencias que somos, es decir nuestra vida, sentida desde una vivencia límite. En la ficción sensual, los detalles nos seducen con la promesa de que al juntar las piezas del rompecabezas, al seguir ese rastro de migajas, nos encontraremos con una imagen fundamental. Esta es la que el misticismo contempla, que llamamos imagen crisis, que es la que permite que los artistas alcancen un grado de madurez que desembocará en la imagen devastada, en la que se encuentran frente a frente con un sí mismo.

El lugar del anhelo

El amante y el artista tienen en común que ambos son estimulados por un impulso de crear, que conlleva el desafío de destruir, de romper límites. De ahí que Andreas-Salomé (1983) y Woods (1987) concuerden en que el amor y la creación artística provengan de un mismo núcleo. Según este último escritor, la religión comparte ese fundamento, que es el de perpetuarse en el ser amado: mantener una esperanza de un

futuro de vida, a través de la creación. Para este autor, con la mirada amorosa se engendra al otro en una forma nueva, donde cada detalle se transforma a través del afecto.

Muchos artistas no tienen hijos, se dedican de lleno a crear de este otro modo, en la ficción que generan con el otro. Tal vez no pueden desarrollar una vida con alguien más de un modo convencional, por como son, pero sí tienen ese anhelo de permanecer en el amor compartido. Paz (2005) considera que el erotismo se relaciona con la figura del libertino y con la del iluminado extasiado. Al artista suele identificársele con estos arquetipos, entre la voluptuosa entrega mundana y la vida ermitaña, bajo el pacto fáustico. Quizá sucede que el creador se relaciona con los otros mediante las imágenes de su obra, dependiendo de en cuál de ellas se encuentra: la porno, la erótica, la crisis o la devastada, donde muchas veces hace una conexión más auténtica de lo que es capaz en la vida cotidiana.

La obra es legítima, porque en ella el artista crea un lugar para el amor. No se impone, ni busca extraer del otro lo deseado; hace espacio para que el amor de ambos pueda desplegarse, la posibilidad de amar. Así, el arte no es ni del artista ni del espectador, tal como un hijo no es de ninguno de sus creadores, sino que es testimonio de ese encuentro de dos vidas, su unión más personal (Woods, 1987). En esta, engendramos, damos forma al otro que en la ficción sensual nos lo permite, a su vez este acto nos remoldea a nosotros mismos. Por eso la imagen erótica es tan íntima, tan parti-

cular de ese anhelo compartido de experimentar el amor, de imaginarnos que es posible, así como somos.

Amar estaba en nosotros, antes de estar seguros de que ese amor sería recibido, como dice Marion (2005). Pero el arte le da espacio a ese afecto, para que se viva en su amplitud, conforme se intensifican las dimensiones eróticas. Esta es la ficción de la imagen erótica: nada nos asegura que nuestro amor prevalecerá, que seremos recordados. No sabemos si nuestra caricia se mantendrá en el otro cuerpo, el que se engendró con la obra de arte en el mundo, en el otro. Pero lo imaginamos, nos atrevemos a hacerlo, a pensar que seguirá el placer de la vida, aunque el cuerpo de uno mismo no sea suficiente para mantenerlo, no por sí solo. Tenemos esa valentía, porque la obra da luz a un *yo* que posee un tono de divinidad, pues soy *yo* y es el otro a un mismo tiempo, una promesa de infinitud. El erotismo nos prepara para la crisis que se avecina, para aceptar que a pesar de la incertidumbre, el amor vivido junto con el otro nos alcanza para entregarnos por completo a la esperanza.

Cuando dejamos al otro un legado que prolongue el amor, esa persona se sentirá fijada a la vida. Esto es así, pues se mantiene una promesa: la de que mientras el otro permanezca, nuestro amor seguirá vivo, presente en esa marca dejada por el afecto en él. En el cuerpo se siente real esa huella, esa memoria. Como expresa el poema «J/J» de Darío Galicia, el cuerpo es el único registro. Es lo impermanente y lo que permanece, en el misterio de su tensión

erótica. El cuerpo en el arte, metafórico y reflexivo, como emblema de amor:

Es un recordatorio de las emociones de las que también es el resultado. Como tal, elimina la necesidad de cualquier dispositivo más complicado, como un diario. Este amante es él mismo la historia de su amor. Lo que lleva dentro de sí es conocimiento y signo de aquellas acciones de su amante que fueron expresiones de amor; [...] incluso más allá de la muerte de los hombres involucrados. (Woods, 1987, p. 94)

En el acto creador del fenómeno del arte, lo importante no es lo realizado por el artista, sino lo que sucede junto con el espectador. El cuerpo vivo es el testimonio, que es el otro pero a la vez es uno mismo, los sentidos entremezclados en una multiplicación del afecto, que se amplía conforme se intensifica el erotismo, hasta su mayor plenitud en las grandes obras. Andreas-Salomé (1983) considera que desde la prehistoria, la espiritualidad se ha unido con la sexualidad porque «el fervor religioso no existiría sin la intuición de que lo supremo, lo que soñamos, puede ser albergado en nuestro suelo terrenal» (p. 84). La diferencia es que lo religioso toma en cuenta siempre a un ser divino, en quien se busca el sentido unitario, mientras que el amor lo encuentra en el ser amado, otra persona. El erotismo vincula sueño con realidad, cuerpo con imaginación, puesto que requerimos dar cuerpo a esos anhelos primigenios, para poder compartirlos con el otro.

El cuerpo erótico nos posiciona, con los sentidos identificamos este lugar común para levantarnos juntos, enlazarnos. Esta ubicación le da un orden a nuestro mundo, una estructura creada con el afecto, desde donde le damos sentido a nuestras intuiciones, que están «fijadas por una sola significación. [...] la simple aserción ‘¡Aquí estoy!’» (Marion, 2005, pp. 124-125). Nos hacemos significativos uno para el otro, porque podemos presentir que el otro está presente, su presencia auténtica, aunque sea al distinguir con los sentidos ese sitio de afecto en un detalle cotidiano, como lo hace el artista On Kawara con los números de una fecha⁴.

Las obras eróticas presentan un espacio donde el afecto puede ser, que es el cuerpo mismo que a veces representan; pero también pueden mostrar una dirección, mensajes de texto, mapas, rastros de pinceladas, que nos dan una ubicación de dónde está lo amado, de que ese amor tiene un lugar en el mundo. Desde el afecto, el espacio se transforma, como en las pinturas de gran formato de Newman, que Jan Koenot (2009) llama *campos de color*: «Que no representan nada, pero que provocan una experiencia física del espacio. [...] despiertan en la mente la conciencia y el placer de vivir en este espacio sin duplicidades que lo rodea y lo enciende [...] su ser vivo en la sensación de espacio completo» (p. 7). La atmósfera de la obra hace un entorno más habitable para sentirse vivo y experimentar ese disfrute por la existencia. Encuentros eróticos, que modifican el tiempo y nos dan un espacio donde pararnos en el vasto mundo y su caótica existencia, que no

4 Véase la serie de pinturas *Date paintings*, 1966-1988, On Kawara.

está hecha para uno, pero junto con el otro la acomodamos para que nos reciba. Hacemos de la vida un hogar.

El presente no adviene sino para aquel o aquellos que comparten la misma espera —la de un determinado arribo, un paso preciso, un lugar otro que no se confunde con ninguno. Una ausencia preside pues el advenimiento del tiempo presente, pero una ausencia suficientemente precisa e identificable como para no confundirse con ninguna otra ausencia [...] sólo el otro lugar que espero hace la diferencia. (Marion, 2005, pp. 46-47)

La espera de ese lugar de seguridad y afecto antecede al encuentro con el otro; inquietud que nos tiene abiertos a la entrega. En este suspenso, la tensión erótica me atrae al otro, me hace distinguirlo, pues mi intuición apunta a su presencia. El arte, con la imagen erótica, produce esa disposición expectante, que nos permite preguntarnos sobre el amor. En lo profundo de nuestras imágenes, deseamos amar, para sentirnos protegidos del sinsentido y la soledad mortal. Por eso queremos ser atraídos a aquello que no conocemos, que tal vez no sabemos que esperamos, pero que cuando se presenta alivia, cada momento con él es en sí acontecimiento puro. Es el lugar junto a otro donde podemos tocar lo más primigenio, el amor que nos ha hecho sobrevivir, una presencia esencial que precedió a cualquier expectativa erótica.

La imagen crisis

*En una noche oscura, con ansias en amo-
res inflamada ¡oh dichosa ventura! salí
sin ser notada.*

San Juan de la Cruz, *Noche oscura*

La sencillez de lo fundamental: el vacío, el silencio de lo profundo de la psique; esa inmensidad que somos, los místicos la conocen con los *ojos del alma*. Pero a los mortales comunes, acostumbrados a ver para creer, nos parece casi imposible acercarnos a ese absoluto. Lo que tenemos más próximo para lograrlo es la poética de la imagen, cargada de esa *presencia*. Esta última, la religión la entiende como lo divino. Pero en el arte se vive como un acontecimiento de *trance* crítico, liminar, que debido a su alta intensidad hace partícipe al otro del impacto que es saberse vivo, que trasciende en el amor. Esta es una transformación que el artista puede percibir primero desde su cuerpo con la imagen erótica, mientras que, al continuar su maduración artística, la experimenta como una evolución psíquica extraordinaria: ha llegado a la *imagen crisis*.

Un creador que llega a la etapa de madurez con la imagen crisis en su producción artística, nos permite experimentar nuestras vivencias determinantes de modo más intenso, redoblado junto con el otro. Artista y espectador viven una

experiencia límite multiplicada, conformada por la imaginación con la ficción intelectual. Al sentir que son parte de nosotros las imágenes primigenias del otro, de esas experiencias límite donde la vida está en juego, podemos percibir con mayor claridad la fragilidad ante la muerte, ya no solo de uno mismo, sino de quien se ama, que a partir de la imagen erótica se tiene en el propio cuerpo.

Ese colapso de categorías físicas y psíquicas conforma una crisis, angustia que sobrepasa la propia vida, al haber conocido en el erotismo que la esperanza se encuentra en el otro. Por eso, ver en riesgo su existencia es como sentirse morir una y otra vez, en una puesta en abismo de esa ansia por preservar la vida. Esto impulsa al deseo de que haya un cambio en el mundo, para la protección y el cuidado del otro, antes de que sea demasiado tarde. Es una necesidad que no podemos ignorar, ya que en la ampliación de la ficción de continuidad, nos encontramos en un nuevo estado de la conciencia, en el cual se revela lo que de otra manera es invisible, el núcleo emocional del otro, en el que nos fundimos. Vinculados en ese espacio esencial, de silencio o vacío, imaginamos la posibilidad de construir algo fundamentalmente distinto.

La obra de arte da lugar a ese conjunto sustancial de espectador y creador, al aglomerar sus vivencias en un mismo arquetipo, una figura que la pieza encarna, que contiene las diversas dimensiones de nuestras experiencias, implicándonos unos con otros en sus conexiones. Esto es así porque al tratar con las imágenes primigenias, la imagen crisis aborda

las circunstancias decisivas que influyen en el sujeto, como la familia, la religión, la clase o la política. En la obra, el artista usa las estructuras técnicas con las que ha madurado, para lidiar con aquellas estructuras sociales desde su postura, su ideología, con la que abarca las capas sociales y personales que conforman a la psique, por lo que recurre a una representación que pueda incluir en ella los diferentes planos que conoce de la experiencia humana.

Por ejemplo, Guillermo del Toro enmarca su película *El laberinto del fauno* (2007) en una postura antifranquista, donde con la protagonista, los seres de fantasía y los personajes secundarios, presentan el arquetipo de la rebelde, la resistencia. Pero también ahonda en situaciones vitales como la relación con el padre, la búsqueda de la protección de los niños, la supervivencia, la bondad y la esperanza para la humanidad, con las que se pueden vincular los espectadores de distintos contextos. De este modo, a la vez que estas figuras arquetipales generan una conexión con una postura ideológica, profundizan en experiencias decisivas individuales y sociales, mediante la técnica artística que se ha sofisticado desde la imagen erótica hasta la imagen crisis.

Esta es la manera en que, impulsándose con los sentidos y con una fuerza ideológica, para potenciar sus imágenes a nivel social, el artista teje su propio mito. Este puede sobrepasar fronteras y tener alcances globales, si logra hacer una representación que sea un arquetipo de arquetipos. Este consiste en capas de figuras primigenias en sincronía, que en la ficción intelectual de la obra producen un compromiso

emocional y social, el cual se amplía en la imagen devastada, con la madurez que el artista adquiere tras la crisis, como es quizá el caso de Guillermo del Toro en *La forma del agua* (2017).

Así, el creador plantea un tiempo propio del acontecimiento artístico, en el que la emoción que sentimos, une nuestros pasados de diferentes contextos, con nuestro presente ante la obra. Esta es la manera en que un artista que ya muestra madurez, eleva la importancia del tema con el que nos vincula. Al enlazar nuestras vivencias fundamentales con las que el tema plantea, en una ficción donde creamos una experiencia límite, pueden cambiar nuestras percepciones sobre esos sucesos, sujetos o grupos a los que la pieza se refiere.

A su vez, uno mismo se transforma, al vivir esa intuición intensificada del cuerpo y la mente que lleva a la presencia, la cual se manifiesta en la obra de arte trascendente, que el artista produce en esta etapa de la imagen crisis, aunque con la ficción intelectual, esa esencia se contextualiza desde una ideología. Es hasta la imagen devastada, en una madurez plena del artista, cuando puede producir una creación que supere esa interpretación, dejándose de aferrar a ella como su último apoyo para, con una ficción de continuidad completa, soltarse del todo y volverse universal.

La religión también recurre a la inquietud por la vida, aunque sea la eterna, para generar el acontecimiento espiritual. Sin embargo, no comprende la presencia desde la ficción, sino como un Dios verdadero, que es el arquetipo de arqueti-

pos en el que aglomera las inquietudes más profundas de las personas. Esa imagen crisis, se vive por medio del éxtasis de la visión mística, experiencia inolvidable de placer cósmico del religioso. Es una metáfora radical, donde el creyente se sumerge en una fusión con la divinidad. En este caso, Dios es ese otro a quien se le da importancia y se le entrega el afecto, a través de mecanismos sensoriales y psíquicos con los que los líderes espirituales respaldan sus posturas.

En la Contrarreforma, época de auge místico, la imagen visual tuvo una enorme influencia. Su fuerza sensorial y de retórica fue utilizada por las místicas visionarias, aplicándola como una efectiva herramienta de persuasión para favorecer la adhesión a la ideología religiosa. Con esta estrategia adquirieron poder personajes como Teresa de Ávila, cuya popularidad y la «causa de su atractivo espiritual es la pedagogía mediática, que atrae más los sentidos e incorpora afectivamente a la oración» (Moreno Sancho, 2007, p. 164). La mística dirigente de las Carmelitas, tenía una gran capacidad de multiplicar la imaginación, al acumular la imagen visual, la mental, entre otras que ella menciona, hasta llegar a la imagen que denomina mística, refiriéndose a sus visiones.

Esta monja aprovechaba la potencia de las obras de arte barroco, de modo que la presencia que estas hacen que se manifieste, la planteaba como un Dios que aparece ante el espectador, para que este lo sienta real. Así, conforme a sus fines religiosos, sincronizaba la fe con estructuras con las que podía manejar los sentidos, como con el color o las

formas de mostrar el cuerpo en las representaciones a las que recurría. Con esas imágenes traía la divinidad al presente, de modo que podía mover las estructuras de poder que regían a su sociedad, no solo a las mujeres, sino hasta los estratos más altos de las comunidades de su tiempo. Teresa potenciaba sus imágenes, iluminándolas con esas herramientas técnicas e ideológicas, en una intensificación del erotismo hasta la mística, un éxtasis que, aunque no seamos místicos, podemos conocer con el arte, como con el Barroco, que también se creó en esa época de exaltación del placer espiritual.

El placer en la base de la espiritualidad

En el contexto religioso actual, que proviene de los tiempos bíblicos, formas de placer como la sexualidad y el consumo de sustancias han sido reprimidas en muchos sentidos, pero antes no era así. En los orígenes de las civilizaciones, la sexualidad se percibía como parte inherente de la vida misma, mientras que las sustancias eran cruciales en los rituales. El placer incontenible vivido con ambos, era una manera de conectarse con lo divino.

La experiencia corporal y la espiritual han estado vinculadas desde la prehistoria. En esto el arte ha tenido un papel principal, como en el caso de los murales plasmados en las cuevas, que tenían finalidades espirituales de gran importancia. La religión nace en el Paleolítico con las alucinaciones del hombre en las cuevas. Según Clottes y Lewis-Williams (2010), nuestros ancestros consumían algún tipo de

droga que los hacía alucinar. Su efecto se experimentaba en tres fases; a la última se llegaba mediante un túnel, en cuyo final hay una luz intensa, que al alcanzarla se convierte en el mundo del trance.

Con este tipo de experiencias, las personas de la prehistoria percibían el mundo de un modo muy distinto, lo vivían con la *fluidéz* y la *permeabilidad* (Clottes y Lewis-Williams, 2010). La primera significa que las categorías se combinan como los líquidos, un humano puede volverse animal o la naturaleza puede comportarse como persona. La segunda implica que el mundo espiritual y el material permean uno en el otro, como los chamanes que traspasaban el muro a otras dimensiones, que también podían ser rechazados o, al revés, ser frecuentados en este mundo.

Es cierto que los comienzos artísticos y religiosos también eran los del poder, las diferenciaciones de clase entre el chamán o sacerdote y el resto, la masa. Pero también proporcionaban: «Informaciones y una comprensión tangible a los que por sus propios medios no podían entrar en el mundo de los espíritus. Los murales conducían al más allá [...] una especie de panorama donde los chamanes [...] mezclaban la proyección de sus propias imágenes mentales» (Clottes y Lewis-Williams, 2010, p. 35). El arte, desde los inicios de la humanidad, ha contactado a las personas comunes con lo extraordinario, en una experiencia del cuerpo con la imagen. Los guías eran los chamanes, quienes con la expresión artística podían traer al mundo sus imágenes internas;

usaban la plástica para fundirse con su espíritu, práctica que después realizaron las místicas.

Con estos orígenes, Clottes dice que denominar a los humanos como *homo sapiens* «no me parece una buena definición. No sabemos. No sabemos mucho. Yo diría que somos ‘homo spiritualis’» (Herzog, 2010). Quizá cuando pensamos con anhelo en el absoluto y procuramos un cierto placer, concentrado en los resquicios de la mente, es cuando sabemos que estamos vivos. Esto lo han hecho los humanos de todos los tiempos, lo único que cambia es el objeto de atención con el que se origina el placer de la admiración por la existencia. En el principio de la historia fue la naturaleza; en el Barroco, el Cristo crucificado; en la actualidad, *el otro*.

Las visionarias utilizaban las imágenes visuales para intensificar el deseo de fusionarse con lo divino, placer supremo de la religiosa, que era crucial en la experiencia mística. «Para Teresa de Jesús el recurso a la imagen servirá para suscitar mayor amor y más seguimiento del Amado» (Moreno Sancho, 2007, p. 133). La monja aumentaba su fervor apasionado, al observar las imágenes de la Pasión y la vida de Cristo, que eran las que más recomendaba contemplar, ya que el mirar ese cuerpo en colapso conducía con mayor eficiencia a la imagen crisis, evocando rápidamente las mayores preocupaciones físicas y espirituales del observador. Ante estas representaciones, Teresa se quedaba extasiada: «Verlo hecho hombre como nosotros [...] le servía para poder poner sus ojos en Él. Explayaba todos sus sentidos en una relación enamorada para hablarle y escucharle y quizá

besarlo» (Moreno Sancho, 2007, p. 238). Su deseo de entrega se exaltaba, al ver la expresión de sufrimiento y de bondad de aquel cuyo rostro era para ella el ícono más bello, que la llenaba de fascinación.

Teresa de Ávila comenzó con sus visiones tras estar al borde de la muerte por graves enfermedades, acompañadas de conflictos emocionales y crisis espirituales. Otra monja que tuvo esas vivencias extremas fue Juliana de Norwich (2002), con las que inició su camino místico que, en sus palabras, «empezó con el deseo, palabra clave en su obra que repite una y otra vez. [...] deseó tener un deseo ardiente, y se encontró con el deseo ardiente de Dios» (p. 6). La intuición de estas mujeres es atraída por algo tan complejo que el entendimiento no lo puede abarcar, lo cual nombran como Dios, a quien dan el papel de protector omnipotente e infalible para sobrellevar sus crisis.

En ambos ejemplos la ficción es relevante, aunque no la entendían como algo que proviene de la imaginación, pues en ese contexto histórico, esa carga sensorial y afectiva la interpretaban como la verdad más real de la divinidad. Al impulsarse en la crisis, podían crear obras que desplegaran esa imagen y que desde esa fuerza implicaran al espectador, sus miedos y anhelos, como en los poemas de santa Teresa o de san Juan de la Cruz. Con esa intensidad, movían a su imaginación hacia algo que no podían describir, esa presencia que emerge de sus emociones más profundas. Pero al delimitarse dentro de una interpretación religiosa, las

imágenes primigenias quedan ofuscadas, por un arquetipo tan seductor y deslumbrante como Dios.

Ver la llama de la unión con la divinidad, lo cual sucede tanto en la experiencia sexual como con las drogas, es ver el *insight* en el arquetipo. Es sincronizar la multiplicidad de presentes como producción de presencia. Es el encuentro de lo micro con lo macro, la fusión en el núcleo ardiente. El fuego es el principio de la vida, como sol, como llama en la fogata para preparar el alimento. El Barroco eleva al fuego como espíritu, lo máspreciado de lo religioso, que nunca caduca. Los místicos percibían la imagen de fuego como:

Un símbolo particularmente idéntico y sugestivo del estado trascendental que intentaron describir con gran esfuerzo. Al despejarse la nube de lo desconocido que les confundía, penetraron en lo más profundo del símbolo y allí encontraron la respuesta; ese fuego increado y vital que guió [*sic*] a los hijos de Israel a través de la noche. (Underhill, 1989, p. 97)

Lo que hace el místico es jugar con el arquetipo del absoluto, de ahí su fuerza psíquica. Ese arrojo para poder confrontarse con el mundo quizá responda a premisas psicológicas profundas, como las de Teresa de Ávila o Hildegarda von Bingen. Los creadores, sean ellas con las imágenes de sus visiones o los artistas actuales con sus obras, desentrañan algo tan hondo, tan arraigado del ser humano, que puede

estar en todos nosotros y que está rodeado de un contexto que permite dar salida a las crisis.

Así, McMahon (2013) menciona que se ha llegado a considerar que: «La originalidad genuina proporciona un auténtico vislumbre de algo más grande [...] sostuvo Scheler, ‘nos ofrece una visión de un microcosmos’, que es en sí mismo parte de una totalidad (un macrocosmos) unida por un alma común» (p. 132). Una originalidad que consiste en estar anclados en nuestro presente y orígenes, conexión de lo fundamental con la imaginación, capacidad común a todos los humanos, a partir de la que se crean los mitos.

Esa facultad tanto de los chamanes del neolítico como de las místicas o los artistas para pasar de lo personal a lo universal, es la habilidad para trabajar con la justificación social. Esta le da mucha influencia a la persona, atrae a los demás como un imán desde el manejo de los arquetipos, la psique y los sentidos, pues se sienten interpelados desde lo más hondo, lo que más les importa. De ahí las fuertes reacciones a las propuestas que usan la imagen crisis en nuestro tiempo. La obra misma ya es un objeto de crisis. Esa forma de ver el absoluto produjo desde el neolítico separaciones sociales, que serán replicadas en las diversas religiones y sus asuntos de poder.

Los místicos no se escapaban del placer que genera el poder. En un grabado de Durero sobre san Jerónimo, el secretario del papa y creador de la *Vulgata* es representado como un estudioso inspirado por Dios (McMahon, 2013), embe-

bido en su estimulante tarea. Esto recuerda a la conexión especial con Dios de Teresa de Ávila, con base en la cual ella desplegaba su autoridad en el juego de poder religioso. La divinidad se le revelaba a la primera doctora de la Iglesia de manera personal en sus visiones, para develarle saberes que ella tendría que transmitir al resto de la humanidad como *Camino de perfección*. Es poco probable que quienes tienen una convicción desde su capacidad para crear, realicen las acciones que respondan a iniciativas dictadas por otros poderes. Se sabe que realizar arte, imágenes del arte, requiere una inmersión en la psique y Teresa de Ávila tenía razones de peso para sumergirse en sus abismos. Rosa Rossi (2015) comenta sobre esta monja que:

Toda su vida y su obra aparecían atravesadas por esta cuestión que venía a ser la base de algunos de sus más grandes silencios: silencio sobre el abuelo penitenciado por la Inquisición por haber regresado al judaísmo, silencio sobre los Estatutos de limpieza de sangre que discriminaban entre bautizados, en el sentido de que distinguían entre cristianos viejos y cristianos ‘nuevos’, y excluían a estos últimos de cualquier trabajo público. (p. 27)

Sus imágenes primigenias tenían una influencia notoria en su proceder. Logró realizar poesía y otros escritos religiosos, pero también era amante de la imagen del arte; «desde niña Santa Teresa tuvo predilección por las imágenes [...]»

Se cultivó en la sensibilidad artística» (Moreno Sancho, 2007, p. 70). Sabía que el arte es el medio más eficaz para hacer entender al otro, ella misma vive en el tiempo en que los seguidores de Lutero destruyen imágenes, de las cuales su familia tenía que ser adepta, en oposición a las prácticas protestantes.

Moreno Sancho (2007) escribe que en el *Libro de la vida*, la monja confiesa que a sus 12 años, cuando su madre murió, llora ante una imagen de la Virgen, quien la consuela, haciéndola volver a sí misma: «El relato parece justificado por un lado por el clima familiar, y por el otro, en las circunstancias sacralizadoras características del siglo XVI, por el ambiente social» (p. 91). Es notoria la conexión entre el afecto, las imágenes, la protección ante la muerte y el poder. Santa Teresa traslada la fuerza de sus experiencias límite a la intensidad social y espiritual de la mística. Ella es la reformadora del Carmelo, una creativa sin precedentes en el Barroco español; lo que otros hacían negativo en la reforma luterana, ella lo reinventaba desde su imaginación poderosa para afianzar su doctrina.

Lo más importante en la imagen mística, sea en la religión o en la imagen crisis en el arte, es el amor y la protección. Fusionarse con Dios a través del amor es parte de los fundamentos del misticismo. Por eso muchos de los religiosos han hablado de él, como por ejemplo Orígenes de Alejandría, Bernardo de Claraval,⁵ Teresa de Ávila o Juan de la Cruz,

5 Dice William Johnston (1997) que: «Bernardo escribió al papa Inocencio II y a muchos obispos denunciando a Abelardo, que fue condenado sin ser oído en el Concilio de Siena en 1141 y que murió al año siguiente. La

seres pasionales que llevan al extremo la idea del amor divino, en el anhelo de nunca ser abandonados.

La representación de Dios

La poderosa energía psíquica de las imágenes primigenias de las místicas, tiene una fuerte presencia, que arrastra a la emoción del otro, al despertar ese ardiente deseo de amor y protección que en la crisis es tan intenso en el sujeto. Al espacio vacío de la psique profunda, donde sucede la fusión con el otro, le dan forma como Dios. Las preocupaciones más esenciales, lo que mueve desde lo más hondo al sujeto y que en la crisis ya no puede ignorar, lo resuelven mediante esa figura, en la que abarcan como un absoluto omnipotente y omnipresente los tiempos del sujeto, sus experiencias vitales pasadas, presentes y futuras.

Por lo tanto, la representación de la figura arquetipal que es Dios debe de ser realizada con la mayor destreza, que conmueva los sentidos y las sensibilidades, con la cual se pueda alterar el curso de la historia, las creencias y la forma de vida de las personas, de sociedades enteras, al definir el sentido de su existencia y su muerte. Como mencioné en el libro *La imagen primigenia* (Quirarte, 2024a), son las emociones lo que mueven los místicos para producir una transformación interior. De este modo, aunque un sujeto tenga formación intelectual, va a dejarse guiar por un líder

vehemencia con la que Bernardo persiguió a su desafortunado adversario es a la vez sorprendente y dolorosa. ¿Es acaso éste el Bernardo que escribió tan extasiadamente sobre el amor de Dios y quien comentó tan elocuentemente el Cantar de los Cantares?» (pp. 58-59).

espiritual, si logran comprometerlo con una causa al involucrar en ella sus imágenes primigenias.

Si una ideología consigue acaparar de ese modo su núcleo psíquico, el sujeto va a sentir que atenderla y seguirla es fundamental, ya que se ancla en ella como su base espiritual, desde la que busca protección y desarrolla sus percepciones internas sobre sí mismo y la vida. Por esto es muy interesante el estudio de Ana María Rizzuto, *El nacimiento del Dios vivo. Un estudio psicoanalítico* (2006), que revisa estos procesos de formación de la psique en relación con la figura divina. Esta publicación, basándose en casos clínicos, investiga el modo en que los occidentales nos representamos a Dios.

Algunas personas que la autora analiza, plasman a Dios con rasgos característicos de las figuras parentales, cuyo vínculo con esa representación, de la que se espera un soporte psíquico, concuerda con el enlace que planteo en *La imagen afecto* (Quirarte, 2021) entre el arte y el *objeto transicional*. Este último puede ser una manta, un juguete u otro con el que el niño crea un apoyo emocional, para sobrellevar el proceso de diferenciación de la fuente de protección original, la madre, en su desarrollo psíquico hacia reconocerse como un ser autónomo. Propuse que este objeto se amplía o evoluciona en lo que el sujeto hace como arte, como una representación más compleja donde deposita los afectos, que utiliza esos mecanismos psíquicos; como los resultados de Rizzuto dejan ver qué sucede con la representación de la divinidad.

Como un niño con su madre o padre, el místico tenía una confianza absoluta en Dios y en la época barroca, la creencia religiosa se amalgamaba con lo artístico, como había sido desde los inicios del arte. Pero ahora en el arte no hay un adoctrinamiento con una ideología específica, «quienes no encuentran su representación de Dios subjetivamente significativa necesitan otros objetos subjetivos y otras realidades transicionales para encontrarse a sí mismos» (Rizzuto, 2006, p. 260). Si no se conecta con sus imágenes, la figura de la divinidad puede carecer de relevancia para el sujeto, pero necesita atender de algún modo las inquietudes de lo hondo de su psique, lo cual propongo que en el tiempo presente se puede hacer con el arte, con el cual el sujeto contemporáneo puede tener una experiencia espiritual.

Esto es relevante, ya que hay obras artísticas que desde la imagen crisis visualizan temas de importancia en el contexto presente, pero que desencadenan la discusión mediática de forma intempestiva. Hay que considerar que en el mundo no hay una visión ideológica unitaria, hay muchos bandos, muchas fracciones, en una gran variedad de ideas que nos rodean de forma constante. El arte muchas veces desdobra la pasión contenida, pero puede tener un resultado problemático. De ahí la complejidad de formar piezas que logren engranar esa multiplicidad desde la imagen crisis y que, por ello, sea de un valor excepcional que un creador logre hacerlo desde una postura genuina.

Con estas circunstancias actuales, en las que la relevancia de la religión se ha atenuado de forma notoria, ¿qué ha

sucedido con la elevación de la imagen a los ojos del alma, como se hacía con el arte barroco? Es interesante pensar en cómo se transforma la imagen hasta el punto en que se siente que se ve a Dios. Para quienes vivimos en el siglo XXI es bastante extraordinario pensar que existieron personas, más que nada monjas y monjes, que tenían esas experiencias que llamaban místicas. A diferencia de España, México no tuvo santas famosas por sus experiencias místicas. En vez de eso, surgió una gran artista, Juana Inés de la Cruz, quien desde el arte y la teología se cuestionaba cómo era el amor de Dios hacia la humanidad⁶. Con la *Carta atenagórica*, ella logró que la imagen crisis estuviera presente, lo cual completa con la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Ya no es la imagen crisis de una monja, sino de una artista que vislumbra un nuevo mundo en su cultura.

Nuestra poeta se inclina a la realidad del mundo, la que se ve con los ojos del cuerpo, no con los del alma como santa Teresa de Ávila o san Juan de la Cruz. Pero como ellos, Juana Inés de la Cruz eleva su cuerpo con su imaginación hasta lo más alto, para ser vista y escuchada. Tanto la artista como los místicos realizan una intensa desobediencia por medio de la imagen, traspasan los límites hacia el encuentro de la presencia, como cuando san Juan de la Cruz se adentra en la noche oscura para que sus ojos contemplen a Dios. Dos tiempos que son cercanos, dos caminos para encontrar el sí mismo con las alturas propias de Faetón.

⁶ Fue muy polémica su *Carta atenagórica*, obra teológica donde discute sobre las finezas de Cristo.

Por un lado, los místicos estaban en un camino religioso de llevar lo humano más allá de sí mismo, pero «participar del cuerpo místico de Dios, llegar a ser un hombre divino como Cristo [...] puede parecer una búsqueda imposible [...] Todos los que quieran seguir a Cristo deben buscar ser semejantes a él, incluso si la meta fuera imposible de alcanzar» (McMahon, 2013, p. 38). En ese tiempo ya había un Dios de carne y sangre, lo que posibilitaba que el ser humano pudiera aspirar a ser como él. Solo con su ayuda se podía lograr algo extraordinario. Crear, según la mentalidad de esa época, nada más estaba reservado a la divinidad, el mortal no se consideraba el creador. El gran artista desobedece esta noción al realizar sus obras; pero no puede abarcarlo todo, pues no es más que un ser humano, como un:

Prometeo en persona, una peligrosa fuente de innovación e imaginación, [...] castigado, sin duda, pero no sin un heroísmo trágico en su intento condenado al fracaso de aspirar a la divinidad. [...] Aquellos que desafían a los dioses pueden ser monstruos y gigantes, pero se elevan por encima de los hombres comunes y corrientes. Y, sin embargo, aquellos que se elevan a grandes alturas tienen una manera tremenda de caer. (McMahon, 2013, p. 5)

El artista al crear ocupa el lugar que solo se le daba a Dios, con una fuerte y seductora carga espiritual en esa *magia*, esa capacidad excepcional del humano para darle forma a su mundo. El deseo del creador, con la ficción de continuidad

potenciada en la intelectual, se vuelca en lo extraordinario: ascender al infinito. Su anhelo de trascendencia sobrepasa por mucho el poder de la fama, la riqueza y la influencia, aunque estas son placenteras y suelen facilitar su camino. Por su fuerza para manejar la psique y los sentidos, el artista ha sido considerado sobrenatural, profético, incluso monstruoso, como sucedía con sor Juana.

La poeta, en el mismo siglo que los místicos, con su obra magistral *Primero Sueño* se hace esas interrogantes fundamentales sobre las capacidades humanas. A través del arte, en una serie de imágenes literarias entre imaginación, ciencia y religión, se cuestiona cómo alcanzar lo que parece imposible: sobrepasar las fronteras de lo humano para llegar a lo universal, el mayor conocimiento de sí misma y de todo lo existente. Sin embargo, el poema de la artista-religiosa es una obra más allá de lo místico, pues la ideología se derrumba, ya que esta no puede contener la potencia de la presencia. Al final del poema, tras el asombro ante el resplandecimiento de los dioses y los astros, Juana nos hace sentir que es más grande la sencillez de vivir un día más, la existencia que aún continúa, en dos palabras después del sueño: «yo despierta».

Nuestra mente trabaja todo el tiempo con imágenes, que producimos incluso dormidos. Estas son espirales de imágenes dentro de imágenes, una puesta en abismo de la mente y el cuerpo, en la que el artista se mete cuando crea obra. Los humanos evolutivamente le hemos puesto mucha atención a las imágenes, y estas son las responsables

de la descompensación y el *insight* de nuestra psique. «Las imágenes reprimidas pueden ser llamadas a comparecer en el foro psíquico bajo la influencia de las experiencias más diversas: el encuentro con otra persona, la visión de una película, una experiencia vital estresante en particular, un determinado tono de voz, etc.» (Rizzuto, 2006, p. 22). Algo que el cerebro del espectador no puede obviar y afecta su manera de interactuar con la obra.

Esas imágenes enterradas en la psique contribuyen, según Rizzuto (2006), a la formación de la representación de Dios en la infancia, que «se trata de un proceso representacional relacional-objetal determinado por la configuración emocional individual prevaleciente en el momento en que el sujeto forma la representación, en cualquier etapa evolutiva» (p. 64). Apoyándose en las ideas de D. W. Winnicott sobre el objeto transicional y en Freud, la autora plantea que la persona no puede hacerse una representación única de Dios, pues esa imagen cambia según el momento de su vida y las emociones que experimenta. Así, la manera del creador de percibir lo trascendente y lo fundamental también evoluciona.

El artista, quien ha vivido experiencias límite con intensas inquietudes emocionales, quizá siempre busca una protección como la de Dios, es decir la de sus padres, sus creadores iniciales, pero a su vez se rebela contra ellos, cruzando los límites de sí mismo, la creación de sus progenitores, para re-crearse desde su propia imagen. En el principio creador de la ficción, de ese deseo o necesidad de crear, reside el ar-

quetipo del Dios padre, pero este implica la necesidad de la devastación, el derrumbe del orden psíquico y sensorial previo, en una fundición de categorías para lograr esa creación.

Creación y destrucción se dan paso una a la otra, se requieren para poder fantasear desde el silencio de lo fundamental. El lugar de tranquilidad es arrojarse en este silencio, en la confianza de saberse protegidos. Es el espacio vacío de la existencia, con cuya amplitud el artista sabe que puede jugar en la imagen devastada, después de que con la imagen crisis deshizo las figuras de sus progenitores, en una experimentación para hacer una abstracción, un estilo propio en su modo muy personal de verlos. ¿El problema del artista será su deseo de ser afectuoso con el otro y mostrar mediante la imagen que puede haber más amor del que recibió de manera limitada? El artista, como el místico y como el niño, lo que busca es la aceptación, el amor inconcluso, que no está dado por completo.

La pauta la dibujan las experiencias primigenias, la maduración psíquica depende de si permiten imaginar o si han sido tan difíciles que no es posible quedarse con ellas a solas, en silencio. «Algunas personas son incapaces de creer porque les aterra su Dios. Algunas no se atreven a creer porque tienen miedo de sus propios deseos regresivos. Otras no necesitan creer porque han creado otros dioses que les sostienen de forma igualmente adecuada» (Rizzuto, 2006, p. 68). La representación de Dios o el desprendimiento de esta imagen, es un juego de intereses del sujeto, que hace una compensación o descompensación con ella.

En el caso del arte, el objeto transicional se desdobra y la familiaridad que teníamos con este también la sentimos con la obra. A este, los artistas lo transforman en capilla, templo, volcán o parque escultórico. «El ‘espacio’ psíquico es el espacio transicional de ilusión y juego entre la experiencia psíquica y aquellas personas a las que amamos y tememos» (Rizzuto, 2006, p. 117). La ilusión es una palabra clave, ya que permite compensar al sujeto, tener a raya las crisis y sus descompensaciones, que en la mística se buscaban equilibrar con Dios.

Rizzuto pone énfasis en que «hablando en términos psicológicos, Dios es un objeto transicional ilusorio [...] el espacio transicional [...] constituye el lugar donde Dios comienza a tomar forma» (2006, p. 223). Es la ilusión de un lugar de protección, el espacio donde todo cobra sentido. Por eso para las místicas Dios era una figura clave en los afectos, ya que por la ideología religiosa se condenaba el apego al cuerpo. En el caso de santa Teresa, sus «locuciones místicas reforman su psicología y su vida entera» (Moreno Sancho, 2007, p. 277). Al no ser posible vincularse al objeto transicional desde lo físico, la necesidad de tener ese soporte afectivo se solventaba desde lo intangible de la imaginación intensificada, con la que podían sentir que en Dios podían serlo todo. El arquetipo de este ser omnipotente, que todo lo ve y lo sabe, es para Rizzuto (2006) un objeto transicional particular:

Porque no sigue el curso habitual de otros objetos transicionales. Por lo general, «se deja que [el objeto tran-

sional] vaya siendo descatectizado gradualmente, de modo que con el paso de los años queda ya no tanto olvidado, cuando relegado a una especie de limbo... Va perdiendo su sentido... porque los fenómenos transicionales se han ido difuminando, se han ido extendiendo... a la totalidad del ámbito cultural». (p. 224)

En ese proceso de sustitución del objeto transicional, incide el artista que ayuda a que el otro tenga una maduración más pronta, a través de la experiencia estética. Esta es quizá una de las metas del arte, por eso también es terapéutico. Esa función para el desarrollo psíquico se observa en que es usual que en el cine o en otras disciplinas se represente el símbolo de las casas. Esto es manifiesto en la película *La casa de Jack* (Lars von Trier, 2018), ya que la construcción de la casa es un símil con la construcción de la psique. La maduración del sujeto tiene que pasar por ese balance, en el proceso de crear un lugar seguro, como lo es un hogar. Para Rizzuto (2006):

Dios, la representación objetal transicional, nacido «entre orines y heces», junto con sus hermanos menores los monstruos, las brujas, los ogros, los compañeros imaginarios y demás, vive su propio ciclo vital bajo las fluctuaciones de los estados de ánimo de su creador y propietario.... La mayoría de las veces comparte la misma vida impredecible del osito de peluche del niño pequeño: cuando se lo necesita es arrebatado apresuradamente en su lugar de reposo, abrazado o maltratado y,

una vez que ha pasado la tormenta, es dejado descuidadamente dondequiera que pueda encontrarse. Allí permanece, ofreciendo mansamente la garantía silenciosa de una presencia casi imperceptible. (p. 257)

Desde la imaginación, la persona puede darle a la divinidad la forma que necesite, algo que solo se define desde lo que cree en su interior y lo que vive con sus emociones. De esta forma, es seguro que podrá evocarla en el modo que requiera, como lo hacían las místicas, pues «en las visiones, Dios se acomoda al lenguaje del receptor y toma formas de la iconografía de la época, para hacerse más inteligible» (Moreno Sancho, 2007, p. 336). La divinidad es adaptada para, como los demás objetos transicionales, cumplir su función de aportar un soporte desde el cual enfrentarse a la existencia. Esa garantía silenciosa es la que comenta Rizzuto (2006) aproximándose a Erikson, quien habla de que la fe de la religión se transfiere a los infantes como una confianza básica, que adquieren de otras fuentes quienes no tienen creencias religiosas. Esa seguridad esencial es la que quizá sentimos con la persona que nos sostiene en el momento en que llega una crisis repentina y uno se queda vacío, oscuro, ese momento del silencio opresor que requiere transformarse hacia el afecto. En:

La persona sana (es decir, madura en lo que se refiere al desarrollo de las relaciones objetales) existe la necesidad de algo que equivalga al estado de la persona escindida, en la cual una parte de lo escindido se comu-

nica en silencio con objetos subjetivos. Es plausible la idea de que la relación y la comunicación significativa es silenciosa. (Winnicott, 1965, p. 224)

El silencio es parte de la intimidad, estar en cercanía amorosa con otro sin que se requieran palabras, pues la sincronía entre ambos permite entenderse de formas más amplias. Pero a diferencia del silencio o vacío en Dios, que para las místicas era ser nada en él para tener un espacio de amor, en el arte hay un silencio compartido con el otro. En este nos miramos, nos escuchamos, como en *La artista está presente* (2010) de Marina Abramović o en *4'33"* (1952) de John Cage. Tal vez la evolución de lo espiritual en el arte es esa traslación del silencio, del espacio de confianza. Este cambia de la búsqueda religiosa de la protección desde la obediencia y la entrega total, a un lugar donde puede suceder la introspección y la individuación del sujeto, apoyándose en el otro para superar los miedos de cada uno de quedarse solo en la muerte. Quizá cuando ya sabes de manera auténtica quién eres y en dónde estás, puedes morir tranquilo, pues hay un ancla para imaginar y sentirse acompañado, con un sentido formado en ese lugar sagrado de confianza.

Cada etapa evolutiva tiene sus objetos transicionales apropiados para la edad y el nivel de madurez del individuo. [...] El tipo de ilusión que escojamos –la ciencia, la religión o cualquier otra– revela nuestra historia personal y el espacio transicional que cada uno de nosotros

hemos creado entre nuestros objetos y nosotros mismos con el propósito de encontrar «un estado de reposo» (en el sentido de un área o lugar de descanso) en el que poder vivir. (Rizzuto, 2006, pp. 264-265)

En cada fase del arte hay objetos en los que se apoya el artista según la madurez de la imagen. Las místicas se refugian en Dios, así confían en que nunca hay muerte, solo vida después de esta vida; por eso dan menor importancia a este mundo que a la eternidad. El artista no puede realizar esa negación de la muerte. La fuerza de sus imágenes primigenias lo impulsan a crear, ya que esas experiencias devastadoras que lo hicieron ser consciente de su mortalidad y finitud producen un interés por perdurar en el otro, compartirse a través del arte.

La ilusión, la fantasía, la imaginación, el silencio, son elementos de lo más relevantes para el humano. Con ellos, el sujeto apuntala su vida interna para poder convertirse en un ser equilibrado y con potencia para realizar una transformación interna. Esto lo experimentaban los místicos en sus conventos, con sus votos y sus largas prácticas de contemplación, en las que «abandonan el cinematógrafo de los sentidos. Sólo entonces son capaces de trascender los niveles meramente intelectuales de la conciencia y de percibir esa Realidad que ‘no tiene imagen’» (Underhill, 2017, p. 45). En esa realidad que solo es vista con *los ojos del alma*, interesada solo en lo interno, a pesar de que somos guiados por lo externo, es donde el místico se desborda de amor por lo absoluto, en un enamoramiento que no cesa.

El amor: arte y mística

La mística, si es la *ciencia del amor*, como la llama san Juan de la Cruz, está totalmente ligada a la obra de arte. No hay otra palabra para designar tanto trabajo y dedicación. Es el amor el que mueve al místico al mismo tiempo que al artista, los dos son parte de la desobediencia, los dos son seres con una crisis profunda. La obra de arte por su ambigüedad expresa lo que quizá es imposible exponer desde los principios de la lógica, ya que los juegos que hay en la pieza hacen una infinidad de relaciones. La mística es parecida, ya que es el conocimiento secreto, de entender no entendiendo.

Así, los conceptos de juego y ambigüedad son de extrema importancia. Con la ficción intelectual, el artista junta vasto conocimiento teórico y lo vierte en una representación, un objeto, para crear amor con el espectador, o sea, transmitir la importancia de la vida y de la cooperación mediante el juego. Tal vez la imagen crisis consiste en alcanzar lo más alto que se puede llegar en ese intercambio de afectos dentro de una ideología, hasta que el artista se desprende de ella para ir a la presencia vital, sin intermediarios.

En la mística, como en el arte, lo importante es el cuerpo del otro, sea como cuerpo de Cristo o como un ser humano que contiene presencia, es la seducción la que mueve a ambos. ¿Cómo no rastrear una relación con los misterios de la antigua Grecia, donde había una transformación de la psique, al igual que había una transformación cristiana con lo místico? Este debe tener raíces en lo griego, ya que los cristianos se nutrieron de la filosofía antigua.

La visión de la imagen mística es una metaimagen, es la imagen de la imagen, puesto que como explica Teresa de Ávila (Moreno Sancho, 2007), la imagen material lleva a un recorrido por la imagen interna, mental, imaginaria, intelectual, hasta que en la imagen de uno mismo solo se ve la imagen de Dios, son uno en ese amor extasiado. Pero parten de la imagen material para producir la visión y retornan a ella, en las imágenes literarias o las ilustraciones que mandaban hacer sobre sus experiencias de fusión con la divinidad, apoyándose en los artistas de la época.

Ahora el arte une lo material con lo espiritual, para producir el encuentro de lo humano con lo humano. Hace que la multiplicidad de presentes se manifieste mediante los conceptos de la TEA⁷. Cuando hay muchos *presentes* en sincronía, el resultado es más que la suma de sus partes, es ahí donde, más allá del objeto o la acción artística, el que aparece, el que es un sujeto de presencia, es el espectador. La *presencia* del arte es una inversión de imágenes; muchos artistas convierten al espectador en la obra.

Hay un movimiento de la imagen dirigido a la autoconciencia, que con los místicos depende de Dios, como con el visionario Ibn 'Arabī, dado que: «El espejo en el que se reflejaba metafóricamente el alma del místico le devuelve ahora una nueva identidad, ya que intentaba contemplar en él a Dios y termina contemplándose a sí mismo en Dios» (López-Baralt, 1998, p. 50). El alma se mira a sí misma al no

⁷ Véase el libro *Los juegos de la imagen* (Quirarte, 2023a), donde explico el método de la Tabla de Elementos Artísticos, para realización de obras y análisis de la imagen artística.

mirarse, pues al retirar la visión de la imagen material y la mental que ya estaban formadas, se concentra en lo que es ausente en ellas, la presencia indescriptible que inunda el vacío, desde donde se puede crear.

En el caso del artista, en la investigación del guion *Yo despierta*⁸ sobre sor Juana Inés de la Cruz, explico que la poeta no puede ser mística, pero tiene la misma profundidad de autoconocimiento, el cual demuestra por medio de la imagen poética y de su forma de vivir. La diferencia está en dónde se ancla el amor, en dónde se encuentra el lugar del afecto desde el que se realiza la transformación del erotismo. En el caso de sor Juana, era muy querida, en particular por una noble y culta mujer, la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga. Esta le permitió expandir su amor y volcarlo en sus libros, pues la artista podía confiar en que había una fuerza de protección grande, de alguien que podía mirarla realmente y apoyarla a que se desplegara en el mundo tal y como ella era. De este modo, se puede decir que sor Juana tenía una conciencia de sí muy profunda, pero no solo por la religión, sino desde ese afecto con los libros y el arte, una manera de avanzar decidida en conocerse a sí misma, que manifiesta en su *Primero Sueño*:

Consiguió, al fin, la vista del ocaso / el fugitivo paso,
/ y en su mismo despeño recobrada, / esforzando el

8 Guion sobre los últimos cinco años de vida de la Fénix de América, que forma parte del libro *Yo despierta. Sor Juana Inés de la Cruz Investigación de personaje y guion* (Quirarte, 2024b).

aliento en la ruina, / en la mitad del globo que ha dejado
/ el sol desamparada, / segunda vez rebelde, determina
/ mirarse coronada, / mientras nuestro hemisferio la
dorada / ilustraba del sol madeja hermosa, / que con
luz judiciosa / de orden distributivo, repartiendo / a las
cosas visibles sus colores / iba, y restituyendo / entera
a los sentidos exteriores / su operación, quedando a luz
más cierta / el mundo iluminado, y yo despierta. (de la
Cruz, 2004, p. 359)

Es por eso que cuando sor Juana hace arte supera la tradición de lo religioso, transmite evidentemente esa potencia espiritual, pero el final es contundente: cualquier cosa que se haga se realiza desde un cuerpo iluminado, es decir, visible y despierto. Para Moreno Sancho (2007) en la época barroca el místico y el artista no se contraponían entre sí, utilizaban la misma potencia de la intuición en la ficción intelectual, solo que unos para la religión y otros para el arte: «Era un mismo ambiente espiritual el que a unos llevaba a la intuición artística y a otros a la relación mística, y ambas se intercomunicaban bajo la dirección de los maestros espirituales» (p. 220). La diferencia está entre el poder y el amor. En ese tiempo, el poder era religioso, como el de santa Teresa con su influencia social. Así, el mayor interés era que sor Juana fuera santa, pero ella se rebeló contra su guía, su confesor Antonio Núñez.

La mística pretende una rendición total de la fuerza humana, sin agencia del sujeto para crear, pues es solo un medio

para dejar obrar el poder de Dios. En cambio, sor Juana se mantiene en una desobediencia de mayor intensidad, gracias a la cual logró ser una gran artista, con su energía creadora abocada al conocimiento de sí misma y del mundo, desde el arte. Como se ve en las creaciones de san Juan de la Cruz o sor Juana Inés de la Cruz, sus poemas son un excedente de potencia contenido; tanto en el místico como en la artista, ideología, influencia, arte y potencia van unidos. Pero la presencia, que se conocía con la religión, la poeta la multiplica más allá de la fe. En la fantasía intelectual, le da dimensiones más amplias a la imagen, haciéndola imagen crisis.

Con cada obra, el artista «se trasciende a sí mismo, la materia queda liberada por la belleza que nace de las manos del artífice, sumergido en la experiencia indecible, y el arte se convierte en una epifanía y sus creadores son una necesidad social» (Moreno Sancho, 2007, p. 50). En la mística el alma se transforma, en el arte lo hace el ser humano. El artista re-crea no solo su exterior como en la ficción sensual, sino su interior, en un amor que permite la fantasía con la que se visualiza lo indispensable, el podernos imaginar unidos unos con otros.

Juan de la Cruz

San Juan de la Cruz es una gran figura de la poesía escrita en español. El místico por excelencia. Un hombre que vivió en la pobreza, en la España del 1500, según parece, de acuerdo con principios coherentes y con una sensibilidad única dentro del Imperio español. La vida de este artista se entretejía

dentro de los poderes eclesiásticos y políticos de la época. Algún tiempo estuvo en prisión y debía de cuidar mucho sus palabras, y más por tratarse de una época convulsa. En el arte muchos recursos son para generar la ambigüedad, para mostrar y ocultar, disfrazar lo que se dice para poder expresar más. El Barroco fue un experimento entre lo que se ve y lo que se esconde. López-Baralt (1998) se apoya en las ideas de Michael Sells para precisar la palabra *apófasis*, cuya etimología griega:

Sugiere no sólo el acto de negar, sino el más matizado de desdecirse. ‘La apofasis [*apophasis*] es un discurso en el que se reconoce que cualquier proposición falsifica, reinventa. Se trata de un discurso de proposiciones dobles, en el cual el sentido se genera a través de la tensión entre el decir y el no decir’. San Juan es, en efecto, un maestro del «des-decirse»: se trata de una de sus más eficaces técnicas literarias para abordar lo Innombrable. (p. 70)

Esto nos remite a un concepto fundamental en el arte, que nos sirve para que entremos a los juegos de la obra artística: la *ambigüedad*. La relación de esta con otros elementos como el *punto ciego*, la *metáfora*, el *campo vacío*, entre otros, crea la atmósfera de la obra de arte, que si es *verosímil* estimulará la imaginación, invitará al espectador a habitar la pieza, a jugar con la multiplicidad de significados que presenta la *presencia*. Esto es un trabajo doble para el místico, pues debe lograr que la divinidad y la religión sean habitables de esa manera, en

una atmósfera que se transmitía con el arte barroco. ¿Quién le va a sugerir al feligrés (espectador) que la puesta en escena ya está dada y que aun así puede creerla como algo propio? La pintura del Barroco es hacer habitable esa atmósfera. De ahí la genialidad del arte de la época, algo que quedó para la posteridad.

Tanto san Juan de la Cruz en su escrito del *Cántico espiritual*, como santa Teresa en sus *Moradas*, dejan ver una multiplicidad de imágenes. Según López-Baralt (1998): «No hay que atarse a ninguna imagen, ya que no debemos circunscribir o limitar a Dios a ninguna de sus manifestaciones infinitas» (p. 88). Esto ocurre con la representación o en el fenómeno del arte, ya que la imagen por su *punto ciego* es solo una parte de esa multiplicidad. El punto ciego hace que la imagen adquiera e interpele al espectador independientemente de la clase o credo, o de qué ideología se tenga. Así, en el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz:

Esta [la esposa] le lanza la petición más osada de todo el «Cántico espiritual»: «Gocémonos Amado, / y vámonos a ver a tu hermosura / al monte y al collado / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura». La paloma (¿hembra de repente por unos instantes?) invita al Amado a *gozarse* mutuamente. Pero es que «gozar» no era en el Siglo de Oro otra cosa que «hacer el amor». No nos extraña la valentía literaria de un poeta que tiene sobre su mesa y sobre su corazón el epitalamio palestino, acaso el poema más refinadamen-

te erótico de la historia de la humanidad. (López-Baralt, 1998, p. 111)

En este poema se interceptan sentidos que pueden parecer incompatibles para una obra de un religioso. Pero el gozo de algo tan humano como la sexualidad se atisba incluso en la mística, no es algo que debe callarse, al contrario, se debe celebrar. Tiene que ser placer y no trauma, porque nos permite seguir reproduciéndonos y creándonos como especie, a la vez que nos conforma como sujetos conscientes de lo humano. Todavía sobrevivimos por ella. López-Baralt (1998) habla también de la pieza *Llama de amor viva*, comenta que:

San Juan entrega su enseñanza recóndita a través de la más alta poesía: Dios no es y no admite imagen, y justamente por eso no podemos «mirarlo». Lo experimentamos sin «verlo». [...] Así precisamente es el «simple ser» de Dios (CB 14-15, 5), incognoscible por vía racional, que, en palabras de Michael Sells, 'se manifiesta a sí mismo por medio de cualquier forma o imagen, sin estar limitado a ninguna'. (p. 200)

La cita anterior nos muestra que la iluminación es una acumulación de las imágenes, es decir, que el místico logra por medio de la concentración de presente tener la presencia. Pero a diferencia del arte, donde con la ficción están de por medio el juego (o los juegos) y la ambigüedad, ellos experimentaban la presencia de forma real: «La experiencia

mística es, ante todo, una experiencia de [...] iluminación no sólo metafórica, sino experiencial» (López-Baralt, 1998, p. 201). Viven la presencia del otro como un absoluto. Esto el arte de nuestro tiempo quiere verlo como un cuerpo presente, con una trascendente experiencia vital. Aunque haya equivalencias, ahora se requiere algo esencial; no sentir a Dios, sino ver que el otro no es alguien desaparecido, asesinado o torturado. Es alguien vivo, cuya existencia se ha de celebrar.

López-Baralt (1998) al analizar la última línea de la primera estrofa «¡rompe la tela de este dulce encuentro!», comparte sobre la atmósfera erótica, que esta forma, con planteamientos relevantes para el misticismo como: «la penetración de la unión física [...] nos encontramos inmersos en la obra de un poeta que se distingue [...] por su proclividad al erotismo y por una fascinación sin precedentes con el antiguo clásico del género –el Cantar de los cantares» (p. 204). La relación erótica es la que permite que se expanda lo micro de nuestro ser, en experimentos pequeños con nuestros sentidos, para poder cautivar, seducir al otro, de ahí se genera una expansión del cuerpo con el otro, hasta lo macro. Esto conecta al porno, la erótica, la mística como imagen crisis y la devastación como plena obra de arte, ya que es centralizar coherentemente el cuerpo y la mente para jugar con los sentidos propios y de los demás. López-Baralt (1998) cuando habla del poema *Llama de amor viva* comenta sobre el fuego que:

Transforma en sí lo que toca, y su condición incandescente y blanca nos deja saber una vez más que estamos deslumbrados y, por lo tanto, a salvo de toda imagen y de toda diversidad separadora. En este poema, que ya se dicta en un instante detenido del tiempo presente, el ojo del alma intercambia luz trascendida e incorrupta con el ojo de la Divinidad: ambos son esa luz de la misma manera que otrora ambos eran noche cerrada. (p. 244)

Con el pensamiento se puede sentir mucho. Si este tiene fe, la persona con su cuerpo envuelto por la imaginación, puede experimentar lo que otros disfrutamos de la pasión carnal. El poeta progresa en el conocimiento de Dios y de sí mismo, primero en el *Cántico espiritual*, luego en la *Noche oscura*, para pasar a *Llama de amor viva*. De este fuego es de donde se produce la presencia. En términos del arte, la ambigüedad y el juego estarían en estos poemas, cuando el creador habla de las secuencias de imágenes, que es lo que provoca la multiplicidad de presentes (como sucede al combinar los elementos de la TEA). Pero la verdadera presencia es un estado que el espectador tiene que alcanzar él mismo, llevar su imaginación a un punto de no retorno para que esta se produzca. La pieza como objeto deja de tener importancia, como las palabras del místico, es igual el material del artista, tiende puentes a lo inagotable.

La mística, de lo humano a lo divino

La vía mística se describirá en tal caso, no como un viaje, sino como una alteración de la personalidad: la transmutación del ser humano 'terrenal' en 'celestial'.

Evelyn Underhill, *La mística*

Teresa de Ávila, como hija predilecta del Barroco, vivió entre el decir y el quedar muda. Esto es, que supo llevar hasta su más grande expresión las maneras educadas de su tiempo, para ser escuchada no solo en su familia, en su convento o en su ciudad, sino en todo el mundo occidental. Para eso hay que volverse un ser que, si parece simple a los ojos de los demás, es porque desde la comprensión de lo complejo de uno mismo, se alcanza esa simplicidad. Esto la monja lo facilitaba mediante el contacto con las imágenes, el lenguaje icónico, accesible para todos con los sentidos. La seducción que parece simple no lo es, pues es estudiada de manera intuitiva y precisa, sin desperdicio. Los barrocos conocían esto a la perfección, sabían que el arte era un poderoso aliado en estos menesteres, no solo al escribir poesía para las élites sino a niveles sociales más amplios. De esta manera:

Santa Teresa, [...] rechazaba de inmediato a las monjas demasiado espirituales que «consideraban que la meditación era mejor que el canto» y, mientras barría el comedor del convento, se le oía canturrear cancioncillas sobre sus más exaltadas experiencias místicas: esa

inefable transverberación, en cuyo corazón se clavó la encendida flecha del serafín. (Underhill, 1989, p. 122)

En la época de esta monja, era una impronta estar en un convento, te alejaba de muchas tentaciones, era aprobado por la sociedad: conllevaba prestigio y muchas otras implicaciones añadidas. Ahora esos tiempos ya no existen. La mayoría de la gente se siente bien porque se supera a sí misma dentro de su contexto. Todo es proporcional, aunque sea un pequeño logro, es una superación. De ahí que alcanzar la conciencia cósmica se sienta como algo casi imposible desde la vida cotidiana, donde hay tantas dificultades. Pero cuando alguien se ubica en una época llamada Barroco y tiene sobre sus hombros el peso del arquetipo de Dios, a causa del contexto cultural y social, está gozoso en la unión con la divinidad.

La sencillez del arte barroco, por más elaborado que sea, radica en realidad, como todo el arte, en acercarse al otro, ese que también es uno mismo. En el Barroco, es una preocupación por el otro desde el arquetipo divino, en el cual se puso toda la teoría de la imagen, en una sola dirección, como sucede en la mística, que no se trata sobre hacer milagros de resurrección o alcanzar proporciones de belleza divina, sino que: «Hace algo mucho más grande y más sencillo, el arte ayuda a descubrir que el hombre (cada humano concreto) es signo y presencia real del Dios» (Moreno Sancho, 2007, p. 168). Es develarse como señal de la presencia del otro, que en la religión católica «es contemplando y amando al Creador, más que de ninguna otra forma, como el alma ve

su pequeñez y se llena de temor reverencial y de verdadera humildad» (Norwich, 2002, p. 42). En el arte ese miedo se alivia desde la compañía en la vulnerabilidad, nos aceptamos como seres limitados, con fisuras, pero en un amor que va al contacto acogedor con los demás.

Esa es la finalidad desde la imagen porno hasta la devastada, con alcances más amplios en cada etapa de la maduración del artista. En la imagen crisis, se atiende mediante sentirse parte de un grupo con inquietudes compartidas, que al manifestarse conmueven al otro, dándole a la presencia una interpretación desde las creencias y propósitos de esa ideología, como lo hacían las místicas. Pero en el arte, la plena madurez se alcanza hasta que se conoce la sencillez de lo mortal, la candidez por la vida, la espontaneidad del compartir, donar la esencia del momento; en lo anterior existe una elegancia de ir y estar en lo esencial.

Entonces se guarda silencio, no por haber sido callado, sino porque se comprende la justa dimensión de uno mismo ante la universalidad del misterio del propio ser, del otro y de la existencia, que son inefables. Esto ocurre cuando, después de corrección tras corrección, del aprendizaje con cada obra, ya no se requiere hablar; se entendió que ya se dijo de sobra. Al acercarse la devastación no hace falta decir nada, en el silencio se tiene todo lo que se necesita en la sencillez del presente, sin otra pretensión, la exageración desaparece. Es el silencio en la protección del cuerpo primero, donde es posible relajarse en esa tranquilidad y cerrar los ojos, sintiéndote seguro aunque ya no veas nada.

En la actualidad, no es sencillo alcanzar la tranquilidad de la psique. Los tiempos no concuerdan, no se pueden sincronizar con el dinero, el flujo incesante de lo material. Pero es algo que se puede intentar hacer, si prestamos atención, por ejemplo, cuando presenciamos arte. Ahí podemos potencializar nuestra forma espiritual, si reconocemos el cuerpo, el presente y la presencia. Entonces estamos ante y en un momento espiritual. El arte nos ha quedado como bastión para desplegar nuestra imaginación y así alcanzar el absoluto que todavía existe, que no está bajo custodia de ninguna religión, aunque la mayoría de ellas tengan sus propios caminos.

Lo que vislumbro es que, en el movimiento de la imagen crisis a la imagen devastada, podría existir un estado de madurez, donde la mente fluye, aceptando que todo tiene su ritmo, que las decisiones que ya tomaste quedaron en el pasado. Solo resta construir desde la devastación. Iniciar de nuevo en un estado donde cada uno de sus acontecimientos es decisivo. Cada acción es un acontecimiento de la vida.

Lo que se investiga en este trabajo, es el arte como creación del disfrute de placeres complejos, de sensaciones elaboradas, de un roce con cierto marco espiritual desde cualquier estrato social y desde una estructura psíquica con un equilibrio suficiente; es decir, que esto se amplía a niveles culturales y globales. Esa presencia a la que la religión procuraba acercar a las personas, esa experiencia espiritual, ya no se consigue de manera tan sencilla como antes, ya las instituciones no tienen la autoridad para darle forma a las vi-

das de las personas como ocurría en el siglo XVI o XVII. En el contexto presente, ya no tiene esa relevancia en los cambios sociales ni en las estructuras desde las que se construye lo que sucede en el día a día. Alcanzar la iluminación era para tiempos anteriores, donde el absoluto era Dios. Ahora queremos *existir* como un absoluto, desde *lo real*, el lugar *común*, con la imaginación fluida, en una transformación cultural al concebir el cambio de conciencia desde la simpleza, desde lo cotidiano que se manifiesta en el arte y en la vida.

En la época barroca, el poder de la palabra mística se sumergía en la ambigüedad del poema o en la descripción de una imagen, para explotar en varias direcciones. Con esa ambigüedad engarzada al arquetipo divino y a la institución religiosa, las visionarias lograban cambios sociales y políticos dentro de su contexto. La investigadora Blanca Garí habla de Hildegard von Bingen como «la abadesa, profeta y visionaria, que recoge la tradición y la transforma en imágenes no ya dadas sino vividas, es decir, la transforma de exégesis alegórica en experiencia visionaria» (2006, p. 166). Hay que traducir la experiencia del cuerpo en representación en palabras e imágenes, es por eso que el arte es un producto del cuerpo enamorado de la vida. Así, Garí menciona que María Zambrano, con el poema de san Juan de la Cruz *De la noche más oscura a la más clara mística*:

Descubría, quizá por primera vez, el arte de la destrucción de sí que permite al «otro» que acontezca, el arte del vacío que crea la belleza y que ella ve manifiesta en

el lenguaje místico del poeta. «Mónada sin ventanas, el alma humana del místico sólo ha de hallar remedio en devorar su propia cárcel, su propia alma. [...] ha realizado toda una revolución; se hace otro, se ha enajenado por entero; ha realizado la más fecunda destrucción de sí mismo, para que, en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro. Y hay por fuerza un espacio en esta trasmutación en el que nada hay, en que es la nada absoluta [...] La destrucción que vemos en san Juan de la Cruz está de lleno en la esencia de la creación».

(2006, p. 172)

Al crear arte uno se debe vaciar, destruir al sujeto preconcebido, para presenciarlo de modo más real, con el amor. Desde los cimientos, construir todo de nuevo, nuestra forma de concebir el lenguaje, la traducción, los afectos, el amor para el otro. Es un derrumbe de dimensiones tras dimensiones para que, en el derretimiento de las barreras que las separaban, se constituyan de nuevo, unidas en el sujeto. En el arte, es el paso de la imagen crisis a la imagen devastada; de la ficción intelectual, que nos pone en crisis y estremece las imágenes más fundamentales de la persona desde una preocupación social, a la plena ficción de continuidad donde, sin detenerse en ninguna clasificación, el sujeto existe en una constante aceptación y disfrute de la vida.

En la mística, es rebajarse al mínimo para ir a la nube de lo desconocido, en una experiencia religiosa del máximo nivel. Es la frontera de la ideología, entre ella y la nada. Cuando

se cruza esta, desaparece la distinción entre las diversas creencias, que en ese vacío se mezclan, lo cual se puede ver con la coincidencia que hay en diferentes religiones, sobre la descripción de la vivencia mística como un estado de amor perpetuo. Cuando se acusa ante el tribunal a Fray Luis de León (1944) por traducir el Cantar de los cantares, se defiende al afirmar que solo habla de amor espiritual, en el que:

Los besos no son besos, ni los pechos pechos, sino, o regalos hechos al alma por Dios, o partes y virtudes dello que agradan a Dios, significadas por aquellas palabras; y porque se entienda qué virtud del alma o qué afecto della responde a los miembros corporales y hermosos que allí se nombran, y a los regalos amorosos que allí se nombran, y a los regalos amorosos que ahí se dicen, declaro la propia razón y significación de aquello carnal para que sin error se aplique a lo espiritual cada cosa con su semejante [*sic*]. (p. xxvi)

Sabemos que la mística española está nutrida por el Cantar de los cantares, lo que hace pensar que la censura excesiva hace que existan mecanismos de esa o mayor intensidad en la creatividad. Ante una represión sexual, en España tenemos este cruce, con la mística que hace uso del poema más erótico de las escrituras. Este lo traduce en 1561 Fray Luis de León, en su mejor versión al español y comentada, suceso que le valió cuatro años de encarcelamiento.

Aquí hay un punto a discutir y es posible preguntarse: ¿Lo espiritual se puede entender de forma más tangible si hay un ejemplo desde lo sexual?, ¿será que la comparación entre lo que se siente en la relación sexual y lo que se experimenta en el arrobamiento místico, puede relacionarse con la acumulación de dimensiones intensificadas en el erotismo?, ¿o acaso la represión excesiva te hace encontrar el motivo psíquico para elevar tu mente al aspecto espiritual?, ¿con vida erótica y sexual plena, puedes alcanzar un estado de conciencia elevado?, ¿Dios es cuando te sientes conectado al otro y flotas en la sensación de integración en el absoluto, como puede suceder en la experiencia sexual?

En la entrega total de santa Teresa al Dios hecho hombre, veía la cruz no como una carga sino como la oportunidad de tener una vivencia excepcional. Percibía la mortificación del cuerpo como un modo «de compartir los padecimientos de quien se ama, de Jesús» (Moreno Sancho, 2007, p. 133). Desde el cuerpo se identificaba con el arquetipo divino. El amor y el placer implicaban llevar al cuerpo al extremo, infligiéndose de ese modo podía experimentar esa cercanía con algo que no puede sentirse. Vivir el dolor de Cristo era el mayor placer para ella, pues se volvía *como* Dios, en esa práctica externa que era parte de una transformación interna, donde dejaba que la divinidad tomara su lugar, abarcándola en esa unión de lo más personal, en un gozo infinito.

Tanto lo espiritual como lo sexual implican cambios y grandes intensidades corporales, así como alteraciones del estado de la conciencia y momentos de exaltación. Lo que

parece cierto es que son confundibles las dos caras. El orgasmo es un arrobamiento místico de la presencia, es un alcanzar la dicha desde el cuerpo del otro. Es lo mismo que quiere y que consigue el arte cuando es una obra contundente. Alcanzar el estado de presencia del otro. Pero para esto tienen que estar en juego en una misma obra todos los aspectos de la imagen: lo porno, el erotismo y la crisis, que en nuestra época habrá que desbordarla, como un recurso para el desarrollo interior, alejado del poder de las religiones, de ahí el devenir de la imagen devastada. Más bien, que sea un lugar común como los espacios de las obras de Rothko, Orozco, Turrell y Brancusi, donde cualquier creencia se funde para ser algo más que el bastión de un solo grupo.

En el caso de Eckhart lo que se busca es vaciarse paulatinamente para lograr la identificación entre el fondo del alma y la deidad, y en el caso de Juan de la Cruz se habla de una «subida», o de una larga «noche oscura», procesos en los cuales el alma va desnudándose para conseguir la unión amorosa con el Amado. (Cabrera, 2006, p. 10)

La ausencia de imágenes es lo que va a producir el principio de la comunicación embebida con la deidad, con Dios y el místico, contenido uno en el otro. Es cuando con la imaginación se siente y se entiende solo la presencia carente de forma (Moreno Sancho, 2007). El sexo, de cierta manera, cuando el místico lo reprime, alcanza tal estado que se convierte en éxtasis sublime, con una carga potente a nivel

psíquico, donde el sujeto, al haberse reducido al mínimo, puede montarse al arquetipo de la ideología donde se disuelve con el todo. Así, las personas buscarán a Dios en ese santo o santa, que hablará con su palabra sagrada, con lo cual puede hacer una transformación psíquica de escala continental e incluso global. Este proceso, Isabel Cabrera (2006) menciona que inicia con:

Una experiencia profundamente conmovedora: un dilema moral hiriente, como en el caso de la *Gita* o del *Libro de Job*; la cruda patencia del sufrimiento, la vejez y la muerte, como en el caso de Buda; el declive del imperio o el supuesto advenimiento del fin de los tiempos en la mística del desierto y, en un sentido más positivo pero igualmente conmovedor, la urgencia de Eckhart por entender a Dios o la pasión amorosa que mueve a Juan de la Cruz. (p. 12)

La imagen primigenia está manifestada de forma fulminante en los místicos, de ahí el nivel que alcanza la psique para poder encontrar a Dios y ser uno con él. El absoluto necesita de una experiencia que cumbre la conciencia del sujeto, pero esta experiencia-imagen es de una potencia inusitada. Tiene que haber una salida ante tanta presión psíquica que esta ejerce. La vida se tiene que verter en ella.

Juan de la Cruz sin duda tuvo imágenes primigenias intensas en su temprana adolescencia ya que, dice Colin P. Thompson (2002), de joven pasó seis años cuidando enfer-

mos sifilíticos. Aquí es de donde parte su lugar del afecto, por eso aunque era religioso también se entrega con intensidad a la poesía. Aunque por su contexto y formación, el lugar del afecto está dado para Dios, este artista y místico conocía una preocupación grande por los demás seres humanos, al conocerlos en la vulnerabilidad de sus cuerpos, por acciones tan humanas como el deseo.

El futuro santo vio la muerte de cerca, con las personas que tenían una sexualidad activa, para cuyas enfermedades venéreas no había cura: «Eran uno de los azotes de la época. El hospital de Medina, conocido popularmente como ‘de las bubas’, era una de las instituciones con mayor éxito en la ciudad, con 40-50 camas, y trataba alrededor de 200 pacientes por año» (p. 57). Las imágenes primigenias no se quedan escondidas durante mucho tiempo, quizá nunca. Muchas veces el artista o el creador orbita solo en una o en algunas de ellas a lo largo de su producción, que dura toda una vida.

La forma en que el cuerpo se usa en la mística es peculiar, ya que realizaban posturas concentrándose en su respiración, vivían en silencio, en escucha de su interior. «Había que fortalecer y calibrar el cuerpo y la mente conforme a sus movimientos y necesidades mínimas hasta extirpar el deseo: el ejercicio de una voluntad férrea para despejar sus pasiones y sus confusiones» (Cabrera, 2006, p. 14). Debían desarrollar la relación entre los cinco sentidos, para sacar provecho a la contemplación. El arte también requiere de la conciencia del cuerpo y una salud mental fuerte, donde la imagen primigenia se va a trabajar, aunque el modo de ver

el cuerpo es muy distinto, pues en el arte el deseo se vuelca en la realidad con el otro.

Ya hemos hablado de que se requiere de mucha concentración y desgaste tanto físico como mental para elaborar piezas artísticas. Es como una experiencia religiosa, ya que tanto el arte como la religión, ayudan a que exista una plena conciencia de uno mismo. En una o la otra, hay una auténtica autoconciencia múltiple, de ahí la gran fascinación del sujeto con las iglesias de pompa y lujo. Cuando el artista en su obra madura (imagen devastada) plasma sin artificio y sin propaganda la simpleza del ser, del sujeto en su realidad, se vacía como el místico. «El monje tiene que desnudarse de todo: sus apegos sensibles, y sus apegos intelectuales y someterse a un largo proceso de purgación y purificación» (Cabrera, 2006, p. 15). El artista alcanza lo mismo por otro camino, que atraviesa desde el porno, lo erótico y la imagen crisis, hasta la imagen devastada. Concentra todo el conocimiento de una historia del arte, de una vida; la de él mismo. Así convoca desde la simpleza a su mente y a su cuerpo, para sincronizar todos los elementos en un solo momento, el de la creación artística. Para Cabrera (2006), la mística:

Se trata también de ‘no querer nada’, de no querer siquiera cumplir con la voluntad de Dios [...] El vaciamiento ha de ser total; al parecer, otra vez se trata de quedarse suspendido en un vacío, de desprenderse incluso del deseo de Dios que constituía el ‘porqué’ de la propia búsqueda. Hay que anonadarse gratuitamente,

sin 'porqué'. Por su parte, Juan de la Cruz habla de la casi eterna noche oscura, una noche de los sentidos y una noche, aún más oscura, del entendimiento. [...] para quedarse sólo con un 'Dios sin modo'. (p. 16)

La desobediencia se presenta con el desapego. La imagen primigenia, manifestada de modo tan evidente con el porno, se modifica en una representación cada vez más desprendida, hasta que el artista puede asombrarse de la vida sin tener que presentar una razón para hacerlo. La vida no tiene que aferrarse a una forma para tener motivos de acontecer, no es una ideología ni hay necesidad de justificarla con una imagen, es el simple existir. Para llegar a eso el artista se interna en la sombra, lo desconocido, la metaimagen de sombras hasta el silencio. Según Cabrera (2006) el místico se remite al lenguaje negativo, de las metáforas y las paradojas, pero más que nada al silencio, para ya no intentar demostrar sino vivir la presencia indescriptible; más bien buscará enseñar a otros el camino para que también puedan sentirla.

Conocemos el arte al ser la representación de un hecho acontecido; la poesía y los dibujos que Juan de la Cruz dejó a la humanidad plasmaban la inefabilidad de Dios, de alguna manera traducido para todo tipo de persona, como él mismo lo explica en distintas ocasiones. Eso quedó como algo dado de antemano en el Renacimiento, hasta desarrollarse en el arte del presente. Es decir que el arte de nuestro tiempo es suficiente como un recurso espiritual en sí mismo. El problema es que se valora como objeto, cuando es

únicamente la huella de esa forma espiritual de lo humano; la evidencia de un camino recorrido, de una crisis. El arte es un testimonio de la grandeza del conocimiento del sí mismo del sujeto.

La persona cambia cuando tiene una experiencia mística, es un ser transformado, ya que «se siente testigo de una verdad última y de un valor intrínseco, y en adelante la referencia al ámbito sagrado orientará tanto su conocimiento como su conducta. Por ello, a veces la mística desemboca en una nueva moral, como diría Bergson» (Cabrera, 2006, p. 19). Esa moral es vista en el arte como *ética*. Es lo que motiva que sea forma de aprendizaje para el otro y para el mismo sujeto. Así, la importancia del otro en la creación artística es total, es el elemento principal del arte. Lo que sostiene el trabajo del *artista íntegro*⁹ de nuestro tiempo, es que el otro existe; él sabe que le debe todo a ese a quien protege, el espectador.

Parece que el arte preserva prácticas espirituales, que funcionaban en estructuras donde no todo es lo que parece. La ambigüedad permite que mediante lo lúdico se integre al otro, a los demás, para seguir jugando e imaginando, preservándonos como grupo. En la imagen mística, el artista tiene la suficiente madurez para ver eso, más allá de sus intereses personales. En la imagen devastada acepta que su aportación es limitada, pero que el hecho de haber podido acompañar al otro en ese proceso es suficiente, en una aceptación de la vida.

⁹ Sobre este concepto véase el libro *Presencia. Artista íntegro* (Quirarte, 2023b).

Pienso que existe una espiritualidad en el arte porque en las obras (lo que las constituye, sea el color, la forma, los objetos) la representación es vaciada, por medio de sus mismos elementos, para que sea un espacio de pura vida. Es decir, que la vida es dada en los objetos-sujetos cotidianos, parece que al proponernos una nueva vida (apreciación del tiempo presente-conciencia de la vida) es cuando se percibe lo espiritual en ella. Pensemos en el cubismo, anulamos la imagen que representamos porque hay un exceso de vida en la misma imagen. La espiritualidad del arte entonces es un exceso de presente en la representación. Llegar a la madurez psíquica es ver el mundo simple y llano como el acontecimiento sobrenatural más importante de la existencia. Es saber que el mundo se puede recrear de nuevo a cada instante frente a los ojos.

Lo que expresa el artista es su mundo interno, que está construido por la sombra, el inconsciente, de ahí que lo espiritual adquiera cierto color oscuro para poder expresarse. El artista entonces, como san Juan de la Cruz en su noche oscura, se enfrenta a la sombra aterradora de saber que está solo en el mundo sin estarlo, es decir, que se tiene que conocer él mismo por sí solo desde lo aterrador del inconsciente. Nosotros ya hablamos de las imágenes primigenias, que son un *leitmotiv* de la vida del artista. Antes, esta imagen quedaba escondida por las demandas del mecenas, que le pedía al artista unas representaciones y no otras, además de que se debía cuidar que hubiera una correspondencia con la religión. Habría que indagar en los trabajos más perso-

nales de cada uno de los artistas del pasado. Otra cosa es la importancia de la religión, que marcaba lo que era y lo que no era lo espiritual. Pero en nuestro tiempo, en el contexto presente, la religión es solo una pequeña parte de lo espiritual. El arte en sí mismo es un constructo espiritual.

La creación del arte quiere igualar el asunto de la *presencia* y fijarlo en la representación o la irrupción de la acción del cuerpo en el espacio cotidiano. Lo que es cierto es que en el arte existe de antemano una limitación, esto es, que el arte nace de una mano humana y cualquier evento numinoso es contenido en dicha manera de representar. Por más horrible y fascinante que pueda parecer, es una representación dosificada para el humano, es una forma de captar el absoluto y permanecer cuerdos sin perdernos en los arquetipos. Es doble o triple protección, o mucha más, a causa de que purga la historia personal del artista, hace que se visualice el futuro y las emociones del espectador, y juntos cooperan para hacer un camino más seguro. Además, protege en el contacto con el arquetipo, ya que puedes introducirte en él sin salir dañado mentalmente.

En el pasado, en la historia de la filosofía se pensaba que lo divino tenía ciertas particularidades, como dice Rudolf Otto (2009): «‘El señor que detenta el Oráculo de Delfos, nada dice, ni nada oculta, sino indica por medio de signos’. [...] ‘Lo uno, lo únicamente sabio, quiere y a la vez no quiere ser nombrado con el nombre de Zeus’ [...] sino que sólo es mente sagrada e *inefable*» (p. 34). Por medio de la filosofía este autor nos acerca al conocimiento de lo divino,

pero esto es mediante el no conocer que facilita la teología negativa, que, como plantea Crisóstomo, es negar el poder comprender, pero sí experimentar lo inefable.

La divinidad es lo absolutamente heterogéneo, el asombro por lo que no puede ser entendido ni representado. Lo más radical es que es ambiguo, da miedo y amor a un tiempo. Quizá por este aspecto todavía no alcanzamos a visualizar de forma correcta el arte rupestre. Este, tal vez por estar tan cerca de la naturaleza en esa época, era más aterrador y espiritual; mucho más ambiguo. Las personas antiguas tenían la tendencia de venerar figuras que no eran totalmente humanas, Otto (2009) se cuestiona ese afán de:

Representar a sus dioses como toros y terneros, caballos, cocodrilos, elefantes, pájaros y peces (enteros o en parte); como seres intermedios, mezclados o fragmentarios; como extrañas figuras entrelazadas, simbólicas o de cualquier otro modo. [...] Nuestra respuesta es que ello se debe precisamente a su extrañeza, a su carácter de enigma y misterio, a su condición de ser algo «extraño» y «absolutamente heterogéneo» —circunstancia que se espera, de suyo, en un ser que pretende ser un dios. (p. 35)

Hay algo que en el arte siempre es sorprendente, que opera de maneras inesperadas, que se produzcan experiencias que no se habían conocido, con diversas emociones en la misma obra. Esto puede vislumbrarse en el cine cuando hay

algo que nos parece majestuoso, después imágenes que te transmiten libertad, luego tristeza, odio, en una fluctuación en movimiento con las imágenes. Lo anterior es interesante en el arte, ya que se vuelve un trabajo complejo, como la película *Monster* (Koreeda, 2023). Lo *radical ambiguo* quizá no sea muy notorio cuando hablamos del arte, pero como en la mística, es el objetivo principal.

La imagen en la mística era trasformada por medio de la *gracia*. En nuestro tiempo esa mutación se da con conocimiento de nuestras propias sensibilidades que accionamos desde nuestro cuerpo, mente y contexto. Es un aprendizaje que es nutrido desde diferentes espiritualidades. La imagen siempre ha sido un acercamiento al otro, un intento de trascendencia del sujeto. El cristianismo, como muchas instituciones, hizo uso efectivo de esta fuerza trascendental del arte. Sin embargo, esta va más allá de cualquier institución, lo cual denota con la desobediencia de los artistas y el fenómeno que se puede experimentar con sus creaciones. El mundo se entiende de forma puntual y fluida desde esa experiencia trascendental del arte. De ahí la importancia de que en cualquier ámbito de la vida haya arte, creación, imaginación, que se debe de propiciar, aunque inicie como imagen porno.

Alteración de la conciencia en la experiencia mística

Alcanzar el infinito, el absoluto, la paz mental, la iluminación, son estados de conciencia que están muy alejados y a la vez cerca para quienes están en el medio del arte y la

imaginación, en el mundo de la ficción y la verosimilitud. Otto (2009) analiza los puntos que conforman una experiencia numinosa, como la imposibilidad para describirla, la conmoción de miedo y gozo, entre otras. Después la vincula con el arte cuando habla de la inscripción que hay en la bóveda del Parnaso de Rafael:

Numine afflatur, escribe Rafael al pie de su impresionante cuadro, que tiene más de *sibylla* que de *poësia*. Pues bien: *Numine afflatus*, cabe decir de quien tiene experiencias como la aquí descrita. Schleiermacher denomina a tal vivencia «intuición y sentimiento de lo infinito». Y nosotros la hemos denominado «intuición divinadora». (p. 77)

Otto conecta la filosofía antigua con la mística a partir de la angustia, el terror, y demás emociones fuertes con las que se produce una transformación del sujeto. Algo simple, pero con implicaciones psicológicas profundas. Tenemos que avanzar en el ritmo de la vida, que se acabe el sufrimiento innecesario, la angustia y la tristeza gratuitas. Ahora podemos apoyarnos en los psicólogos; en tiempos pasados, para conocer tu sombra y encaminarte a la autoconciencia, tenías que indagar en los cultos místéricos.

Leisegang llama la atención sobre el hecho de que, en el éxtasis del culto tracio de Dioniso, los *mystos* primeramente quedan *aterrorizados*, cuando suena la voz del

dios o cuando aparece él mismo, y que «con ello, el éxtasis alcanza su punto máximo». El espanto forma también parte del proceso místico. Es más, también en Platón, la contemplación mística de «lo de allá», es decir, la visión de las Ideas y, en especial, de la Idea de lo Bello (tal como se expone en el *Fedro*, donde aparece investida con todos los rasgos de lo *numinosum fascinans*, desbordando con mucho la mera vivencia estética), tiene como reverso —mejor dicho: como anverso— el momento de espanto numinoso. (Otto, 2009, p. 86)

La alteración de la mente en diferentes estados es parte del proceso de las vivencias iluminadas, que se han realizado desde el inicio de la humanidad para indagar en el interior de la persona. Hoy en día esto puede parecernos algo alejado de nosotros, sin embargo, ese cambio en formas extáticas también ha sido base en la religión judeocristiana. En cualquier religión se busca modificar la conciencia. Una manera de moverla a un estado distinto es mediante prácticas corporales, que para ermitaños y místicos eran comunes, en las que se incluyen «la privación sensorial (ausencia de luz, de ruido y de estimulación física), el aislamiento social prolongado, el dolor intenso, la danza extenuante y los sonidos insistentes y rítmicos, como los del tambor y los cánticos salmodiados» (Clottes y Lewis-Williams, 2010, p. 11). En la unión cuerpo-mente, por medio de uno se pueden producir cambios en el otro y generar reacciones de éxtasis.

Otra forma de hacer transformaciones en la conciencia, es con el consumo de sustancias. Si bien ahora los *viajes* con drogas se enfocan en el entretenimiento o un uso sacralizado, Turpin señala que: «Los trances chamánicos son empresas en el contexto de un conjunto de conocimientos y de creencias que pasan de generación en generación por un aprendizaje que induce un estado contemplativo antes que psicodélico» (Clottes y Lewis-Williams, 2010, p. 165). Estas personas entrenan o se preparan mucho, para suscitar revelaciones o experiencias espirituales con las sustancias, ponerles atención e interpretarlas.

Entonces habrá que pensar cómo en la actualidad procuramos la capacidad del sistema nervioso de alterar la mente y qué implicaciones sociales y personales tiene. Se puede decir que esa cuestión espiritual de transformación de la conciencia sigue buscándose y que uno de los modos de conseguirlo es con el arte, como en la energía colectiva compartida en una función de cine o en la sensación de intimidad con una obra que nos toca en lo más hondo. Otra manera es con el sueño, que como las experiencias numinosas, tiende a volatilizarse si se intenta aprehender con la razón, es un estado desde el inconsciente.

Para Alois M. Haas (1999) los sueños tuvieron un papel importante para las místicas alemanas, ya que la verosimilitud de sus imágenes residía en entregarse a la psique profunda. Esto es interesante de rastrear mediante la psicología analítica, dado que permite que sea una experiencia donde se pueda generar ambigüedad desde una psique en plena

actividad personal y religiosa, con la que el cuerpo es manifiesto en el proceso de la revelación espiritual. En este, los efectos de la percepción sensorial con la contemplación de la imagen visual se dirigen a la imagen interna, donde lo estético y lo religioso se relacionan con los sentimientos en las imágenes mentales:

El sujeto receptor es único. La experiencia mística y espiritual es exclusiva de quien la recibe, La relación contemplativa con Cristo a través de distintas imágenes de Teresa de Jesús es personal, tanto, que por mucho tiempo confundió incluso a maestros espirituales. [...] En el orden de la experiencia humana, los efectos que se derivan tanto de la percepción sensorial de la belleza, como de la experiencia estética y espiritual, se dan en el ámbito interior de la persona. (Moreno Sancho, 2007, pp. 38-39)

Así como con los sueños o como las emociones que se viven ante una obra de arte, la visión mística se experimenta de un modo que nadie más pudo haberlo hecho. En ese sentido es en el que apunta hacia la singularidad individual, tanto de los sentidos como de la psique, el movimiento del exterior al interior para tener una vivencia extraordinaria. «Como toda experiencia subjetiva, la visión mística y su valoración, siempre están matizadas por la personalidad de quien la experimenta» (Moreno Sancho, 2007, p. 277). En la época de las místicas, la subjetividad causaba desconfianza a la institu-

ción religiosa, aun así lograron enaltecer su vivencia personal para producir e interpretar sus imágenes, al plantearla como la mayor entrega espiritual, volverse nada para que surja la verdad del ser: «La teoría mística ha hablado siempre de la *mors mystica*, un concepto que se vuelve a encontrar en la imagen del sueño místico, aunque de un modo más débil» (Haas, 1999, p. 18). Es la muerte de sí mismo, morir para vivir en Dios, pero aquí se da de una manera viva. Vivir para vivir en Él.

Como en el sueño no hay una concentración en las exigencias mentales y físicas, da una libertad mayor para desprenderse del *yo* y apreciar de manera más atenta la revelación divina: «En la *visio imaginaria*, la visión conseguida con imágenes, no se plantea demasiado la cuestión de la diferencia entre sueño y vigilia: se trata siempre de visiones imaginarias» (Haas, 1999, p. 19). Esto es así porque el estado de conciencia al momento de experimentar la visión no es como el de la vigilia. Para nosotros, ciudadanos comunes sin prácticas meditativas profundas, un sueño es muchas veces decisivo para el estado de ánimo en el transcurso del día. Hay sueños de impacto que duran más en la memoria, otros son lúcidos y causan una conmoción en el sujeto. Para quienes trabajan con el ego, la humildad, la meditación, los votos, etc., el cambio será radical desde esos sueños con esa fluidez mental.

McMahon (2013) estudia que en la antigüedad había la creencia de que, desde su nacimiento, a toda persona la acompañaba y guiaba un genio o espíritu, que lo inspiraba

en sus decisiones. Esto se enlazaba con el *ingenium*: «La palabra significa literalmente el genio dentro de la naturaleza del dios que nos forma. Y así como cada hombre tiene un genio [...] tiene una personalidad diferente, una naturaleza y un destino distintos» (p. 23). Los sueños son un medio para acceder a ese genio personal; en el caso de las místicas, a su Dios creador, que se relaciona con la formación del carácter y del destino propio. Tiene ingenio quien vislumbra qué puede hacer con su origen, al escuchar a su genio o *daimon* que le indica cómo influirá en su futuro. En el sueño se revela esa intuición sobre lo profundo de uno mismo, el ángel o el demonio que te influyen al actuar.

La duda sobre si la visión mística era por inspiración divina o demoniaca siempre estuvo presente el ámbito religioso. McMahon (2013) dice que esto proviene del saber antiguo de que el genio podía ser también una influencia oscura y destructiva; la sombra emergiendo a la superficie. El estereotipo del artista loco o con problemas emocionales proviene de ideas aristotélicas, de que el cuerpo de un creativo tal vez contenía un desequilibrio de bilis negra que, a la vez que daba ciertas habilidades, también afectaba en el temperamento melancólico.

En el tiempo de las místicas, Teresa de Ávila señala que no hay que confundirse con la imagen psicológica, una falsa interpretación de los sentidos a partir de enfermedades o distorsiones mentales. Según María Tabuyo, Juliana de Norwich (2002) temía que sus visiones pudieran ser delirios súbitos. La locura era una forma de posesión y había que

saber distinguirla del éxtasis. En su búsqueda de llevar la humanidad al extremo de asemejarse a Dios, las personas iluminadas estaban al borde del filo, en el peligro entre la elevación o la caída, ya que la sombra también está presente en el autoconocimiento.

El artista, en vez de rechazar esa oscuridad la confronta, reconoce sus contradicciones, dado que no está limitado por pautas morales de la religión, a lo que sí debían de adherirse las místicas en su espiritualidad. El ser una visionaria daba el poder de decir desde una experiencia única y personal lo que Dios quería revelar, por lo que implicaba una posición de autoridad, en la que podían reforzarse los planteamientos de los poderes mayores de la religión, pero también podían entrar en controversia con ellos. Muchas veces, la diferencia entre proclamar a una santa o condenar a una bruja era una mera cuestión política y social, un personaje usado para mostrar la mano firme o el sabio poderío de los altos mandos.

Jules Michelet en su libro *La bruja* (2022) habla sobre la represión que tenían las mujeres, muchas de ellas eran monjas, lo cual aborda en capítulos como «Satán se hace eclesiástico (1610)» y «Gaufridi (1610)». En las intrigas dentro de la institución religiosa, los confesores mantenían una estrecha relación con las monjas, quienes eran prácticamente adoctrinadas por el único hombre al que tenían permitido tener cerca, que tenía autoridad y absolvía sus pecados. De ahí el poder que ejercían sobre ellas y los devotos, mediante la culpa y la vergüenza.

Había dos caminos para enfrentarse a esas jerarquías de poder, que prácticamente no podían cuestionarse. Uno era apelar directamente a Dios, como san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús. El otro, traer al diablo para endilgarlo al represor, como las religiosas con su confesor Gauffridi, quien fue condenado por la Inquisición. La mística y la brujería son dos vías para detener al opresor. Ante el exceso de represión debe haber formas como el arte para poderla sublimar. Aunque a veces este no alcanza, de antemano se sabe que quien empieza a realizarlo es por desobediencia, la cual es preparar la explosión desde la imaginación para que permee en todos los rincones, donde el deseo se plasma en la ideología.

La pintura en la mística

La pintura en general podría verse como una escena de lo absoluto, no solo como un cuadro que ha capturado el acontecimiento o el tiempo presente, el tiempo definitivo, sino porque cuando el pintor imagina la pintura, de cierta manera roza los límites de ese absoluto, cuando en busca de la representación, se sumerge en su propia mente y sensaciones corporales. Llegar a la madurez con el arte es de un modo alcanzar el estado de reposo necesario para pensar en el absoluto en su justa dimensión, de ahí que las obras artísticas que hace un creador en su madurez se consideran hechas por un *genio*. Este ya no es un ser sobrenatural que inspira al artista. Quien une lo absoluto y lo finito ya es el humano, en

sí mismo puede encontrar esa capacidad extraordinaria. En el Barroco, místicos y artistas eran cercanos:

Los artistas eran cristianos practicantes que conocían las Escrituras, [...] los místicos se introducían en las espesuras de los bosques más íntimos del espíritu y llegaban a ser artistas, poetas y testigos de la experiencia divina, porque contemplaban todo con los ojos iluminados y abiertos por el don de la fe. El pintor, el poeta y el místico saben descubrir la belleza, la verdad y la bondad de las cosas y cuando las expresan, permiten a sus semejantes atisbar el ámbito más real de la historia. (Moreno Sancho, 2007, p. 176)

Es una manera distinta de ver el mundo, desde una realidad espiritual, aunque no solo es hacia lo que se considera positivo, el artista tiene una especial agudeza hacia la sombra y lo oculto. Esa mirada de la materia dirigida a la espiritualidad cambiaba el modo de concebir las formas y de observar el color, como le sucedía tanto a Teresa de Ávila como al Greco, artista de su época que al parecer estuvo en Toledo al mismo tiempo que ella. Para Helmut Hartzfeld, ambos «terminaron por coincidir en el espíritu, en la densidad de la experiencia humana y religiosa y en la luz, recreándose en una misma mirada para ver los colores, para utilizarlos en las imágenes del mundo místico y así transmitirlo a los demás» (Moreno Sancho, 2007, pp. 222-223). El Greco desarrolla la

mirada contemplativa de quien, desde su contexto cargado de religiosidad, busca a la divinidad en la creación, la materia. A su vez, santa Teresa basaba sus meditaciones y reflexiones en la representación plástica de Cristo. Artistas y místicos se influenciaban unos a otros, incluso eran ambas cosas al mismo tiempo, como Juan de la Cruz, en cuyo poema «Llama de amor viva»:

Las imágenes delirantes del «Cántico espiritual» se funden en una sola, que ya no es oscura sino purísima y encendida. Tampoco ofrece forma ni contenido, y se limita a abrasar, dejando afásico al emisor de los versos, que ha quedado, [...] ciego –mejor, deslumbrado– ante tanta luz blanca. Recordemos, por otra parte, que el color blanco incandescente incluye el arco iris de todos los colores, por lo que el ojo o *scintilla* del alma encendida en fuego incorpora simbólicamente todos los colores. O todas las imágenes, exactamente como la alfaguara del «Cántico» e incluso como el pájaro solitario, que tampoco tenía «determinado color». (López-Baralt, 1998, p. 200)

El místico juega con la ficción mediante el color, para transmitir la sensación de presencia que no puede ser definida en una imagen. La divinidad contiene la totalidad de los colores e imágenes, en el arte es el absoluto, metaimagen abarcadora de todos los tiempos e imágenes de la persona, como presencia sobrecogedora. «La mirada del contemplativo trans-

figura la realidad, como se hace cuando se pinta un ícono. [...] tiene la mirada perfecta para ver con los ojos abiertos la obra creada como revelación divina» (Moreno Sancho, 2007, p. 97). Así como el místico con su visión devela la esencia de las cosas, también lo hace el artista, mirándolas no de un modo literal y superficial sino en su complejidad. Experimentan lo inefable. Antes era en una admiración de la creación de Dios, ahora es en el asombro ante lo humano.

Tanto las místicas como los artistas tienen una imaginación intensa, puesto que son sensibles ante pasiones penetrantes que los empujan a visualizar nuevos órdenes y crear. Es una intensidad para vivir y entonces envolverse del mundo, en cada presente acontecido. Lo que otras personas perciben como premoniciones es más bien una ficción, un sentir con amplitud, dándole forma a esa experiencia con una presencia inusitada.

Es la imaginación la que permite al poeta crear, y la imaginación la que permite al profeta concebir lo que aún está por nacer. [...] todos los seres humanos poseen esta facultad hasta cierto punto [...] una imaginación de tal poder que es capaz de ver el futuro y evocar otro mundo. (McMahon, 2013, p. 131)

Las místicas también realizaban una labor creativa; las revelaciones que recibían eran plasmadas después, en un proceso de la memoria con la imaginación y el cuerpo, para retomar la experiencia vivida. Por eso el resultado era artístico, el poema

o la imagen visual como rezago de un acontecimiento vital. Stoichiță habla acerca de la pintura de Juan de Ribalta (*La visión de San Bruno 1621-1622*): «La visión de Bruno no es un fenómeno óptico, sino una experiencia de la vista interior. Sin embargo, esta visión del alma no conoce ni perspectiva ni escorzo» (1996, p. 23). Estos últimos son efectos visuales de lo que percibe el ojo físico al retirarlos de la imagen.

Con deformaciones como las que hacía el Greco hay otro tipo de visibilidad, desde lo espiritual, donde los personajes divinos se ven, por así decirlo, suspendidos. Esto también se observa en el Cristo de san Juan de la Cruz. Está suspensión parece ser opuesta al escorzo que utilizan los muralistas, ya que ellos acentúan por medio del escorzo no una suspensión, sino un movimiento interno y externo en el fenómeno artístico. Quizá por eso el Barroco es una imagen preciosa, una imagen con todos los sentidos, porque es la imagen misma un espejo de esa divinidad intuita con los *ojos del alma*.

Esta suspensión, en el contexto contemporáneo se vive en la obra que irrumpe en la cotidianidad como objeto artístico. En el arte, al darnos cuenta del presente, es muchas veces producir la presencia, en lo cual hay algo suspendido, un silencio. Es como la función *fática* y *metadiscursiva* del sonido en muchas religiones, donde se interrumpe el silencio en un instante preciso para percatarse del momento presente. Para santa Teresa, la música, la imagen plástica y el texto:

Funciona[n] como el gatillo de una experiencia extática, como un preludio de la unión. Esta confesión es inte-

resante en la medida en que testimonia la importancia del canto y de la decoración figurativa en los lugares sagrados para la experiencia de la visión. La aparición tiene lugar cuando el Salve Regina empieza, y se manifiesta a través de una imagen de culto. (Moreno Sancho, 2007, p. 279)

Mediante estos estímulos sensoriales se desencadena la experiencia con la imagen mística, donde el tiempo se suspende con el alma aprehendida por el éxtasis, la fundición en el amor. Para Moreno Sancho la imagen plástica era la «puerta para entrar en la relación amorosa» (2007, p. 336). Según el autor, en la mística hay un movimiento concéntrico que parte de la imagen material hasta lo hondo del alma. Es el amor que transmite el arte, comprendido con la religión. Entonces la conmoción que causaba se utilizaba para fines pedagógicos.

El cuadro que representa un acto de visión... persuasivo. [...] La contemplación de un cuadro de visión equivale a una «domesticación» de la experiencia visionaria. Al dejarse transportar por un cuadro de visión, el espectador-devoto se beneficia siempre de una guía espiritual (el santo-vidente); tiene entonces esta experiencia extática en el seno del espacio consagrado de la Iglesia. (Stoichiță, 1996, p. 28)

Lo que hace entonces la Iglesia es producir por medio del ejemplo pictórico la incitación a esos estados de conciencia,

pero de manera controlada. Al hacer presente la visión se incita a imitar la vida de los santos que son sus ejemplos, hay un llamado implícito a ser místico, pero dentro de las paredes de la institución. Con las Verónicas de Zurbarán, «el espectador debe realizar un verdadero esfuerzo para retener esta imagen borrosa, a punto de desvanecerse. [...] crea, en el marco de la contemplación, un profundo lazo de unión entre espectador e imagen» (Stoichiță, 1996, p. 64). Estos trucos que hacían en el Barroco con los sentidos maravillaban al espectador a tener experiencias de *presencia*, comprometían a su imaginación, a su ficción intelectual con lo que no podía verse. Contenían de forma directa una ideología frontal, la que ahora se camufla de forma institucional. En la actualidad se implican otras ideologías, pero debe hacerse de modo hábil, para el desarrollo con el otro.

La forma del espacio expositivo (iglesias, capillas), jugó un papel decisivo dentro de los recursos expresivos del arte de la Contrarreforma. Victor I. Stoichiță en *El ojo místico* (1996) dice que algunas pinturas se colocaban estratégicamente, para que con las condiciones de luz y del espacio existiera una carga alta de ambigüedad. Entonces parecía que el devoto-espectador estaba delante de una visión, con lo cual la ambigüedad crecía no solo por la hechura de la pintura o el talento del artista, sino por el montaje de la pieza en la iglesia.

Las herramientas del arte y de la imagen, hacen que los feligreses tengan experiencias de presencia desde la religión. Sin duda esto ya existía en los lugares de culto pagano y

mucho antes, en las cuevas rupestres, que quizá son calendarios que revisan la reproducción de los animales, para asegurar la sobrevivencia humana. Esto es importante, ya que el arte no debe limitarse a defender una ideología, sino a la vida ante las ideologías que, aunque la constriñen, deben supeditarse a ella.

Stoichiță (1996) menciona que había teóricos religiosos preocupados por cómo resolver el problema de la perspectiva. La pintura debería de adoctrinar al fiel con todos sus aspectos, como con la posición del cuerpo en el espacio, ya que «lo sagrado debe ser contemplado solo desde una cierta distancia, tal y como exigen el respeto y la reverencia» (p. 94). Este dispositivo, conocido como la *proporción distante* de Marco Boschini (1660), acentúa la forma en que lo numinoso, lo que no tiene una representación visual para los ojos físicos, juega de manera sofisticada con la forma de poder. Con las reverencias y posiciones del cuerpo se hace que el sujeto viva de manera performática el impacto de la imagen. Esto tiene que venir desde una imaginación que permita jugar con los elementos que cada contexto posea. De ahí lo extraordinario de la imagen, la imagen como *comodín*.

Lo anterior nos acerca a plantear que la pintura del Siglo de Oro español es doble presencia concentrada, por la imaginación religiosa de Dios y por la presencia de la integración del otro desde los recursos expresivos del arte. Son como dos planetas que juegan juntos con sus satélites, sin que choquen. Cuando un movimiento artístico funciona es

porque forma este sistema y de ahí se puede utilizar para otros fines. De ahí el enraizamiento de la religión en América, entender la trampa que está construida desde la imagen y el poder debe ser elemental tanto para asuntos positivos como para los negativos. El exceso de poder ocasiona que terminen por ser más importantes los estatutos de la institución oficial que el dolor ajeno, cuando el arte debe ser lo opuesto. Hans Belting (2009) revisa las imágenes que tenían poder en los siglos anteriores al Renacimiento, como en la guerra el *Ícono de la Nikopeia*, o también la *Madonna de San Sisto*, que por su fuerza carismática:

Podían volverse en contra de las instituciones eclesásticas cuando aún permanecían fuera del alcance de su poder. Protegían a minorías y se convertían en abogado del pueblo porque en origen quedaban al margen de la jerarquía. Hablaban sin intermediarios con la voz del Cielo, contra la cual nada puede ninguna autoridad institucional. (p. 14)

La institución y sus límites deben de tener una compensación, esta se puede ver en los místicos, lo que anhelaban era convertirse en *imagen de Dios*, la imagen que representa a Dios en la tierra, como esos íconos de María en la época medieval. Un místico entiende la imagen, es un nivelador de sujetos en contextos de crisis espiritual. Un desobediente de la institución que manipula su mismo tema, para vencer de forma velada/indirecta a su objetivo, es decir, al

feligrés. Con sus creaciones, como escritos, cantos y poemas, estos personajes transmitían su carisma:

Inmensa fuerza atractiva [...] del griego *kharis*, que significa favor o gracia divina. [...] El carisma, explicó Weber, es ‘cierta cualidad de una personalidad individual en virtud de la cual se le considera extraordinario y se le trata como si estuviera dotado de poderes o cualidades sobrenaturales, sobrehumanos o al menos específicamente excepcionales’. [...] Infundido con una fuerte cualidad religiosa o mágica, el liderazgo carismático era ‘una fuerza revolucionaria’ [...] aura de magia, misterio y destino que de alguna manera los conectaba a un mundo más allá. (McMahon, 2013, p. 121)

El carisma tiene relación con la visión anticipada que logras tener de tu entorno y de ti mismo, que es posible cuando se entiende lo que sienten los demás y los arquetipos que están en juego. Una persona con carisma intuye cómo tratar a los otros; desde su alta sensibilidad ante el presente, crea conexiones inesperadas, que le dan la intuición para generar premoniciones y tomar decisiones de impacto social. Los grandes artistas tienen esa fuerte capacidad para generar comunidades o movilizar a las masas, pues así como en la obra crean metáforas y dejan un espacio ambiguo para que la gente se las apropie, lo hacen también en la vida real, con las situaciones y las relaciones que tejen desde la sombra. Movilizan a los demás, al estimular su imaginación, ha-

blándole a sus imágenes primigenias. Un místico o un creador, encuentra cómo darle forma a su mundo, lo que otros pueden sentir como un *superpoder*. Esto atrae a los demás, causa admiración, incluso el deseo de que por contacto o convivencia reciban algo de esas habilidades extraordinarias, inspirados por esa fuerza carismática.

Es lo que según McMahon (2013) se convirtió en la «religión del genio», con la que inició el fanatismo por las celebridades o figuras públicas, que fue primero una veneración a los santos. Los primeros cristianos adoptaron con efectividad la costumbre pagana de adorar tumbas. Con las reliquias de los santos, se enaltecieron los restos mortales de seres humanos, rezagos de la vida de alguien que, a pesar de ser mortal, pudo acercarse a una mayor semejanza con Dios. La imagen entonces está ligada al poder del cuerpo, al atractivo que produce con su aspecto o lo que transmite con su expresión y su lenguaje.

En gran medida, el artista es creador, pero de su propia imagen, lo hace con la desobediencia, así también se conforma un mito sobre él. No solo posee ingenio, une muchos arquetipos, por eso las místicas eran creadoras poderosas: juntan a la madre, la profeta, la sabia, toman mitos pasados y los superan en una nueva figura, la mujer santa-visionaria de fuego. La imagen del propio artista y la potencia de su obra van juntos, ambos resultan de su acción creadora, son el conjunto que hace que se extienda en el tiempo. Es decir, no podemos desligar la imagen de la presencia. Está construida para que siempre exista el otro, llámese primero emperador,

luego Cristo, después santos, el pintor y su obra, o, en nuestro caso, el ciudadano común que habita entre nosotros y que también somos.

La historia del arte demuestra ese afán de encontrarse a uno mismo en un estado espiritual elevado, lo más elevado posible. En la evolución desde la imagen porno, la imagen crisis se aleja de lo literal de la representación, hemos identificado lo espiritual de la presencia en la imagen crisis con el silencio, la ambigüedad, el canto, la armonía, la contemplación, la nada, el vacío, el sentimiento oceánico. Nada lo puede representar, cualquier representación le queda pequeña a aquello que, como la imaginación, no tiene límites.

El cuerpo en la imagen mística, sentir al Dios vivo

El carisma del creador se manifiesta desde su cuerpo. Su magia seductora es como un hechizo que pocos pueden resistir. Puede representar la expresión del rostro como ningún otro, mirar el color como nadie lo ha hecho o moverse como nunca antes ha sucedido. Esto mismo hacen los místicos, en una piedad ardiente de fundirse en lo divino. Según McMahon (2013), para Ficino esa es la divina locura del amor, que produce el poder oracular, profético y místico, pero también el misterio y la poesía. Esa manía amorosa es una fuerza transformadora, que posee al ser humano como lo hace el orgasmo. Pero para Platón, a diferencia de las otras manías, el amor:

Se podía canalizar y controlar, darle dirección y rumbo. Al elegir un objeto de deseo exaltado, es posible que no sólo seamos guiados, sino que nos guiamos a nosotros mismos, aprendiendo a amar en un proceso que Sigmund Freud describiría más tarde como sublimación, la redirección de la energía erótica hacia cosas 'superiores'. (p. 14)

El acto elevado para el que sirve el amor es para compartir con el otro, que las pasiones vertidas en el arte sean para desear al otro, acompañarnos mutuamente. Teresa de Ávila advierte que buscar la salvación en una imagen determinada es inútil (Moreno Sancho, 2007). No es como en el porno, en que la imagen visual se usa para satisfacerse en lo inmediato. En el arte hay esa prudencia con el objeto, para saber que este no es lo más importante. El arte hereda el poder de las imágenes de los chamanes prehistóricos en la roca o las ilustraciones de las místicas, como obra-vestigio de la experiencia deslumbrante.

Lo que le interesa a santa Teresa son los efectos que, a partir de su visión, hay en su vida y en la de los demás con quienes la comparte. El arte efímero, como las artes escénicas, el performance y la instalación, puede producir una sensación más pronta de la presencia, que provoca esa transformación del sujeto, por el manejo del tiempo que tienen, que atrapa la atención. Pero en la contemplación de una pintura que es asimilada en otro ritmo se da la misma intensidad, ya que lo experimentado con los sentidos en el momento

de ver la obra, tiene efectos que se extienden como cambios relevantes en la vida interior y en la percepción.

Por eso, aunque el objeto forma parte de este acontecimiento, no tiene que poseerse para que se logre. No hay objeto de adoración, pues eso mantendría el miedo a la muerte, en el arraigo que no querer separarse del objeto de obsesión. Este hay que descartarlo, para darle esa fascinación al otro y a uno mismo como seres humanos. Para Teresa de Ávila, «comparar lo incomparable es un medio de comunicar lo incomunicable» (Moreno Sancho, 2007, p. 293). Con el arte se remarca la ausencia, que es lo incognoscible del interior del otro, esa presencia del sujeto que creó la obra, que la observa. Por eso en la creación debe haber una agudeza para saber cómo tender puentes desde la ausencia, en una imaginación plena, para encontrarse con la presencia de esa singularidad irrepetible que es el otro.

Puede que esto se enfatice al descubrir una obra de hace cientos de años, que maravilla al concentrar esa ausencia del otro, el que la creó, multiplicada en el tiempo que se mantuvo oculta a la mirada. El sujeto vivo ve la evidencia de esa otra existencia, que aunque está ausente sobrevivió tanto tiempo y está presente, marcada en los trazos que formó con la materia, que permiten intuir las imágenes más íntimas que el creador dejó como huella en la obra. Hacemos arte en la promesa de ese encuentro futuro, como cuando se abre la lápida del sarcófago de K'inich Janaab' Pakal I y te contempla con su mirada de obsidiana.

Para santa Teresa, el amor es con lo que se supera la relación inmediata con el objeto, es el modo por el que la imagen material se convierte en la ventana que se abre al misterio. Ve a Dios de esa manera con la visión mística, dejando atrás el plano material. El artista contemporáneo tiene un planteamiento inverso. Ya somos puro cuerpo, el alma no está separada de este. Como la psique, está en permanente búsqueda de lo mismo, ese cuerpo que es uno, que es el otro.

Pero esta tradición del arte, que exalta al cuerpo con sus puestas en abismo en la ficción de continuidad, tiene sus antecedentes con las místicas. La relevancia del cuerpo en tiempos de santa Teresa, a mediados del siglo XVI, fue impulsada por *De Humani Corporis Fabrica* (1543) de Andrea Vesalio; publicación dedicada a Carlos V, que para Stoi-chiță 2022) fue «un acontecimiento de amplitud análoga a la aparición en el mismo año del *De Revolutionibus orbium caelestium* [sic] de Copérnico» (p. 41). En este libro, el sentido del tacto se sintetiza con el de la vista, que se vinculan en la estructura del cuerpo humano. Quizá el entorno de esa época, que problematizaba sobre el cuerpo y el lugar del ser humano en el universo, es lo que propicia el cambio de contexto en el que se ve a Dios con los ojos y los sentidos del alma en la visión mística.

Lo que el místico ve como sentidos internos, en el arte se comprende como sinestesia, esa combinación sensorial, en metáforas que lo conectan con la experiencia interna. El arte de nuestro tiempo produce presencia del sujeto y lo lleva a una transformación *positiva*, como en el caso de los

místicos. Cuando se tiene un cuerpo con *defectos*, se utiliza la imaginación para equilibrarlo; Jung (2012) nos dice que «uno se compensa con la fantasía» (p. 36). Muchos de los artistas logran desarrollar su potencial porque usan esas fantasías que dan una sensación de seguridad. Las explotan en las creaciones artísticas, pero todo desde el cuerpo.

Si se cree que el cuerpo es un estorbo para ver a Dios, se harán múltiples prácticas para acceder a Él. En la visión mística, sucede algo parecido a lo que hacen conceptos del arte barroco como *lo semejante al otro*, que enlaza la sinestesia y la empatía que el cerebro puede producir al observar imágenes, en una experiencia sensorial de una imagen viva: «En la visión teresiana se trata de las imágenes vivas de Jesús. Aunque digo imagen, entiéndese que no es pintada al parecer de quien la ve, sino verdaderamente viva [...] dejan sentir de manera viva» (Moreno Sancho, 2007, p. 294). Pero parece que en la imagen mística se conoce la fragilidad del cuerpo solo para olvidarla en la adoración de Dios.

Pero, ¿quién puede sentir lo vivo de la imagen, más que un cuerpo vivo? Para experimentar realmente esa presencia, se requiere el cuerpo, siempre presente. El místico hace todo para Dios; el artista lo hace con el otro en mente, durante tantas horas de creación. En el arte, la ausencia da cabida al otro; el artista sabe que llegará el momento en que su cuerpo estará ausente e incluso el de quienes son más cercanos a él, que es lo que produce la mayor crisis. Pero habrá creado una obra que, con sus sentidos, traerá esa presencia que transmite su amor al presente de otros cuerpos, que

también puede amar aunque no conozca, puede imaginar su presencia humana como un lugar para el afecto:

La imagen evoca una presencia [...] Sin duda, la imagen por sí misma nada podría, pero afortunadamente ya allí encuentra una energía. Su papel irremplazable es promover y guiar un impulso interior. [...] En algunas religiones se llega a dar tanto valor al rostro pintado que, si los fieles permanecen ante él, se sienten mirados, como si estuvieran realmente ante la persona representada. (Moreno Sancho, 2007, p. 48)

Esta imagen visual que se denota en la mística y en prácticas de algunas culturas, es lo que hace el arte, no solo con las obras figurativas, sino con cualquier tipo de creación. Es reconocer el cuerpo tangible del otro en su existencia verdadera, no como autoficción o como ficción intelectual, mucho menos como recurso desechable para el poder, sino como el tacto amoroso con otro, en su presencia plena. En la experiencia mística, con el ícono la persona se diviniza, se hace a la imagen de Dios, quien muchas veces se representa maduro, con aspecto de viejo, lo cual coincide con la experiencia que ya se tiene en la imagen devastada. Quizá al ver a Dios como hombre, hay la intuición de lo infinito de la presencia del humano, que está presente desde su cuerpo con vida. Pero con la imagen devastada se comprende que no necesitamos elevar al otro como una imagen divina. No

es necesario respaldar la presencia con la fuerza de una ideología. La vida lo es todo, para ser y amar.

De ahí nuestra veneración por la vida, por el cuerpo, la experiencia de este en todas sus manifestaciones, ya sean pornográficas, eróticas, de crisis o artísticas. Con el concepto de la vida se realizan los proyectos artísticos, debido a la imagen primigenia y a la necesidad de protección del otro. Por eso hay elementos religiosos que son difíciles de sustituir, como el niño, representación que sigue vigente en nuestro contexto, ya sea en la rosca de reyes, en los nacimientos de Navidad, es la vida nueva que se plantea con el niño Jesús. Los temas arquetipales como la muerte, la maternidad, el héroe, etc., nos refuerzan la motivación de vivir y preservar con vida al otro, reconocernos en plenitud.

El árbol de la muerte y de la vida

En el movimiento de la muerte y la vida, dice Stoichiță (2022) que «si en la etimología griega ‘anatomía’ remite al acto de cortar, desmembrar, separar diferentes elementos de un cadáver, el arte es esencialmente una técnica de composición, esto es, de re-presentación de lo vivo» (p. 10). Quizá por eso la acción de recomponerte al final de una sesión alucinógena; juntar todas tus partes y revivir, seguir con vida. El arte replica lo que muchas sustancias hacen, que es reintegrar los sentidos, que se intensifiquen hasta llegar a un absoluto de las sensaciones.

David Lewis-Williams (2019) habla de un estudio de neurobiólogos sobre los estados alterados de la conciencia,

donde se viven sentimientos inefables con experiencias religiosas o estéticas. Estos se concentraron en que con la necesidad de sentir un control sobre el entorno, las interconexiones de un grupo de partes cerebrales, llamado el «operador causal», generan en automático ideas de seres y poderes sobrenaturales. Esta producción cerebral sumada con estados emocionales y perturbaciones de la conciencia causan la sensación de que hay seres espirituales que inciden en su mundo. Al agregarse estímulos físicos como los que se han mencionado en las meditaciones místicas, sucede el desbordamiento entre circuitos neuronales que produce los efectos de éxtasis, transcendencia o unión con el absoluto. «Esta, en la provocadora frase de D'Aquili y Andrew Newberg, es la razón por la que Dios no se va nunca» (Lewis-Williams, 2019, p. 297); impresión que la cultura puede intensificar.

El arte y la religión implican esa sacudida de las estructuras cerebrales, ese desbordamiento de los circuitos con experiencias límites del cuerpo, encaminadas a la espiritualidad. Incluso Jonathan Ott (1996) sugiere que un personaje como San Antonio, que se concibe como el fundador de la vida monástica cristiana, en su retiro en el desierto tenía visiones que se comparaban con las que se ven con el ergotismo. Richard Evans Schultes y Albert Hofmann (2020) proponen que esta reacción física se produce con el consumo del cornezuelo, sustancia para preparar el *kykeon*, la bebida de iniciación de los misterios eleusinos. En el Museo Arqueológico de Corinto hay una base arcaística del

siglo I a. C., época romana, que representa a los dioses Zeus Chthonios, Perséfone y Démeter, quien sostiene espigas de trigo y cápsulas de opio. En otro ejemplo, un pínax del siglo V a. C. perteneciente al santuario de Perséfone en Locri, Calabria, plasma a:

Perséfone, la reina de los muertos, haciendo una ofrenda de espigas, se halla entronizada junto a su esposo, Hades, el señor del inframundo. Su retorno del reino de los muertos fue relacionado con las experiencias del renacimiento simbólico de los misterios eleusinos, en las que los adoradores griegos creían que la restauración de la diosa en el mundo superior aseguraba a los fieles su propia resurrección. Es posible que estos extraordinarios sucesos en la vida de Perséfone hayan estado relacionados con la intoxicación causada por el cornezuelo, ya que los griegos poseían amplios conocimientos de las propiedades químicas de sus plantas. (Evans Schultes y Hofmann, 2020, p. 105)

Es sabido que en las religiones antiguas usaban plantas para poder alcanzar otros niveles en la actividad neuronal y así elevar su estado de conocimiento del sí mismo. Según cambia el poder en la religión en turno, se aceptan o se rechazan esas sustancias. Con los chamanes, el trance es una trasportación a otros mundos, en una travesía como el viaje del héroe, donde retornas transformado. Recordemos que la imagen

mística se experimenta al volverse la nada, donde se está, en el absoluto. Es morir para vivir una vida renovada.

El poeta Tasso consideraba que las bebidas espirituosas podían hacer surgir a un genio oscuro (McMahon, 2013). Cuando ingieres la sustancia, te abarca por dentro, te posee y bajo su orden, que es uno diferente al común, puedes encontrarte con el genio que vive en ti. Este es la sombra, al pertenecer al inconsciente no puede visualizarse en el estado de vigilia nítida, por eso se buscan diferentes modos de alterar la conciencia para conocerla:

Los artistas románticos con frecuencia invocaban espíritus, y su indulgencia con drogas que alteran la mente, como el opio y el hachís, significaba que ocasionalmente los veían. [...] un mundo de fuerzas que acechaban a nuestro alrededor y también en nosotros, [...] Cerca del genio rondaba el genio malvado, su siniestro hermano y gemelo. [...] un doble fantasmal que hace sombra al yo. (McMahon, 2013, p. 141)

Con el *dopplergänger* te encuentras con tu propia figura, pero como un ser misterioso, incluso siniestro, que hace lo que tú no pensarías desde lo consciente. Quizá esa sombra de uno mismo se vislumbra más con una imaginación *monstruosa*, cuando hay una devastación de las imágenes, como sucede en cierto modo con las drogas o con la *mors mystica*. Pero en el arte es donde se lleva al máximo esta experiencia límite de la imaginación, dado que no parte de una mediación como

la de Dios o las sustancias, sino desde el mismo sujeto, desde su incertidumbre inquietante por la muerte y su necesidad de imaginar más, es decir, junto con los otros, para poder aceptar su finitud.

Entonces, ¿en qué se relaciona el *doble* con la imagen devastada? ¿Será que conforme más intuyes tu sombra eres un artista más integrado, que reúne lo conocido y lo desconocido? ¿Tal vez desde la integración con la sombra hay una intuición sobre eso incognoscible que es la propia muerte? ¿Acaso esto posibilita aceptar los misterios del humano y del universo, lo que no puede conocerse, como lo es la vida que continúa sin nuestra existencia? ¿Cómo se supera esa crisis? ¿Es la capacidad de aceptación de la ausencia la que hace al artista tan asombroso? El artista no se espera a unirse con las sombras en la muerte. Se anticipa a experimentar esa fundición, desde el movimiento de la imaginación con el que ubica la sombra y el misterio en lo humano, transmitiéndole a otros sus inquietudes, para que quienes permanecen con vida sigan haciéndose preguntas.

Tiene sentido que la experiencia de morir y revivir sea una cuestión mental y artística, es decir, que el arte también te permite una experiencia de más vida en la vida, como una experiencia alucinógena, donde resucitas, ves todo más vivo, de forma real y con movimiento. Desde el Barroco existen conceptos como *lo antiguo renovado*, que en los elementos de la TEA vinculo con las influencias artísticas. El presente de los artistas se renueva al retomarse en el presente de otros creadores, con lo que la obra se hace una

metaimagen de presentes, de presencias acumuladas, vida intensificada una y otra vez.

El impacto de Teresa ante la imagen es llevarla hasta su más radical expresión, de acuerdo a su contexto. Es evidente que tenía que implicar a mucha gente que la apoyaba, ya que llevar la imagen hasta un extremo significa estar cerca de los arquetipos. Dentro de la Iglesia esto no era viable, pues se tenía que mostrar obediencia y humildad pero, por otro lado, una mística hablaba con Dios directamente. Eso es lo fascinante de la mística. La ambigüedad en la desobediencia. De ahí que sea un ejemplo perfecto de la crisis en la crisis.

En la actualidad no hay mística como en el siglo XVI, pero en cuestiones como la psicología o el psicoanálisis también hay un encuentro con las propias fantasías y la crisis, antes experimentado en relación con la divinidad, se instala en el individuo. Ahora el milagro no es Dios, sino el humano mismo, eso es lo que el fenómeno del arte remarca como acontecimiento espiritual y de vida en este mundo.

Con la creencia religiosa, los místicos no buscaban una imagen del hombre crucificado sino la del Dios vivo, que es el centro del misterio, pues nadie estuvo presente para ver el momento de la resurrección, solo se descubre el sepulcro vacío. En esa ausencia encuentran la presencia más deslumbrante, la promesa de que pueden sentirse a salvo y que la muerte inevitable es parte crucial para una nueva vida en otra dimensión, no para el humano sino para el alma. Al contrario, el arte multiplica la vida solo desde el aquí y ahora

del tiempo vital, con este cuerpo que habitamos y que hay que cuidar.

El arte dirige la pasión del cuerpo a lo más mundano y básico, que es sentirnos presentes un día cualquiera, dándonos cuenta de qué y quiénes nos rodean. Es poner atención a lo fundamental de estar vivo en la Tierra, en el deseo de perdurar, con nuestros cuerpos unidos. Cuando multiplicas tu disfrute con el otro desde el arte erótico, vives con mayor vivacidad, pero con esto viene una sensación más consciente de la ausencia que se avecina, una crisis en la mayor resistencia a dejar ir al otro de mi lado. Se acabará el tiempo de gozar junto con ese cuerpo, la separación física es inevitable. Ignorar ese conocimiento con la autoficción del porno puede anestesiar, pero se sabe que no cambia nada.

Entonces, a través de la ficción intelectual, el artista busca multiplicar a nivel social la protección que en cierto modo encontró en el erotismo, al arrojarse con otro cuerpo, pero que no dura para siempre. Con la imagen crisis, se hace un movimiento hacia el interior, al silencio, a experimentar con la ausencia del otro, con las huellas que el erotismo dejó de su presencia, para saber que es posible que también el otro nos sienta en nuestra ausencia. Según intensifica la devastación de sus imágenes, el artista se encuentra con más vacío, dándose cuenta de que es insondable y no lo puede abarcar, ya que la presencia de la vida es tan inmensa que no puede contenerla en su ficción. Es posible que la imagen crisis y la imagen devastada sean la continuación de una misma imagen, distinguiéndose por la aceptación del inminente

derrumbe en una y la reconstrucción del mundo devastado en la otra, libre de los límites que han caído.

Así, el artista vuelve a desobedecer con la imagen devastada, en una obra maestra para poder solo contemplar esa presencia, compartir esa sencillez común donde se encuentra con el otro, que le da confianza. El arte es como respirar muy cerca de otro rostro, cuando inhalamos el aire que el otro expulsa, en esa actividad vital indispensable. Pasar por la devastación valió la pena, porque resultó en este silencio donde podemos permanecer en el otro, que nos transmite y al que le transmitimos vida. En el arte la muerte no es el fin, porque existe el otro.

José Clemente Orozco:

la imagen devastada

*A todo individuo le hace falta experimentar
una revolución, dividirse internamente,
contemplar la caída de lo dado y renovarse.*

Carl Jung, *Libros negros*

Toda pintura es una máquina.

No el diseño de una máquina.

José Clemente Orozco, *Cuadernos de Orozco*

«El hombre que se encerraba como el huracán», así se refiere Carlos Pellicer (1977, p. 217) al pintor mexicano José Clemente Orozco. Es una bella imagen, porque da una descripción de un hombre parco, ensimismado, que puede ser abrasivo, pero también muy afectivo. Lucrecia (1983), la hija del muralista, lo define como introvertido en extremo. Por su parte Echavarría considera que en su interior, era un hombre de fuego: «una zarza ardiente, una tea pensante, llama del espíritu. Es el hombre que supera al hombre» (1963, p. 56). De ahí la ambigüedad de este creador, el silencio y el fuego en movimiento, que abren los límites espaciales de la imaginación.

Raquel Tibol observa de este artista «su tremenda pasión por la existencia humana» (1983, p. 21). Sus creaciones la transmiten, como el mural *El hombre en llamas* (1939) en el Hospicio Cabañas, en Guadalajara, Jalisco. En este, Mario Pani expresa que Orozco «no pintó a Prometeo en el momento de dar fuego a los humanos sino incendiándose, para traerlo en sí mismo» (1983, p. 21). El artista tenía una entrega y pasión ardiente en sus obras, que manifiestan el calor del fuego que marcó su vida, con la guerra y en su propia piel.

De este modo, Pablo Neruda expresa que «tal vez de todos los artistas contemporáneos del mundo permanecerá Orozco como el más grande ejemplo de la superación humana, de la victoria sobre la soledad, del triunfo sobre el dolor» (Tibol, 2009, p. 21). Era un creador comprometido para con su gente, para el pueblo carente de poder, que son huérfanos. Pellicer dice sobre el obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo que: «Quien obsequió estos muros hace más de cien años tenía el corazón entre las manos. Los niños son los pájaros del episodio humano. Aquí viven y cantan, aquí estudian y sueñan» (1977, p. 218). Esos infantes que habitaban el hospicio creado por este benefactor de Jalisco, son el motivo principal, la razón suficiente para que José Clemente Orozco dejara salir toda su energía creativa en el recinto que habitaban, en un lugar de confianza. Hace presente al fuego, que abraza, no para dañar sino para arropar, pues viene de la calidez humana:

Todos robamos fuego aunque somos de fuego, cuerpo de fuego y espíritu de fuego. De incendios delirantes, fríos diamantes estrellados; la llamarada simultánea del pensamiento, del odio a la alegría, emporio de la sangre, vida imperial de instantes devorados por la velocidad de la materia. El hombre en fuego que ilumina al fuego, el domador de montes y de átomos. (Pellicer, 1977, pp. 217-219)

El hombre en llamas es un canto a la vida por venir. Un poema que se representó para los niños huérfanos. De ahí que sea la obra maestra de Orozco, porque en ella se sincroniza con esas infancias vulnerables, uniéndose con sus imágenes primigenias en la *imagen devastada*, una muestra de humildad, sin pretensiones, del artista que sabe que no puede arreglar el mundo. Con ese conocimiento sombrío, aun así aporta algo, que aunque parezca poco, es mucho: su muestra de amor más grande, sin límites, que nos hace sentir con seguridad el afecto, su presencia, que nos llama, pues solo porque somos humanos, también tenemos latente esa posibilidad de amar.

La imagen devastada es la representación que se realiza cuando se tiene una especie de visión, después de atravesar batallas feroces, crisis internas. Se cede ante el peso de las imágenes primigenias que se han aglomerado a nivel micro y macro, solución a la imagen crisis donde se intenta contener desde una ideología. Cuando a lo que más nos aferrábamos, lo que nos importaba sobre todas las cosas, se ha consumido, el sujeto ya ha pasado por su mayor crisis.

De este modo, tiene la experiencia y la madurez para saber que no es necesario hacer escándalos globales, no necesita hacer una confrontación ideológica por sí misma (que son muchas veces necesarias). No requiere perseguir un proyecto ideológico concreto para dismantelar más de una consigna o de un eslogan, pues en esta etapa comprende que todo está en el simple vivir, en el estar vivo un día más y reconocernos ahí totalmente, encontrar el absoluto en un diálogo con todo lo que existe.

Así, la imaginación se entrega a los pequeños detalles del día a día, en el lugar donde se está y con quienes te rodean, apreciar cada momento que queda. Es de esta manera que las creaciones del artista producen el *movimiento imaginario*, ficción de continuidad completa con el otro, unidos por la imaginación que abarca al cuerpo y a la psique, en lo micro y en lo macro, en la aceptación de lo que es existir, cuando no hay más pretensión que el vivir, pues estar vivos aquí y ahora, lo es todo. El movimiento imaginario que sucede en la imagen devastada es una sincronía de presencias, cuando la del artista y la del espectador se unen del modo más auténtico, al pasar por todos los movimientos de las imágenes del arte. En esta transformación, el porno, la erótica y la mística dan paso a una intensificación mayor, que nos hace relucir como seres humanos que somos. No queda más que vivir en la mayor sencillez del estar, que conforma una tranquilidad de existir plenamente.

Esa experiencia con la imagen devastada es la que forma un artista en su plena madurez, como Guillermo del Toro

en su obra *La forma del agua* (2017), la cual plantea desde un contexto internacional que a la vez que aborda lo sobrenatural, con sus personajes y problemáticas, alcanza lo más íntimo. En el caso de José Clemente Orozco, el artista que se estudia en este capítulo, esa potencia asombrosa para manifestar una presencia real se siente en su *Hombre en llamas*. Esta creación parece apoderarse de él, de su psique, que estremecida con la contemplación de los huérfanos, desde su pincelada gruesa y profunda, emerge como volcán en erupción. Homenaje inconsciente al Dr. Atl, quizá. También puede pensarse como su obra completa: su autorretrato, su legado y su caricia al otro que se encuentra huérfano del alma, igual que él, ante el vasto mundo, ante la muerte.

Luis Cardoza y Aragón expresa de este autor y su obra que es «la más hermosa y profunda que se haya pintado en América... La preocupación formal fue el centro de su vida. No lo inquietó ser exquisito, sino ser exacto. Fue un hombre preciso, íntegro y de acero» (1983a, p. 16). Lo que hace Orozco con *El hombre en llamas* es una representación de sí mismo. Es un darse de forma total, en su oscuridad y en su luz, su fuerza y su vulnerabilidad, entregándose a quien lo mira, que en un inicio eran centenares de huérfanos. Con sus imágenes, además de compartirles una lección de la historia de México, es una historia de superación, la de él mismo. Una persona sin una mano, con problemas de la vista, convertido en alguien excepcional, que con un soporte frágil sube casi treinta metros de alto, hasta su *lienzo*, la cúpula. Ahí, pinta para llegar más allá, hasta el infinito.

Su modo de distinguirse de otros está mezclado con sus imágenes de la infancia, de la provincia, pero sobre todo con el impacto de haber vivido la Revolución mexicana en carne propia. Desde la fuerza de esas imágenes, le deja a esos niños unos «atlantes que habitan en el fuego sin consumirse, que son fuego ellos mismos; mundo magnífico en que el alma flota desligada ya de compromisos; es el mundo lírico de Orozco, que con sabia visión ha creado y con intuición maravillosa ha medido» (Fernández, 1975, p. 94). Esta es una obra desde la imagen devastada, esa que se crea desde la angustia de sentirse finito. Materia, carne que es espíritu. Vida simple, como cualquier otra y, sin embargo, extraordinaria. Es decir, que *El hombre en llamas* es una obra de madurez, de un artista que se superó a sí mismo al crear:

La figura simbólica del hombre ardiendo en su propio fuego, aspirando su propia angustia, en llama viva todo él, crepitante, palpitante, suspenso y anhelante en su afán de superación, en su intento de trascenderse. Es la justificación de toda aspiración humana: ese estar en eterna ebullición, en combustión perpetua, estar en movimiento, estar vivo, estar en ascuas, estar quemándose, que no es ni estar impasible ni ser sensible, ni haberse quemado, sino sentir el aguijón de la conciencia penetrar por cada uno de los poros; es también estar irradiando luz y calor, al mismo tiempo sufrir el infierno de un anhelar sin fin y la condenación de ser un ente limitado; es tener que ser viviente; es tener aliento,

estar alentado, ser inmanente y combustible; es un ser ‘estando siendo’. (Fernández, 1962, p. 84)

La forma de concebir esta obra es desde el presente perpetuo. Posicionados bajo la cúpula, dejamos pasar el tiempo, mientras jugamos como niños con la representación. Giramos con los cuatro elementos, con los que Orozco acentúa el presente de forma contundente, ya que produce una intensidad temporal. Invoca a las estaciones, las eras, él en su madurez y, a la vez, al niño del espectador, mezclados en el movimiento de esa espiral en la que jugamos a alcanzarnos, hasta llegar al núcleo de la imagen, donde al sentir el fuego en la piel no nos daña, pero nos incendia los sentidos, el espíritu.

Huérfanos

Cuatrocientos eran los huérfanos que el Hospicio Cabañas albergaba en 1963, entre sus veintitrés patios (Echavarría, 1963, p. 7). Es el número de los hermanos de Huitzilopochtli, dios asociado al sol. Orozco crea un templo para esos niños vulnerables, donde se verían reconocidos con su historia en las mismas bóvedas. Inmerso en la atmósfera de esos infantes, «acaso su poderosa voz de vate y de profeta, que no habló con la lengua, sino con el pincel, se dirige a los niños... y, más que a otros, a éstos, por ser más dignos de la piedad de que rebosaba su corazón» (Echavarría, 1963, p. 7). El trabajo de madurez de Orozco es una llama ardiente de amor al otro, que por conflictos sociales o familiares ha quedado abandonado.

También la investigadora Sofía Anaya Whitman (2004), piensa que el mensaje de Orozco en su obra maestra es especialmente para esas infancias sin hogar, ya que les deja «una historia genealógica que contar sobre su origen, al no tener padres o familiares que les narren sus antecedentes» (p. 40). Pone todas sus fuerzas creativas en transmitirles que no son seres desarraigados, remover la vergüenza del abandono, de la incertidumbre de no saber si se era merecedor de un hogar, que no se tuvo. En cambio, con el *Hombre en llamas*, que no es un hombre ni un dios sino arte, conecta a los niños con un origen del que puedan sentirse orgullosos, unas raíces fuertes desde la cultura, en el objeto transicional transformado, la evolución de los afectos para que el artista los presente en su amplitud.

Cuando Víctor Alba (1983) entrevista a José Revueltas, este último dice que «Orozco se me apareció, a la vez, tímido y de una gran ternura humana. Era reacio a charlar, pero se abría con mucha facilidad de espíritu a quien le inspiraba confianza» (p. 148). Parece que esto hace el artista con los niños, mostrarles ese afecto tierno, aunque solo tenga para ofrecerles sus furiosas pinceladas, que son el modo que tiene de abrirse al ver a esos niños, su forma de mostrarles esa confianza. Que conozcan que hay otro en quien confiar, a quien amar, a pesar de las devastadoras consecuencias de cualquier lucha.

Tanto a Orozco que mira a los niños, como a ellos y a nosotros que le regresamos la mirada, el fuego alcanza a acariciarnos, destellante hasta los rincones del alma. Se

siente cómo se derriban los laberintos de la parca voluntad que a veces tenemos; en esa intensa imagen de amor cobramos nuevos bríos, para desterrar cualquier indicio de indiferencia hacia el otro, de hartazgo de uno mismo. Al estar presente, frente a esa obra que es tal muestra de afecto, se desvanecen las reservas, incluso el temor se concibe como parte de esa luz, que al recibirla, en su impacto con el cuerpo muestra las profundas sombras que este puede proyectar.

Esa ambigüedad que José Clemente Orozco transmite en su obra, la poseía él mismo. Solía ser huraño y de difícil trato; sus amistades lo comprueban, pues tenía pocas, pero muy leales. Sin embargo, Alejandro Quijano (1983), que lo conoció en su adolescencia, comparte que «era afectuoso, emotivo desde lo hondo, a pesar de su aparente frialdad personal» (p. 133). Una persona inteligente, de quien se podían hacer múltiples interpretaciones y evitaba usar el tiempo en asuntos que se desviarán de sus inquietudes principales. Pero «de pronto, su fuego desbordado estallaba de jovialidad y reía como un niño de pedernal, muy niño y demasiado viejo. Un niño de dinamita» (Cardoza y Aragón, 1983b, p. 9). Este es el fuego activado en el espectador al entrar a la capilla del hospicio. Tocado por el fuego de lo humano, es el sujeto embebido de creatividad, imaginación y voluntad, que transforma su presente inmediato desde una ráfaga de presencia, parecida al fuego abrasador del Prometeo representado, que tal vez es un retrato del mismo artista, con su mano cubierta por las llamas.

A los diecisiete años, Orozco se volvió un muchacho con una vida marcada por el fuego. Experimenta con pólvora, pero pierde su mano izquierda, también sufre de lesiones auditivas y oculares sin gravedad, pero que lo afectaron. Si desde antes del accidente tenía una fuerte personalidad, para Teresa del Conde (1983), con esa experiencia límite desarrolla una hipercompensación con la cual atender sus carencias, lo que es determinante para sus alcances artísticos. De ahí su fascinación por lo perdido, las manos incendiadas, hechas fuego.

El hombre en llamas es la devastadora energía de la pasión humana, que se deshace de sus límites para poder escapar de la cúpula y estar en un continuo con la vida. El ser humano requiere del ímpetu que le proporcionan los mitos para alcanzar logros avasallantes en la ciencia y en las artes. De otra manera, no conseguiría realizar proezas tan complejas, dado que el cuerpo mismo, la vida misma, a veces nos pone en desventaja, por múltiples factores. Ahí es cuando se debe estar preparado en la vida para ser un Prometeo, un Faetón o un superhombre. Me conoceré y desterraré el miedo que hay en mí, no al ignorarlo sino al atreverme a mostrarlo de manera monumental, tal parece que es lo que hizo Orozco.

Sobre esto habla Jung (2023) en sus *Libros negros*, donde menciona que después de terminar su relación con Freud y finalizar su libro *Transformaciones y símbolos de la libido*, «se percató de la importancia de lo que significaba vivir sin un mito. Sin un mito uno es ‘un desarraigado, que no

mantiene una verdadera relación ni con el pasado, ni con la vida de sus antepasados (que siguen viviendo en él), ni con la actual sociedad de los hombres'» (p. 22). Orozco en *El hombre en llamas* presenta su mito personal. Es su autobiografía, que le comparte a esos niños, como un mito también para ellos. El artista puede hacerlo, pues por su madurez, sus imágenes han evolucionado, sus experiencias fundamentales desde las que conoce el despojo, el abandono, la inseguridad de un cuerpo frágil y carente, las ha transformado en un mensaje cálido. Los niños convivirán hasta su adolescencia con este mito, en el que se junta la potencia afectiva de esas imágenes, que los arropan en los murales de su casa, el Hospicio Cabañas.

Orozco, como todo humano, *sueña* en cosas casi imposibles de realizar, como poder lograr expresar todo lo que se tiene adentro. Además, recordemos que para un pintor de murales, sin una mano es mucho más complicado crear, que con dos. Pero cuando te miran esos ojos infantiles, con esa vivacidad que sobrevive en un ser pequeño y abandonado, entonces olvidas todo lo demás. Para ellos te vuelves un superhombre, como jugar a vestirse del héroe de historieta, pero en la vida real; allá, arriba de esas cabezas, haciendo malabares en una endeble escalera de mano, para dejar una huella de esa hazaña de un cuerpo que, para crear, alcanzó lo alto.

Con esa impresión en ese juego, es la forma en que se puede aprender más rápido y adquirir esa fortaleza, por eso

hemos creado concepciones como lo *súper*, lo *sobre*, lo *más*. Conceptos como amor, dios, otro, yo, son sumamente interesantes, pues sincronizan muchos otros dentro de ellos. El hacer arte no queda fuera de esas inquietudes. Siempre se piensa en lo sobrehumano, ya que las imágenes primigenias son muy poderosas, por lo que se requieren altos vuelos de la ficción para que no nos embarguen y paralicen con su carga emocional. El arte busca volar con la fantasía, para traducir esas vivencias como una imagen de afecto. Es por eso que el artista piensa en grande, por la fuerza de esas imágenes cuando se presentan y son transformadas, aunque lo que resulte solo sea una paz interna, un pequeño pero trascendental cambio interior, del que muchas veces pocos se percatan, pero que, en quien lo experimenta, modifica el modo de sentir la vida.

A la muerte de Orozco, el poeta Efraín Huerta escribió en una nota, en *El Nacional*, que: «Es a las verdades sencillas, directas, claras y luminosas, a las que José Clemente Orozco fue siempre fiel» (1983, p. 109) Esto demuestra *El hombre de fuego*, que es un monumento del acontecimiento simple y complejo de la vida de un huérfano, por quien Orozco explota de manera profunda su *genio furioso* y creativo, ante tal contemplación de la cotidianidad de los niños del hospicio. Para poder hacer este tipo de obra maestra, el artista tiene que llegar a un nivel de plena conciencia del otro como sujeto. Quizá es una sincronización de la imagen primigenia más poderosa con muchas otras imágenes y tu vida completa para que se dé esto como resultado.

Cuando Orozco fue galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en una carta le comenta a Justino Fernández: «El ‘premio’, para mí, sería la oportunidad de pintar en otro edificio como el Hospicio de Guadalajara, pero sin las prisas ni las miserias con que tuve que hacerlo aquella vez» (Tibol, 2009, p. 220). A pesar de las difíciles condiciones en las que tuvo que realizar su gran obra, lo que el artista valoraba más que cualquier recompensa, era poder hacer una creación de este tipo. Es decir, que era un regalo para él mismo compartir esa presencia con esos niños, con los que la devastación que conmociona hasta el alma podía manifestarse con la mayor generosidad. Ese fue su mayor honor como artista, contribuir a su tierra originaria con una obra donde hay tanto de sí mismo.

Efraín Huerta expresa sobre el ímpetu que genera este pintor con su creación: «El genio furioso presidirá solemnemente, cual un metal ardiente, padre de los metales, la mesa redonda de nuestros artistas» (1983, p. 109). El poeta, recordándonos que Prometeo es también el creador del arte de la metalurgia, relaciona al artista con ese papel del mito como fundador del arte. Entonces, al representar ese mito, Orozco se convierte en el padre artístico de los creadores jaliscienses, que somos los ciudadanos, en cuanto a que nos hacemos a nosotros mismos, construyéndonos, creándonos. Lo pueden llevar a cabo todas las personas de Jalisco, y también cualquier sujeto que se sienta solo y huérfano; el hospicio cuenta con un apoyo paterno desde la imaginación del arte. *El hombre de fuego* nos llama, para expresarnos que

siempre hay vuelos para salir airoso de cualquier momento de tribulación, aunque a veces dure un tiempo prolongado, siempre hay una salida.

Prometeo, entre las torturas a las que estaba condenado por robar el fuego a los dioses para regalarlo a los humanos, «fue inventor de piedras y anillos espléndidos, y que, según la leyenda, cuando estaba encadenado en el Cáucaso, pese a sus padecimientos se ocupaba, con infinita aplicación, en el labrado de diamantes y otras piedras preciosas» (Böhme y Böhme, 1998, p. 17). Eso hace Orozco con nosotros a través de su Prometeo. El hombre que queda cubierto bajo esta representación, al verse reflejado en ella vivirá también un acontecimiento de creación, cual refinada piedra, transformada en el magma, hecha del material más fino, de mayor valor. Es el ser humano que se crea a sí mismo, el mejor obsequio que puede obtenerse para lo humano; la cultura que hace relucir el fuego primordial, lo divino en nosotros.

Orozco nos hace partícipes de lo sagrado que somos como espectadores, como ciudadanos de este territorio. Cualquiera que entre a la capilla es un ser sagrado con presencia y fuego. El creador logra un acontecimiento espiritual, abrasado en su representación por él mismo que a la vez es el otro, como el truco de un artista brujo, *médium*, que interactúa con los demás desde otros planos. En sincronía con el contexto del hospicio, donde se realizó la obra, el creador moviliza imágenes fundamentales, hace una puesta en abismo en relación con los orígenes, que nos tocan a todos.

La capilla donde se encuentra *El hombre en llamas* es custodiada por Coatlicue, la madre tierra, diosa a quien Orozco pinta en el interior de la entrada. Ella es la que, con arco y flecha en mano, toma el lugar de Heracles, quien acaba con el sufrimiento de Prometeo al clavar su flecha en el ave que lo atormentaba. En el hospicio, la libertadora es la diosa madre del sol, a quien los mexicanos han acudido desde tiempos remotos. Ella engendra al ser de fuego, Huitzilopochtli, el mayor regalo, que se elevará a las alturas del cielo incandescente, representado como Prometeo, cuya madre es en algunas versiones Gea, madre de la creación, madre tierra (Kerényi, 2021). Así, a través de la figura materna, Orozco hace esta fusión de poderes arcaicos, de los mitos de las culturas antiguas que se encuentran en los cimientos del arte y evocan a los nuestros, a nuestros comienzos a la vez como individuos y como cultura.

Huitzilopochtli es el dios solar que guía a los aztecas para que lleguen a Tenochtitlan. Este es el papel que toma *El hombre en llamas* desde la espiritualidad, ya que es una guía para hacerse a uno mismo, para conocernos en todo el potencial creativo y afectivo que tenemos. Esto es lo que nos conducirá para poder llevar una vida en la que encontremos el lugar prometido de amor, más que en una persona o en un grupo, en la existencia misma como hogar. Es ese espacio auténtico que buscamos, tal vez desde antes de conocer que lo hacíamos, hasta que lo supimos cuando nuestras imágenes se revelaron, en el acontecimiento del arte, que nos mostró nuestras sombras con nuestra luz, de un modo que

ya no necesitamos mostrar ni ocultar nada, la imagen está completa.

La vida de un creador no tiene que ser un sufrimiento, sino una aventura de descubrir posibilidades, como la que se plasma en la cúpula del Cabañas. Y es desde la vida en la que se ve el mural, en ese juego de cuerpos que suben y bajan, que miran desde el suelo y se imaginan desde el aire, cuando participamos en la ficción de continuidad, en la que tomamos el lugar de Prometeo, desde el aire podemos voltear a vernos a la tierra firme, con la vista hacia lo alto, en una amplitud de la visión donde «mirar desde arriba es también mirar los asuntos humanos desde la perspectiva de la muerte: es esta perspectiva la que da el desapego, la elevación y el retroceso indispensables para ver las cosas tal como son» (Hadot, 2022, p. 249). Desde la filosofía se puede pensar en que la devastación no vuelve santo al artista ni al espectador. No es un rechazo de la muerte, no hay espera de vida eterna. Es la aceptación de que sentimos vergüenza, de que somos mortales sin muchos poderes y con una carne que se deshace. Pero en la confianza más profunda, entregados al amor continuo, sin condiciones, podemos dejar de luchar con lo que existe, desaferrándonos de lo que por angustia no podíamos soltar. Entonces, ese cuerpo que tenemos, hace el movimiento imaginario en el juego del artista, los sentidos se metamorfosean en el juego de vida-muerte, acompañado-abandonado, arriba-abajo, y más combinaciones con las que el arte nos hace más interesante e intensa la experiencia de esa fragilidad humana.

Pierre Hadot acentúa este aspecto cuando nos menciona a la estrella Sirius: «Situarse en el punto de vista de Sirius, es, una vez más, practicar un ejercicio espiritual de desapego, de distanciamiento, para alcanzar la imparcialidad, la objetividad y el espíritu crítico» (2022, pp. 250-251). Entonces, al posicionar en el punto más elevado a los espectadores, a los niños, Orozco además de enseñarles su pasado, genera un medio para que aprendan lo más importante: la forma en que se conocerán mejor a sí mismos y podrán lidiar con la vida y la muerte, la crisis y la devastación, de modo que tengan un camino espiritual que los guíe. Es darles lecciones de filosofía, historia, arte, muchos saberes al mismo tiempo, a esos niños huérfanos, proveerlos de otras figuras protectoras arquetipales poderosas para que conozcan otras fuentes. Sobre todo, darles pautas para que sepan quiénes son, en toda su plenitud y potencial creador.

El hombre al elevarse, nos invita a romper con las armaduras del miedo que acarrea la orfandad, del abandono cuando se piensa que nada tiene sentido, que a nadie le importa tu vida. Ante esa indiferencia, lo que haces parece inútil, sin relevancia. Pero a este hombre le importa, se siente de forma tangible, lo demuestra desde la catástrofe, incendiándose a sí mismo para que podamos presenciar lo que es el amor ardiente, que no se apaga, pues es un suceso espiritual, que se efectúa a través de nosotros, los corazones que latén con más fuerza al vivirlo. En este acontecimiento, nos envuelve en un abrazo cálido, que nos alivia ante la

pérdida y la soledad, al relucir en la cúpula como el ave fénix después de su ruina.

No es el final, es el inicio, en la unión con los demás; es la transformación del sujeto desde el arte, desde la imagen del otro y sus afectos. El ser alguien abandonado en el mundo y aceptarlo es el motivo suficiente para querer hacer obras maestras. La sombra ya es tu aliada en la imagen devastada, porque ya no hay nada que perder, solo se puede ganar para la gente que esté dispuesta a seguir el juego de la reconstrucción desde lo más fundamental, que en la imagen devastada podemos saber que es solo la presencia de uno mismo en el otro.

Madurez y sombra: plena intuición

Pareciera que en la capilla del Cabañas con *El hombre de fuego*, se hace el eje del mundo, que espera la iniciación del sujeto, que no había previsto su futuro, pero que está delante de él. Por eso su mano extendida en el fuego. Pero quizá no hay mano, hay puro fuego, pura pasión que despliega la mano ficticia desde las alturas, como una plena intuición, que puede tocar con sus flamas el tiempo en todas sus facetas. Es por eso que quien contempla desde abajo, se convierte en sombra, la existencia consciente que experimenta lo intuido, muerte y vida, pasado y futuro en el presente. A contraluz frente al hombre en llamas, el espectador está presente como su sombra, tiene el mayor contraste ante la intensidad de la luz. Por ello, esta es una pintura realizada desde la psique profunda; es el mayor desafío que la sombra puede recibir,

ya que es todo fuego, llamas al viento que recorren el cuerpo sin quemarlo, alumbrando cada rincón de todo el ser. Ser que ilumina la sombra, sombra iluminada por el fuego.

La sombra es asumida en cada una de las etapas del artista de diferente manera. En la época de madurez, es un suceso que se presenta de una forma consciente, en esa aceptación de las contradicciones que se sincronizan en la vida, de que todo convive en la misma existencia. El artista maduro sabe que ya puede jugar con la sombra, algo que no sucede en el estadio de lo pornográfico, donde aún hay miedo; con la autoficción se usa la luz para tapar las sombras, no para jugar con ellas, lo cual aplana la imagen. En este caso, lo más cercano a una intuición es una breve impresión de que hay algo más que descubrir. Con el erotismo, hay un presentimiento desde todo el cuerpo, intuición de los sentidos que nos llaman y cuestionan. En la imagen crisis, descubrimos que eso que intuimos al estremecerse la psique, no lleva a una solución, porque somos nosotros, es nuestro mundo, solo podemos vivirlo. De ahí la devastación de la imagen, tumbar todo límite en la presente experiencia de presencia, intuición vivida.

En la ficción de continuidad completa con la vida, el artista hace un artefacto que solo es la materialización de pura intuición, la cotidianidad en un instante, donde intuyes la presencia solo por el hecho de estar presente y poder sentir toda la multiplicidad que es el mundo. Por eso el artista maduro puede crear esas obras que se sienten tan nítidas y a la vez son tan ambiguas, ya que solo expresan que vive,

como tomar aire en un respiro; es invisible, pero decisivo, simple acto que hacemos porque estamos vivos.

En *Perfect days* (2023) de Wim Wenders, el director muestra la madurez entre dos seres que han transformado de cierta forma la pasión, que en vez de cegar, se torna más humana, más espiritual, en una escena de juego entre sus sombras. Ese desarrollo psíquico se observa también en la imagen sueño del protagonista, que son sueños presentados como un cortometraje experimental de los árboles y rostros bellos que ha habido en su vida. Las manchas de luz y sombra que hacen los árboles son esos destellos de luz y oscuridad que nos encontramos día con día. La emoción más profunda al darte cuenta de que eso es vivir, que te hace que tiemblen los bordes de tus sensaciones, se traslada al sueño. Este genera una mezcla de todo lo ocurrido en un día más, para que el ser humano pueda digerir lo que ha pasado y que de otro modo no podría aprehender. Eso puede presentarlo una psique madura, que ha pasado por procesos intensos de asimilación psíquica. Jung (2023) escribe que:

Existe un punto alrededor de los 35 años cuando las cosas empiezan a cambiar, es el primer momento del lado sombrío de la vida, del descenso hacia la muerte [...]. Cuando llega este punto de quiebre la gente lo enfrenta de modos diferentes: algunos se alejan de él; otros se lanzan hacia él; y a otros les sucede algo desde el exterior. (p. 17)

Esa crisis, que el creador vive en la imagen crisis, es decisiva para la creación de obras de arte genuinas. No es que el artista sea un genio, sino que encuentra un camino que es prematuro en la vida de un humano. Es decir, que tuvo que cruzar por experiencias que lo pusieron en ese límite, haciéndolo madurar, en cierto modo más rápido, desde el inconsciente. Eso explica que haya genios que, pese a no haber alcanzado la edad de una madurez física, puedan mostrar en sus obras un pleno desarrollo psíquico.

Si un artista crea obras maestras tempranas, como un Rimbaud, es porque la imagen devastada se manifiesta de forma precoz; el objeto transicional fue arrancado de tajo, la resiliencia puesta como un reto y el único camino es demostrar lo opuesto, es decir, manifestar que aun así la vida es posible.

La intuición es prever el tiempo, es decir, una conciencia física y psíquica que te hace alcanzar otros tiempos. Es algo para lo que se preparan los artistas, por medio de variados conceptos y la experimentación con los sentidos a través de innovaciones técnicas. Los artistas parecen estar adelantados, porque nos hacen sentir en un presente perpetuo que parece incluir al futuro, con esa intuición generada desde la maestría de su oficio, desde su sombra psíquica y su madurez intelectual y mental, que producen que el futuro se sienta palpable.

Esas etapas del sujeto, sus distintos tiempos, son los que el arte permite intuir en un mismo presente, al señalar el momento de vida que es aquí y ahora, que somos los que

vivimos la experiencia con la obra. Es un elevarse desde la intuición y la magia que puede verse en lo cotidiano, lo que está día con día, que es existir. En cuanto más aguda es la intuición, más profunda la experiencia. Por eso es que la plena intuición se presenta cuando el artista se ha adentrado de lleno en su sombra, aceptando lo que es.

Más allá del miedo a lo que pueda suceder, entregarse con ardor, sin negar u ocultar nada, pues el artista ya conoció que en el angustioso momento *límite*, donde sucede lo que más temía, la posibilidad que parecía vedada quebró toda expectativa y pudo abrirse camino a lo inimaginable, liberando la capacidad creadora. Atreverse a vivir el vacío, extender la mano al otro para conocer las partes más oscuras de la vida y ver que no eliminan nuestra luz, sino que la intensifican, es lo que conforma la confianza auténtica de la imagen devastada, derrumbe desde el que podemos construir el lugar anhelado de afecto:

El robo —y la culpa— de Prometeo ayuda a ascender al hombre hasta la esfera donde puede ser hombre. La «puesta en tierra» y «en el hogar» del fuego significa una sexualización y feminización del fuego. Acaso también por ello el fuego es, «originariamente, objeto de *general prohibición*». (Bachelard, 1966, p. 18)

En la simpleza del presente, como seres humanos damos lo que tenemos, lo que hay, en el reconocimiento de que la vergüenza no nos negará la protección de un hogar, que

nuestro lado oscuro no nos impide amar. Somos lo que somos, sin más en nosotros que uno mismo. Valoración completa, tranquilidad en el caos creativo, como Prometeo que hace creaciones preciosas en su lugar de tormento, mientras que su fuego se propaga entre los humanos, sin extinguirse nunca. Con la ambigüedad entre nuestras sombras y nuestra chispa de vida que las proyecta, en el juego que sale del erotismo o, como dicen Gernot y Hartmut Böhme (1998), de la madera frotada, somos «un fuego jubiloso, bien, este último, que lleva en sí, al mismo tiempo, la marca de lo sacrílego» (p. 80). Lo que señalamos como malo o indeseable, lo que nos han enseñado a temer de nosotros mismos y del mundo, así como el placer y la alegría del goce, conviven en la presencia que somos y que compartimos.

El espectador puede vivir este acontecimiento espiritual de plenitud amorosa y consciente, al introducirse en la atmósfera que crea Orozco con sus pinturas en el interior de la capilla. Su calidez acogedora, en un fuego donde danzan luces y sombras sin dicotomía, es como la del dios Dioniso que se agita en el ritual, deidad en la que para Walter Otto «lo primigeniamente femenino es de tal naturaleza que toda belleza, dulzura y seducción han de aunar sus rayos hacia el sol del espíritu maternal que calienta y alimenta la tierna vida a través de los eones» (2017, p. 200). En el recinto del hospicio, no solo está el sol representado como un hombre, una referencia al mito de Dioniso es que, en forma física, están presentes los infantes y sus nodrizas, que cuidan la vida presente y futura. Esto mismo hace la obra con todos los

espectadores, niños que jugamos con ella. Es lo más cercano a una experiencia mística (ya que esta viene de una imagen crisis), pero con una aproximación desde la verdad del arte, desde una impronta de poner en imágenes un discurso que puede ser casi imposible de expresarse, pero al dirigirse a esos niños, que somos también nosotros, estalla transmitiéndonos una experiencia arrobadora de amor al otro.

Si Orozco se interesa por representar a Dionisio en sus murales, es porque para la cultura mexicana, que posee arquetipos redoblados por las religiones prehispánicas y la tradición judeocristiana, hay puntos en común que son llamativos, como el del dios que resucita. Dioniso es a la vez un arquetipo de todas las culturas, ya que eleva la vida a que se disfrute de una manera insospechada. Esto es así dado que implica a la sombra, el inconsciente que emerge en los misterios eleusinos, en los que el sujeto se hace más consciente de sí mismo, sincronizándose con el retorno del dios desde el inframundo, que celebra la vida. Con la representación de esta divinidad, el artista puede expresar la pasión de estar vivo y vivir en la plenitud de la responsabilidad de la vida misma. En su deseo de renovar la vida humana, de los pobres, de los abandonados, de los trabajadores planteados como creadores, el artista se remite a sus dioses nucleares, mezclándolos, para que no se quede nadie fuera de su calor humano, que irradia como el hombre de fuego en sus pinturas.

Las máscaras que están en las paredes de la salida de la capilla, parecen un guiño al dios griego, ya que «solo las

máscaras de Dionisios se sabe que debían representar únicamente al dios en su epifanía» (Otto, 2017, p. 100). Con estas imágenes, al salir de la capilla, como en el cierre de una experiencia ritual, se acentúa la transformación del sujeto, en su combinación con el dios transformador, el creador, el mismo espejo del sujeto que se experimenta en el fenómeno del arte en el Hospicio Cabañas.

Esas máscaras, como auténticas imágenes del dios (Otto, 2017), nos presentan frente al misterio, la oscuridad en la que aprendemos a vivir, ya que hemos jugado con ella, tras la iniciación erótica y la crisis, conociéndola no como el opuesto a la luz sino como su compañera inevitable, en las sombras que hacemos los seres tangibles, de carne y hueso. En este sentido, Orozco con sus imágenes incendiadas, que superan la representación ideológica del conflicto social, «no es el pintor de la violencia; es el pintor de la angustia y de la acción, base del drama: una acción que suele comunicarnos en creaciones en que ya sólo queda el reposo posterior a la catástrofe» (Cardoza y Aragón, 2005, p. 138). Con la imagen devastada produce una experiencia que es espiritual, pero no tiene ninguna relación con la iluminación de la santidad. El artista no es el líder ejemplar, con seguidores devotos que admiran su conducta y sus acciones. Sus creaciones no salen de la luz sino de su encuentro con la sombra.

Orozco aprecia lo que puede surgir con la destrucción, sin simplificarla a la condena, presencia el acontecimiento y a los otros con todo lo que está presente, en ellos y en uno mismo. Es la belleza de saber lo que somos y vivirlo. Podría

ser también que su danza del fuego con la que presenta la devastación, sea un atardecer cualquiera, que promete otra vida, otro tiempo, aquí se sigue, se reitera la esperanza que se ha desgastado tanto en el contexto de orfandad y conflicto que muchas veces existe. Es el tiempo donde se puede contemplar que el silencio no es tal, sino que es paz en el tremendo acontecimiento desde la sombra profunda y del vivir.

Cuando hubo un incendio en la Tlapalería La Sirena, Juan O’Gorman comenta que Orozco quedó embelesado con los efectos plásticos y psicológicos que se suscitaron con el estallido de las latas de color, sus insinuantes posturas y la belleza del caos de los escombros. El artista «se daba cuenta del potencial destructivo del hombre y tal vez por ello su sentido apocalíptico haya encontrado en el fuego el símbolo purificador por excelencia» (Tablada, 1983, p. 35). El fuego, dicen, purifica, hace que todo retorne a la esencia natural de ser tierra, de volver a ella. El arte es el pretexto para contemplar esa destrucción pero nunca su función, ya que esta, que es la renovación, sucede en cada uno de nosotros. Es la construcción después de la catástrofe, de ahí que se llame la imagen devastada al arte en el que se manifiesta la reconstrucción de nuestra psique abandonada.

No es que el artista idealice el derrumbe, es que puede intuir plenamente los contrastes que cada momento de la vida presenta y que mientras esta siga, no todo está perdido, podemos mirarnos en otro, cargado de afecto y crear de nuevo. No hay totalidad uniforme, el absoluto es justamente aceptar la diferencia, lo otro, en sus cambios impredecibles.

El fuego muestra de forma contundente el movimiento de los extremos e intermedios que coexisten, que manifiestan todo de lo que el ser humano es capaz. El mundo de *El hombre en llamas* de Orozco:

No es el de la placidez ni el del orden ni el de la calma, sino, por el contrario, el mundo de la angustia, del desorden, de la inquietud. Atormentado y convulso, ebrio y delirante, no puede menos que producir un estremecimiento, un calofrío de horror. Calofrío, esa es la palabra: un bello y frío estremecimiento de horror, un bello y frío estremecimiento. (Villaurreutia, 1940, p. 87)

En la devastación aceptamos que podemos sentir miedo, fragilidad; la tranquilidad no es dejar de sentir, sino que en el trasfondo de esas emociones hay una calma, de que podemos estar seguros de lo que somos y del afecto que nos conforma, que está presente en cualquier situación. Nuestro ser no desaparece nunca, podemos saberlo porque, con la madurez de la devastación, hemos podido confirmar con el otro que nuestro amor tiene un lugar, que podemos dárselo pese a todo.

En esto reposa la obra de Orozco de tintes dionisiacos, que nos llena de una fortaleza embriagante, que conocemos en nosotros mismos con *El hombre de fuego*. Este fue diseñado por Orozco para enseñarle a los niños sobre su propia fuerza en el amor, al plantearles en el juego con el cuerpo y las imágenes todo lo que aún pueden sentir y vivir, aunque

hayan conocido el miedo y el abandono. Esa es precisamente la imagen devastada, la sincronía del ser completo en su historia, con sus llamas y sus cenizas, relucientes y oscuras, suspendidas en el aire y posadas en el suelo, que no le pertenecen a nadie, ni a política o credo alguno, más que a uno mismo, que vive y ama.

Magia roja

El fuego es el arquetipo unificador de Orozco, de su persona, su obra y su vínculo con el espectador. Lo utiliza de forma constante desde que, al trabajar para Vasconcelos, hace unas viñetas sobre autores clásicos (del Conde, 1983). Después expandirá la imagen, Prometeo toma forma en los murales de New York. Ese fuego es lo que le permitirá al artista desplegar sus múltiples facetas en muchos de sus murales, ya sea de forma evidente o simulada, donde como dice Jacqueline Barnitz (1983), se ve: «La identificación de Prometeo como erudito, rebelde, artesano, creador, filósofo, profeta y sirviente que sufre, junto con el concepto del artista como creador» (p. 112). La autora advierte esas identificaciones que hace Orozco de distintos símbolos de liberación, como en la obra del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara (UdeG). Según su interpretación, ahí el pintor equipara al revolucionario, al obrero, al científico y al maestro, de modo que integra a la creación y a la transformación como parte de actividades humanas comunes.

Mientras que Orozco realizaba este mural en la UdeG, financió y editó el periódico *Rojo*, del cual solo realizó una

edición. Por este medio, su intención era dirigir un grupo de creadores de Jalisco. Llama la atención que utiliza como título un color con el que en ese tiempo se identificaba a la izquierda, incluso al comunismo, a la vez que representa la sangre y el fuego, elementos predilectos del pintor. Este era un modo de manejar una ambigüedad en la ideología, sin hacerse explícito en sus distintas facetas.

En cuanto a su manera de pensar, según Teresa del Conde (Abreu Gómez, 1983), buscaba que la obra fuera de forma más fulminante hacia la manifestación de sentimientos, por lo cual ella piensa que «tendió a eliminar la elaboración intelectualista que conocemos como racionalización» (p. 58), usar la mente de un modo en el que se integra con la creación, no en un proceso que las separe. Esta es la forma en que logró cargar de presencia a *El hombre en llamas*, con la intensidad del momento presente presentado. Hizo una de las creaciones más potentes de las historia del arte de México. No solo eso, esta obra es un arte *universal*, ya que utiliza los fundamentos estructurales desde los que se desarrolló la expresión plástica de la cultura occidental. Esto se relaciona con que, en Estados Unidos, José Clemente Orozco convivió con Mary Hambidge (Barnitz, 1983), esposa de Jay Hambidge, quien era un artista experto en geometría dinámica, que estaba vinculada con las técnicas del arte antiguo:

Las formas creadas por los griegos y egipcios son dinámicas porque encierran estructuralmente en ellas mismas el principio de acción, de movimiento, y por esta

razón pueden crecer, desarrollarse y multiplicarse como el cuerpo humano y todos los seres vivos. Cuando este desarrollo es normal, produce ritmo y armonía que es precisamente lo que significa la belleza. (pp. 115-116)

En la obra maestra del artista tapatío, este uso vivo de la forma integra al movimiento imaginario la estructura de la pieza, con su despliegue material desde la técnica produce esa experiencia de sincronización con la presencia del otro. En contraste, las obras de Rivera no denotan este juego completo con y desde el físico, es decir, con la presencia del espectador, donde la experiencia física es tan envolvente. Sus murales son como vitrinas, más bien para el intelecto, para el juego de contemplación desde una imagen crisis, parecido a lo que sucede en el arte místico, con estructuras que parten «del Renacimiento italiano y de los métodos clásicos de subdivisiones usados en Francia y Alemania a partir del siglo XIX» (Barnitz, 1983, p. 117). Las obras de Orozco son más para el cuerpo del sujeto que *está*, que *ve* el cuadro, es decir que los juegos se activan más intensamente que en Rivera. Quiere ver un hombre en acción, involucrado en la vida.

Rita Eder (1983) es consciente del poder que emanan esas creaciones: «El frío que recorre las vértebras del espectador frente al *Hidalgo* [...] o frente al *Hombre en llamas* es el presentimiento de un significado oculto en ambas imágenes» (p. 166). Eso sería el principio desencadenante del movimiento imaginario, en el que la ficción de continuidad es completa. Somos llamados por medio de los trucos de

la representación, a través de las formas arquitectónicas. Como cuerpos fluidos y espontáneos, guiados por nuestra imaginación, perpetuamos un acto parecido a un ritual cotidiano e imperceptible que nos cambia la vida.

Orozco se traslada a un imaginario divino que no puede ser metaforizado con algo común. Serge Eisenstein dice que «La risa de Quetzalcóatl sería su sonrisa» (Cardoza y Aragón, 2005, p. 15). Una sensibilidad como la del director ruso capta rápidamente la espiritualidad del otro creador, para externarlo de una forma precisa en el contexto del arte. Ya el arte socialista tiene y capta que debe nutrir al trabajador con una perspectiva de espiritualidad cooperativa y mutualista, formar grupo de apoyo desde una perspectiva artística.

El creador tiene que ser un cuerpo lleno de vitalidad, un joven con una mente de viejo. Necesita alcanzar la madurez espiritual o artística de forma rápida, ya que el arte requiere de mucha actividad física, emocional y de todo tipo, que desgasta la vida. Esta complejidad denota desde la sencilla razón de que cuando el artista emprende la realización de un mural, no puede hacerlo solo, necesita unir un equipo de trabajo. Entonces, requiere guiar la emoción para infundirla al grupo, de modo que se genere la metaimagen, el punto ciego y muchos otros conceptos dentro de la obra artística, que le dan coherencia.

Por ejemplo, en el mural de *Hidalgo*, «la emoción con que fue concebida y está pintada la obra es imposible que escape, en menor o mayor grado, aun a quienes viven en las antípodas de su fuego» (Cardoza y Aragón, 2005, p. 76).

En el caso del arte, hay que mandar al arquetipo anclado a las emociones, para que no se difumine en el tejido de las memorias colectivas. Entre más emociones, más entretejido queda el tema con la representación. Orozco está consciente de eso, ya que cuando Alma Reed (1983) le pregunta sobre qué es el arte, le responde que: «El arte es el conocimiento al servicio de la emoción» (p. 65). Esto no puede dejarse de lado, no hay nada más efectivo en el mundo para comprendernos que sentirnos emocionados por alguien más, que podamos sentirlo realmente.

La metáfora, en un artista maduro como Orozco, permea en todos los ámbitos de su ser. El pintor se vuelve un sujeto que en su ambigüedad puede contener su multiplicidad, que en su modo de manifestarse ante el otro y relacionarse con él, transmite esa complejidad que es. «Nada hay tan elocuente como el silencio de Orozco» (Reed, 1983, p. 101). El poder de la poesía se hace eco en las demás artes, ya que por su amplitud en la ambigüedad y lo certera que se dirige a las emociones, logra que se alcancen otros estados de conciencia en la simplicidad de la vida. Orozco le dice a Reed (1983) que:

Si es arte verdadero, la pintura misma trabajará con mucha mayor efectividad que los artículos que se escriban acerca de ella. Una pintura tiene fuerza comunicativa sin rival. Su apelación directa y dinámica a la conciencia no puede ser inadvertida, ni olvidarse fácilmente. Toma por asalto la conciencia. Persuade el corazón. Tarde o

temprano, el pueblo acepta instintivamente el arte porque vino, intuitiva y espontáneamente, de un origen en que participan en común hombres y mujeres de todas partes, a través de las edades. (p. 102)

Cuando hablamos de cualidades de este artista, son del tipo que llamamos espirituales o éticas, en relación con los otros. Este tuvo una influencia remarcada del grupo delfico de Sikelianós. Expande la forma en que las nuevas espiritualidades están vigentes desde el primer cuarto del siglo XIX, como también lo hicieron las vanguardias.

En el periódico *Bandera de Provincias*, escriben tres figuras respetables de las letras en Jalisco: Manuel Martínez Valadés, Enrique Martínez Ulloa y José Guadalupe Zuno. El diario dice sobre Orozco: «Es éste el intuitivo, que con perfecta y dolorosa lógica, sin buscar en las materialidades que explora Rivera... viene desde joven diciendo con su lápiz atormentado y fuerte las verdades que torturan y desgarran, que anuncian el nuevo arte y lo expresan» (Reed, 1983, p. 129). En esta nota resalta que a Orozco ya se le aplaude desde su tierra, se le considera un gran artista. Pero sobre todo se menciona la palabra intuición, que suele relacionarse con los genios, puesto que deben de poseer una sensibilidad excepcional.

Una intuición aguda requiere que el creador esté fuertemente implicado en lo social, con la mente y el cuerpo despiertos, sensibles a su entorno o, de otra manera, que posea un sentido espiritual más perspicaz, que abarque

de forma inteligente y sensible la totalidad. La rebeldía de Orozco estuvo latente toda su vida. Presenció la Revolución mexicana y era amigo del Dr. Atl, otro revolucionario de aquellos tiempos. Su potencia social no solo es por su posicionamiento ideológico en torno a las prostitutas, pobres e indígenas del país, sino también con su identificación con Prometeo, el que desobedece incluso a los dioses, como escribe Reed (1983):

Percibe la importancia que en cualquiera sociedad progresista tiene el papel del rebelde, la inevitabilidad de su martirio. Esas líneas contienen una elocuente reafirmación de las convicciones revolucionarias del artista, que por paradoja estaban arraigadas en su conciencia tan profundamente como la estaba su aversión a la violencia de la guerra. (pp. 208-209)

Rebeldía que nunca puede ignorar un artista, si en realidad lo es. Como en todas las disciplinas del ámbito humano, la maestría, lo que está hecho con excelencia, no es algo corriente. Hay que desbastar la madera para darnos cuenta de las vetas que contiene. El artista será entonces alguien que mantenga la rebelión en su arte, aunque como juega con la ambigüedad, a veces el público cree que debería tener una postura más explícita. Pero lo que representan creadores como Orozco no se limita a las apariencias externas: «Es el hombre descarnado, intemporalizado, psíquico, mental... No es el hombre objetivo el que pretende interpretar y mu-

cho menos exaltar; es el hombre subjetivo y visto desde el nihilismo más absoluto y anárquico» (Arenas, 1983, p. 65). La desobediencia tiene que estar presente de una u otra forma cuando se trata de arte, sin esta no se alcanzaría la altura necesaria para realizar obras maestras. El hecho de vivir en un mundo posrevolucionario tal vez hacía de Orozco alguien contradictorio para cierto público, incluso *tibio* para algunos. Pero cuando sabemos que el artista crea *El hombre en llamas* en una capilla de huérfanos, en una ciudad periférica del país y con sus limitaciones físicas, su actividad creadora en esas condiciones se nos presenta de una forma casi milagrosa, demencial, furiosa, por verse en el presente en el que está, en ese contexto del que tiene la mayor conciencia.

En su mejor momento como creador, en su máxima madurez, hace una obra para la vida y «el que crea algo vivo ha de sumergirse en profundidades insondables donde habitan las fuerzas de la vida. Y, cuando vuelve a la superficie, se adivina un brillo de locura en sus ojos, pues allá abajo la muerte comparte su morada con la vida» (Otto, 2022, p. 153). Después de contemplar *El hombre en llamas*, se puede intuir que Orozco debió de tener una experiencia inefable, un traspaso de todos sus límites. Para poder concebir esa obra que le deja a los niños huérfanos, se convierte en sol, en plasma, un hombre cálido para irradiar su calor a los abandonados. «El estado dionisiaco es un fenómeno primigenio de la vida, en el que también ha de participar el hombre cada vez que un producto de su existencia creadora ve la luz» (p. 159). La imagen primigenia, asumida y extendida en la plena ficción

de continuidad, se convierte en una cuestión de humanidad, es decir que se puede usar como un apoyo para aprender a incluir a los otros. Toma la forma y potencia de un arquetipo, como un ser elevado, nacido desde las sombras del inconsciente para dar todo lo que se trae en el alma. Reed (1983) cuenta que Orozco nunca fue un ser que se sentía satisfecho por lo que había hecho antes de 1932, consideraba que le faltaba descubrir:

Las vastas reservas de su poder creador. Además, como después me di cuenta por sus realizaciones en Guadalajara, su sensación psíquica de la idoneidad a largo alcance de las cosas le exigía desplegar toda su capacidad antes de identificarse con cualquiera afirmación que pudiera sugerir, siquiera remotamente, una actitud de satisfacción de su parte. (p. 281)

Un autor quizá piense que lo último nunca es el final, que puede hacer creaciones más complejas, porque conforme pasa el tiempo, su carácter es más profundo. Su intuición es más elevada, su conocimiento más amplio, es por esto que no se puede quedar satisfecho aunque esté en el cenit comercial de su carrera. Puede ser que las satisfacciones grandes eleven al artista psíquicamente, sobrellevar un estado de este peso arquetípico es complejo, pero el sentido espiritual o filosófico de la vida deben situarlo, para poder realizar obras maestras. Es alcanzar la cumbre no solo de fama internacio-

nal, sino de la creación del sujeto, la contundencia de sus colores y sus formas. De este modo:

Su pintura puede parecernos a veces una explosión, pero sabemos que esa explosión es real: quema. Y al primero que quema es al pintor. [...] En el horror aprehendemos lo sagrado como lo ajeno y nuestra reacción ante lo horrible es de absorta inmovilidad. La pintura de Orozco no nos produce esa suerte de pasmo. Es una pintura humana que sí se interesa en nuestro destino. [...] pocos artistas han encarnado con tal violencia la voluntad de México, que si es voluntad de romper con la madre también lo es de trascender nuestra situación de orfandad. El hombre de Orozco está solo. Los dioses han muerto; frente a nosotros gesticulan las máscaras feroces de todas las ideologías y una selva de garras y guiños: la mentira de este mundo y del otro. (Paz, 2014a, p. 571)

Mientras que abundan las promesas para que el ser humano se adhiera a alguna de las causas que luchan entre sí y se disputan su atención diferentes creencias, que aseguran que le darán protección sobrenatural aquí y en el más allá, las personas siguen desapareciendo, consumiéndose, siendo olvidadas. En un país donde hay tantos atrapados en la violencia, la necesidad de que cambie la situación de desamparo del ser humano, es ineludible. Aunque el arte no sea su solución,

puede contribuir con la imagen devastada, con otros valores desde el silencio y la imaginación, que nos hagan detenernos a percibir con mayor intensidad y dar más relevancia a una trascendencia desde lo banal y lo cotidiano, apreciar y ser felices en la realidad simple, sin necesidad imponerse por encima de los otros.

Esa es la mayor desobediencia a la que llega el artista con sus obras, un mensaje en forma de experiencia, que supera el poder y los mandatos de cualquier autoridad. La poesía alta desde el arquetipo, desde el conocimiento de sí mismo, permite metaforizar, que se alcance lo alto sin aplastar a alguien más; al contrario, impulsándonos en esa compañía de cooperación y afecto. La imagen devastada tiene que ver con la tragedia, porque aceptas que no puedes evitar que el mundo fracase en muchos sentidos, como en lo político, pero aun así sigues teniendo optimismo.

Esto sucede con Orozco, quien aunque conoció la guerra y la pérdida desde su propio cuerpo, para Paz (2014a) fue un: «Espíritu apasionado, sarcástico y religioso, nunca fue prisionero de una ideología: fue el prisionero de sí mismo. Su genio contradictorio y extremoso lo hizo caer a veces en un dramatismo retórico pero otras ilumina su obra con una conmovedora autenticidad» (p. 586). A veces el artista deja ver el drama que puede sentir, en la desesperación de contemplar una sociedad invadida por la violencia y la indiferencia ante el otro. Pero la vida no es solamente eso; el artista no permite que el pánico lo absorba y que esa angustia lo mantenga apegado a una ideología, en vez de cerrarse

al miedo y dejar que defina su vida, la conoce más a fondo, desde todas sus vertientes.

Así es como el creador puede llegar a su propia visión de afecto, de atención a las preocupaciones más esenciales del ser humano, en una mirada llena de ternura y comprensión a sus imágenes primigenias: «Un verdadero artista no es un ser ejemplar: es un ser fiel a sus visiones. Su distracción es un desprendimiento: al crear, se desprende de sí mismo» (Paz, 2014a, p. 725). Esa distracción, que para otros parece una fuga de los problemas, o dejar de lado lo más grave y urgente para jugar con colores, es el modo del artista de salir del egoísmo y entregarse a los demás, del modo más completo que puede hacerlo. Es su forma de manifestar que sigue habiendo una esperanza de transformación, que las capacidades del ser humano son mucho más grandes que solo ejercer la fuerza o abandonarse a la insensibilidad de la inconsciencia. El artista supera esas barreras desde el acto de presencia, el hecho vivido en el cuerpo del espectador, donde este puede sentir efectivamente que hay un cambio posible, que comienza desde su imaginación y sus percepciones que se abren al otro.

Dice Tíbol que «con todos los matices de su elocuencia visual había proclamado su fe en el hombre, había luchado con todas las fuerzas de su espíritu por una vida menos insensata y mejor: Nada en su obra ha perdido energía porque sus anhelos humanistas no han sido satisfechos. La tragedia continúa» (2009, p. 239). La fe de Orozco no es en un dios, es en el ser humano; no pierde esa confianza fundamental,

sigue con un optimismo desde la ética. Por esta causa no pudo parar en desplegar todos los elementos artísticos que conocía, diseña en su obra un movimiento perpetuo, que sigue llamándonos al acto amoroso, pues mientras continúa viendo en esos niños esa necesidad de protección que él tan bien ha conocido, necesita creer que alguien habrá de escucharlos. Alguien necesita confortarlos, aunque solo sea él, un hombre de temperamento indomable y cuerpo imperfecto, pero que se aferra a que en nuestros espíritus está presente el deseo de amar, que nada ni nadie puede apagar del todo. Con su llama, busca ese fuego intrínseco en cada uno de nosotros, con la esperanza de que puede encender ese calor, que solo puede activarse en el contacto con otro espíritu, otro ser humano, de carne y fuego.

La espiritualidad de un artista mexicano

Orozco sabe que la emoción es lo más tangible que comparte, que tiene en común con el espectador, que ese es el truco por el cual la vida deja de ser una puesta en escena para convertirse en presente. Como dice Reed (1983): «Si Orozco fuera más amigo de la expresión verbal, su definición del arte sería indudablemente: ‘Primero, emoción; segundo, fuerza para comunicar la emoción; y último, perfección de modos y maneras para comunicar la emoción’» (p. 259). Esto nos permite pensar en la potencia que contiene su *Hombre en llamas*, que se puede sentir de inmediato al entrar a la capilla.

Anaya Whitman refuerza la idea de Reed con su comentario sobre que «Orozco es un especialista en la emoción,

Siqueiros en el manejo del espacio y Rivera en la descripción» (2004, p. 53). En la obra del hospicio, esa atrayente fuerza emocional es contenida de forma conveniente con la estructura de cúpula, para propiciar que la figura se convierta en uno mismo, que al ingresar, con esa cueva sobre nuestras cabezas como espacio de revelación, volteamos hacia arriba y realizamos desde el cuerpo y la psique el movimiento imaginario que desencadena el fuego hecho humano. Conciencia de nosotros como fuego.

Darse de lleno a ese acontecimiento espiritual, solo puede suceder si encontramos al ser más rebelde que llevamos dentro. El arte podría resumirse en eso, hacer de la rebeldía una forma de vida, un hábito que sea una costumbre de todos los días, de existir con la autenticidad de las propias imágenes. En la cúpula del Paraninfo, Orozco representa a un rebelde que Reed describe (1983) «con el nudo corredizo que iba estrechándose alrededor de su cuello, sosteniéndose en su sagrada causa frente a la muerte inminente, impelido por el amor a sus hermanos, por su fe en el futuro» (p. 305). Para ella, este es el mayor grado religioso que vio en una pintura moderna, al menos en ese entonces. Dar la vida no en la entrega a Dios, sino a los otros, esa es la espiritualidad del arte, la devastación de la imagen al compartirse uno por entero, deshacerse en amor por los demás.

Orozco le da la razón a Reed (1983), al expresar que «*el hombre* es siempre un tema religioso. Es tema religioso por propio derecho, y no necesita que los símbolos de la ortodoxia lo hagan así» (p. 306). El artista que anda, que va en

camino a realizar una obra maestra, descomunal, prepara su ingenio desde otros trayectos insospechados para un novato. Lo que a este lo deslumbra, el experimentado lo invierte, en vez de encandilamiento en lo exterior, el artista maduro lo manda al interior de la psique. De ahí sus dotes proféticas, intuitivas, humanas al extremo.

Justino Fernández nos dice que el artista es humanista, que lo que hace es «humanísimo humanismo, que incluye meditaciones no sólo sobre el ‘más acá’, sino sobre el ‘más allá’, del origen y de la muerte. Pasado, presente y porvenir, sintética y sincrónicamente» (1962, p. 270). En esa profunda reflexión radica el motor de los artistas, ya que su hipersensibilidad conectada con la técnica hace que su idea cobre potencia, desplazándose de forma poderosa en el espectador. Es así como se construyen obras como *El hombre en llamas*. Justino Fernández, quien fuera el biógrafo y amigo de Orozco, considera que esta era la cumbre de sus obras. Para muchos tapatíos, esta es el primer contacto con la presencia en el arte, la primera pintura que nos ha hecho pensarlo de manera diferente. Al entrar al recinto se vive como una experiencia única, se convierte en un momento decisivo; como me sucedió, estaba en una época de constante convulsión de ideas.

Como ocurre en los rituales, en ese mural están presentes los elementos que nos provocan un despertar de los sentidos, de estar presentes en esta existencia. El agua, el aire y la tierra, rodean al fuego desde la base de la cúpula, en un contraste de sus colores grises con el rojo vivo del hombre

de fuego. Tal parece que le dan más poder al hombre suspendido, encendido de pasiones. Muchos años tuve presente esta pintura; la proponía como ejemplo en mis clases de arte. Es por esa fascinación personal, que está incluida en este escrito. Claro está que uno elige de lo que habla, que es de lo que nos afecta de forma profunda, como lo hizo conmigo *El hombre en llamas*. Fernández (1962) comenta que:

La impresión es de asombro, ante la magnitud de la obra, la extrañeza de las formas y el brillante y contrastado colorido; mas a medida que el espíritu se recupera, se contempla la pintura, se distinguen mejor los cuerpos humanos y se percibe el calor y el dolor del desnudo central; la conmoción estética se produce, el espíritu se ensancha y queda preso de un arrobamiento singular. Tal es el poder del arte cuando en verdad se trata de una obra de la grandeza, nobleza y excelsitud, como la cúpula del Hospicio Cabañas, creación portentosa de Orozco, de un artista que a la vez fue un pensador. (p. 273)

El artista que alcanza su madurez junta la espiritualidad intensificada de la imagen crisis con la imagen devastada para hacer representaciones poderosas, en cualquier disciplina artística. Este es el caso de los místicos, que usan el lenguaje del arte como un medio para acercar a los demás a esas experiencias inefables. Esta experiencia espiritual se activa con el *movimiento imaginario*, que en las obras de Orozco sucede porque tienen un involucramiento completo.

Es decir, el juego físico con el espectador es real, no simulado, es una presencia del cuerpo vivo que se involucra con la pieza, en la que para Justino Fernández (1962): «La composición requiere el movimiento del espectador para ir integrando su propia visión, poniendo en juego su sensibilidad, su intelecto y su imaginación. En todo caso, la vista central es una de las posibles y ella nos servirá para explicar la estructura» (p. 276). Este juego sensorial da pie a que comience a trabajar la imaginación con el cuerpo en su conjunto, para sincronizar la obra con una totalidad. Es una coherencia con el contexto de contextos, como los círculos que hace Orozco en la cúpula del Cabañas: el que forma esta misma, el del movimiento del Prometeo y el de los hombres en la base de la cúpula, el que hacen los brazos de los que custodian al hombre en llamas.

Sobre los personajes arriba de las columnas que sostienen la cúpula, dice Héctor Jaimes (2012): «Estos soldados quieren subir a esas figuras enigmáticas... pero no quedarse ahí, sino superarlas para seguir ascendiendo y llegar a la cúpula para fusionarse con la dinámica que opera en *El hombre en llamas*» (p. 93). Quizá el artista quiere provocar ese movimiento de ascensión en los huérfanos para impulsar su desarrollo, ya que en ese tiempo de los años cuarenta, en el hospicio se les enseñaban oficios para que pudieran sobrevivir. A esto parece hacer referencia el círculo exterior de los que conforman las pinturas de la cúpula, donde Orozco representa distintas habilidades.

La pieza se compone con personajes que nos invitan como espectadores a participar en el movimiento, a evolucionar, y en esa transformación sensorial y de maduración psíquica, fundirnos en la espiral que asciende como serpiente de fuego, Huitzilopochtli en su esplendor. Tanto las obras de Orozco como otras con ese impacto en la historia del arte, movilizan no solo el espacio del espectador, sino que integran a otros espacios dentro del ejercicio del movimiento del sujeto. Para alguien como Orozco, debió ser satisfactorio pintar esa cúpula, que es comparable a las grandes obras maestras de la humanidad donde la totalidad del sentir se ve y se siente presente.

La relación de Orozco con el movimiento del cuerpo también se puede apreciar en un programa de mano de la Ciudad de México, donde se observa que tenía una preocupación genuina por la danza. Así el artista no dudó en plasmar con toda su fuerza afectiva a Gloria Campobello, cuyo vestuario la hace como el espíritu de fuego, una mujer en llamas en la que refleja a su mayor arquetipo, el hombre de fuego. Quizá amó demasiado, aunque nunca hay amor en exceso; a pesar de que sea mucho, se siente como casi nada, pues el ser humano quiere más, todo. El artista es entonces aquel que se consume como un ave fénix en ardor amoroso para poder visualizar al otro.

En la etapa de la imagen devastada y con movimiento imaginario, la atención no está recargada en conseguir un placer inmediato o una satisfacción prolongada, puesto que

se aceptó que nunca será suficiente, siempre se querrá más amor, más vida. Así, ya no se tiene el ímpetu desenfrenado de la carne por la carne y el placer personal. Con el creador maduro, no sucede una seducción entre dos polos, entre dos cuerpos sedientos de tiempo para el deseo. Mucho menos se autosatisface por sus propios medios y para engrandecimiento de su ego. El artista ha trascendido los estadios donde lo central es la carnalidad para intuir la presencia. Al desprender al cuerpo de conceptos y clasificaciones, este puede elevarse, se aligera al liberarse de categorías, que como espectador ante *El hombre en llamas*, se experimenta como lo hace Cynthia Gutiérrez (2020):

Tuve una sensación de asombro y extrañeza al mismo tiempo: el límite arquitectónico del espacio diluido; la figura central liberándose con fuerza de la inercia circular de un torbellino de masa gris hacia un infinito de fuego. Como un gran extractor, la imagen me atraía hacia arriba, provocando una sensación de levedad. El peso, la carga histórica, la materia, rebasados hacia terrenos etéreos. La mente humana. Ciclos que se rompen. (p. 45)

Es la espiritualidad de una madurez plena, que supera la que es reciente en la imagen mística. El creador ni siquiera se aferra al placer cósmico, no se queda en la deleitación extática. Tras la crisis, el derrumbe y la devastación busca la paz, la seguridad de darse al otro. No hay posesión divina,

ni grandes pruebas, solo existir en el mundo, finalmente, tal cual somos.

El hombre actual no espera del arte únicamente un goce, un placer, ni le pide sólo una proporción, una lógica, un orden, ni confía solamente en hallar en él una purificación de los sentidos. El hombre actual, más ambicioso y más sediente, espera del arte, sobre todo, una embriaguez, un delirio. (Villaurreutia, 1940, p. 87)

El artista que conoce la devastación puede llenarnos con esta experiencia de plenitud, de seguridad desde la fortaleza espiritual de ser uno mismo y abarcar con nuestro ser toda nuestra vida, reconocernos en todos nuestros tiempos, de modo que no es una historia pues no tiene inicio ni fin, es la vida misma. En su creación, logra hacer el *axis mundi* pero no en la obra, sino en la emoción del sujeto al contemplarla. Hace que el momento sea el que recobre vida propia, que haya un tiempo intermedio donde se valore la vida por sobre todas las cosas.

Es en este estado en el que el artista puede construir obras maestras, obras que muchas veces nos hablan de lo mismo, la presencia, el presente, el cuerpo, que al final es solo hablar de la importancia de existir con el otro. Es por eso que «Orozco asoma una leve interpretación de la revolución: como un acto de derrota, pero donde prevalecen los valores humanos» (Jaimes, 2012, p. 79). Al ser el pintor de la revolución, es curioso que sea crítico con ella, porque sabe

que lo que acarrea es un costo demasiado alto. Si destruyen el país es despojar a miles de ciudadanos de un espacio seguro, del *hogar* que como territorio en el que se habita se cuida como el mismo *hogar*. Con esa fuerza de imágenes fundamentales, *El hombre en llamas* es una representación tangible de la imagen devastada de Orozco, de su aceptación de la imperfección humana y de que solo queda crear con lo que resulta; ella:

Se encuentra en el centro de la composición, sin ataduras de ninguna clase, sostenido en sí mismo, manteniéndose en vilo por su esfuerzo y virtud, pero consumiéndose en su propio fuego ¿qué mejor imagen puede tenerse, o ha creado el arte, del hombre devorado por las llamas de su conciencia? Ahí está, solo, desamparado por los dioses, sin más gracia que su existir, ni más apoyo que sí mismo, aspirando a ascender y apenas si teniéndose en vilo, cuerpo y espíritu, ígnea actividad su conciencia, mientras su corruptible materia pueda ser combustión. Así es la vida humana, el existir de un modo u otro, que lleva en sí mismo la autoconciencia y la inevitable aniquilación. (Fernández, 1962, p. 282)

Ser consciente del final de uno mismo es lo que permite que esa imagen devastada circule y se posicione dentro de las emociones, es un juego circular que debe ser asumido por uno mismo desde una conciencia de la materia y del tiempo que se acaba. No es fácil pensar en la muerte cuando se

tiene tanta vida, aunque uno tenga muchos años. La vida de la psique no envejece, porque imagina lo mismo pero más nítido y con más colores, al estar concentrado en lo escaso del tiempo. Quizá esta carencia permea en la impotencia en el mundo real, es el precio que se debe pagar para valorar el tiempo que nos queda, que es lo más valioso, por ende difícil de conseguir. Vemos la escala de valores en lo que ocurre todos los días, sin percatarnos verdaderamente de *qué ocurre*.

El solo existir ya es un acontecimiento. Percatarse de que existe el otro debe ser la experiencia de sentir un múltiple acontecimiento, escuchándolo se prepara al presente para que ocurra una presencia avasallante del cuerpo del sujeto. Entonces, ¿por qué dejamos desprotegido al otro? ¿Cómo es que el entorno donde está la representación de *El hombre en llamas* es un lugar inseguro para vivir, donde el cuerpo desaparece a causa de la violencia? Pareciera que el arte no funciona, pero sí lo hace, ya que prepara la psique, para que no nos quedemos pasivos. Que estemos más atentos al presente, listos para una transformación.

Aun cuando el artista siente que sus mejores años ya se fueron, saca energía de entre los escombros de su desesperación y angustia. Resiliencia que le ayuda a seguir en el camino de la vida, que no es fácil cuando la mente es inquieta. Francisco Martínez de la Vega le dice a Orozco cuando están en el mural de Jiquilpan «¿qué no hay algo raro en su mural? Allí no triunfa el águila...—Él me contestó: —¿Qué no ve usted que el drama de este país es precisamente ese, que no hemos acabado de vencer a la serpiente?» (1983, p. 13). Vivir

en la época revolucionaria y comprender que, aunque hubo una transformación en el país, pasan los años y ese proceso no se resuelve, es desalentador en muchos aspectos. Siempre está una posibilidad de cambio, pero se recae en lo mismo. Aunque el arte mantiene una esperanza, de inspirar, de que se movilicen los cuerpos y las mentes sin que puedan ser detenidos.

Parece que en la Capilla Riveriana de la Universidad de Chapingo, Diego Rivera crea al hombre nuevo, al nuevo iniciado de la posrevolución. Orozco habla de la vida igual que Diego, pero de manera que se eleve de su terrenalidad hasta proyectarse en la inmensidad, por eso se suspende en el aire, como un ser sobrenatural. La grandiosidad de esa capilla, Orozco la magnifica en el Hospicio Cabañas. Es cierto que tenía alrededor de cincuenta años cuando pinta el hospicio, Rivera rondaba los cuarenta. Ambos lograron esas obras porque ya tenían una madurez. Quizá en el Hospicio Cabañas, el muralismo llega a su cúspide. Paz (2014a), al compararlo con Rivera y Siqueiros, expresa que Orozco:

Fue el más libre y el más profundo de los tres. Fue un temperamento intenso. No sabía reír ni sonreír. Otra limitación, grave para un pintor: no era sensual. En Goya hay la fascinación y el horror por la carne; en Daumier y en Toulouse-Lautrec, el sexo es un diablo, y el diablo, como es sabido, es el inventor de la risa. En Orozco todo es serio, todo es tétrico. Los cuerpos de Orozco ignoran la caricia [...] Pero hay momentos de terrible

intensidad, momentos en que el artista nos impresiona y nos sacude. Orozco nos conmueve, además, por otra cualidad admirable: la libertad de espíritu. Un verdadero rebelde. (p. 610)

Para el poeta, los murales de estos pintores se convirtieron en los nuevos ídolos de veneración, atracción petrificada para aplauso del público, cuyos autores se convirtieron en santos. Sin embargo, considera a Orozco como una excepción, en el sentido de que: «Fue un espíritu apasionado y sin embargo extrañamente lúcido, clarividente. Un hombre y un artista de veras libre que, caso extraordinario en México, no tuvo miedo de ejercitar su libertad. Contra viento y marea» (Paz, 2014a, p. 611). Diferencia al pintor de Jalisco, catalogándolo de anárquico; en cambio, a Rivera y Siqueiros los denomina como ideológicos, además de que piensa que estos:

Han sido ya asimilados y canonizados, la obra de Orozco guarda intactos sus poderes de subversión. Es una obra subversiva porque, lo mismo en el dominio de la estética que en el de la visión de la realidad humana, se atrevió a decir *no* a las grandes simplificaciones modernas: *no* a la versión oficial de nuestra historia, *no* al clericalismo, *no* a la burguesía, *no* a las sectas. (Paz, 2014a, p. 614)

El hombre en llamas es un recordatorio, no de la lucha eterna del humano consigo mismo, en los desacuerdos de unos con

otros, sino de la dulzura cálida de detener la mirada en uno mismo, que permite coexistir aún con las diferencias con los demás. No se trata de criticar el pasado de conflictos o sus consecuencias, sino de la presencia perpetua, de un presente que siempre va a existir mientras exista lo humano, ya que pasarán por ahí espíritus libres por tiempo indefinido.

Fernández nos comenta que las obras de Orozco van a la esencia de la vida: «El movimiento, que da vida a cuerpos y espíritus, y que se simboliza en el hombre en llamas. La actitud [...] de Orozco es moderna, pues siente en carne propia la fugacidad y caducidad de la existencia y por eso su arte es angustioso y trágico» (1962, p. 289). En la pintura hace un juego mental súbito, que se puede comparar con los efectos de movimiento que produce Goya con su composición en la cúpula de la Capilla de San Antonio de la Florida, que por ese juego cobra relevancia para el espectador. Esto no solo lo realiza desde un apego a la religión, sino que la obra de Goya revierte más allá de la ideología, en juegos artísticos entre las personas representadas, el sujeto que las plasmó y el que las mira.

Ambos grandes pintores, Orozco y Goya, tienen ciertos trucos técnicos que utilizan para jugar con el espectador. Lo que más llama la atención es el uso de los negros y grises, lo que lleva a pensar en las sombras más que negras que dirigen a estos creadores, que han vivido horrores en vida, habiéndolos visto con sus ojos y desde una sensibilidad que no es fácil de digerir en una existencia entera. Esta relación con lo oscuro los vincula, porque sus pinturas son eso, la os-

curidad de su psique, proyectada para iluminar a la sociedad de su tiempo. Goya, con su representación del milagro de San Antonio, eleva a la masa a una cuestión divina. Orozco hace lo mismo, suspende en las alturas el valor del cuerpo humano, la carne del otro como elemento principal de la vida. De esto se percata Fernández (1962), quien al referirse a este artista como pensador, escribe que:

Fue un hombre que meditaba y que sabía cómo expresar sus intuiciones y algo más, sus sentimientos, su irracionalidad, en formas artísticas claras y concretas... se trata de una bella forma de comunicación sentimental que apela también al intelecto y a la imaginación, al hombre por entero. (p. 293)

Me parece que el crítico mexicano sabía, también, intuitivamente, que el arte nace de las sombras, de la vergüenza transformada en protección. Esa forma de expresar al artista, da la pauta para pensar mejor el movimiento imaginario, la imagen sueño, la imagen devastada, que en el caso de Orozco quedan patentes en la obra del Hospicio Cabañas. Los artistas mexicanos como él o como sor Juana, tratan de hurgar en los recovecos de la conciencia. Son personas lúcidas que saben que la inteligencia que tienen no es para alcanzar los propósitos de una vida equilibrada. Entonces, con sus obras hacen que la psique se pueda suspender y, como pluma en el aire, bajar eternamente a los suelos de la mortalidad.

Tanto sor Juana como Orozco, al ir desde lo más bajo hasta lo más alto, encuentran un punto de quiebre que hay que asimilar, pero no se quedan sin hacer nada, continúan indagando en *eso* que podría ser, de lo que siempre hay más. Orozco, cerca de su muerte realiza «un cuadro elocuente: *Paisaje metafísico* (1948), en el que sugirió en forma magistral la impotencia humana para trascender por la vía del conocimiento lo transhumano, lo infinito» (Fernández, 1962, p. 295). La conciencia parece no tener límite, por eso no es fácil asimilar el fin de lo que nos sostiene, que es el cuerpo. Cuando muere el pintor tapatío, Diego Rivera dice:

José Clemente Orozco era anticlerical feroz, y lo fue seguro de que, al serlo, ponía en peligro no sólo la hacienda, sino la vida. Pero, por otra parte, fue capaz de expresar el espiritualismo cristiano tan profundamente, que dejó una crucifixión sólo comparable a la obra maestra de Doménico, El Greco. (Anónimo, 1983, p. 96)

La espiritualidad, que acontece en el bien común, se puede ver independientemente del punto de vista que se tenga. En el caso de Orozco, José Revueltas comenta que «descendía directamente del Greco y agentes como él tienen preocupaciones metafísicas» (Alba, 1983, p. 149). Buscaba una verdad, que se relacionara directamente con la vida, sin intermediarios ideológicos, tocar al espíritu con las manos desnudas, expuestas a su fuego. En ese núcleo coinciden los diferentes caminos espirituales, por eso la contradicción se lleva bien en

una persona que hace arte; sin esa ambigüedad no se podrían crear obras complejas, a causa de que se tiene que pensar no solo en la propia ideología, sino que esta, al ampliarse, puede convivir con otras, aunque no se esté de acuerdo con ellas.

¿Qué diferencia hay en México, entre la iconografía religiosa que viene desde lo barroco y la pintura mural de la mitad del siglo xx? No tanta como se creería; por un lado, la tradición pictórica novohispana es el antecedente cultural de las artes modernas mexicanas, de modo que para Fernández (1975): «Orozco por temperamento y por necesidad se expresa por medio de la dinamicidad, los contrastes, el color vibrante, el drama y la tragedia, características todas ellas del arte barroco» (p. 188). Esos elementos artísticos, que eran un medio para la experiencia mística, son los que conoce este pintor y los que puede explorar para sus propios fines; jugar con ese potencial de creación de una experiencia espiritual, para rediseñarlo de un modo en que el espectador tenga más libertad y pueda apropiárselo, sin la intermediación de la institución religiosa.

Por otra parte, el Barroco y la pintura moderna mexicana coinciden de cierta forma en su interés de transmitir un mensaje que afectaba a la estructura social y se dirigía a las masas. Pero la Iglesia usaba la ideología religiosa, de clase, de color, de privilegios, mientras que en el caso de los muralistas, el mensaje llegaba de forma más directa a un público general. Es un asunto de la transmisión de contenido. El muralismo removió lo sacro del mensaje a las masas, aunque queda el anuncio político, la promoción de otras

cuestiones ideológicas. Según Paz (2014a), el que Rivera, Siqueiros y sus seguidores hayan percibido equivalencias de la ideología comunista con la visión que había inspirado a los artistas cristianos:

Es una prueba más de la funesta confusión moderna entre religión y política, revolución y salvación. Orozco, en cambio, distinguió entre política, clericalismo y religión. Su visión del mundo y de la historia venía de una tradición simbólica y esotérica. Pero su arte tampoco fue público: fue una visión personal (p. 596).

Con esto, el poeta da a entender que el pintor de Jalisco no ponía contenido propagandístico en sus piezas, era fiel a su propia necesidad de lo que tenía para decir, de sus inquietudes más fundamentales. Orozco logra mantener esa coherencia, dado que es consciente del doble filo en el movimiento artístico; él mismo advierte sobre sus riesgos: «Hay que quitar la propaganda y ver qué queda, analizar cuál es la obra perdurable» (Guillén, 1983, p. 101). La solución para ello es el amor, a pesar de que a lo que se ama es un cuerpo imperfecto, mismo que en cuanto más vulnerable se sabe, más desea amar. Como dice Fedro Guillén (1983):

Al alejarse Orozco, sigo con la vista su cuerpo frágil y agachado, pensando cómo un cuerpo abatido produce obras tan vigorosas repletas de vitalidad. No es su cuerpo, claro, es su genio, polarizado en un solo brazo; es

su intuición... es su sensibilidad humana para nuestra tierra y sus tragedias, y su mística lo hace un solitario y no un repasador de salones. Tragedia y mística que han dado al nuevo mundo un artista de la calidad de José Clemente Orozco. (p. 102)

En ese afán amoroso, el artista pintó ese gran mural para niños que estaban abandonados, que son lo que la sociedad no quiere, pero él les deja una protección ante ese abandono. En la capilla se impartían clases a esos niños, no era el gran Museo Cabañas como lo conocemos ahora. Quizá Orozco por eso fue tan contundente al pintar *El hombre en llamas*, porque les está dando de forma directa un calor que no tenían, al no conocer el amor del grupo social al que pertenecían, es decir, su familia originaria.

El gran conocedor de la Revolución mexicana sabía que los desprotegidos son los más expuestos a ser utilizados por el poder. La desventaja es mucha para un huérfano. Orozco, con ímpetu y en desobediencia a ese destino ruin, pinta lo más prodigioso de su carrera en ese lugar dedicado a las personas abandonadas, les da el fuego, el calor que envolverá su cuerpo y los llevará a las alturas. De forma implícita alimenta en ellos una fuerza, para que desobedezcan como Prometeo. Que sean personas que busquen una dirección en la vida de amor y de afectos para consigo mismos. De ahí la importancia del arte, que elimina el abandono, o eso trata hacer, de mitigarlo, hacerlo más llevadero. Eso lo entendía perfectamente Orozco, quien vivió la revolución y vio la

muerte de los habitantes de un país desamparado por los poderosos, que manipulaba la vida de la gente.

En cambio, el creador le puso a esos niños una madre como Coatlicue, portadora de arco y flechas para defenderlos, representación de la diosa madre antigua, plasmada en el umbral de la entrada de la capilla. Les dejó la historia de su pueblo en los muros, con las cincuenta y siete pinturas, para que no se olvidaran de dónde eran, quiénes eran y por qué pisaban su suelo. Esto último sigue teniendo actualidad, ya que es como si se percibiera que al estar debajo de la cúpula, dejas de pensar en la crueldad del mundo. Por un momento te percibes como eres, un cuerpo frágil que finge ser fuerte para sobrevivir. Estar bajo esa cúpula es estar en presente primero para ti y después para los que te rodean, pero también para aquellos que nos anteceden y preceden. Al pararte ahí, te conviertes en un ser humano acompañado. Adrian Lay (2004) explica que:

Al hombre de fuego, desde el umbral del ingreso se le observa como si se elevara, pero visto del lado contrario a la entrada principal, [...] la observación es inversa a la lectura visual de la perspectiva inicial, por tanto la obra nos indica una estructura bipolar del *Hombre de fuego* y los hombres que lo enmarcan. (p. 151)

Esto hace pensar en los templos griegos de iniciación, donde al final estaba la Niké con el barco, suspendida en el agua. En Guadalajara, el elemento iniciador es fuego, que igualmente

purifica pero como experiencia de un solo momento, el movimiento imaginario determina su duración, para experimentarse como un instante que nunca termina de aprehenderse a cabalidad. En el uso de los elementos, para Lay (2004) hay referencias en el mural del Cabañas, que remiten al Dr. Atl y a Posada, con el agua y el aire. Del primero, menciona que coincide con Orozco en que ambos son de Jalisco, además de que hay una referencia al horno en donde se quema el barro, pues el doctor nació en Tlaquepaque. Pero son interpretaciones que dejan mucho a la imaginación, porque si es así, ¿cuál es la relación con Posada? Creo que es más sencilla la interpretación de que el arte es una cuestión de afectos. Siendo que para Orozco el arte era emoción, desde esta podía plasmar esa cuestión afectiva por sus mentores. Es una puesta en abismo de la guía que es Prometeo, el rebelde. Dice Echavarría que el

Fresco que pintó Orozco expresó la médula de su pensamiento. Sobre el arranque de la cúpula están recostadas tres figuras. La primera duerme, con todo el cuerpo pesadamente adherido a la tierra, en contacto con ella. La segunda, la de un hombre barbado, medita un silencio, con la mirada absorta, vuelta hacia adentro, hacia lo más íntimo y remoto de su conciencia. El tercero contempla con asombro el Universo. Esos tres personajes figuran las tres edades del hombre, los tres estados que definió Comte: la edad teológica, la edad metafísica, la edad positiva. En la primera duerme la razón y la imagi-

nación anda suelta, libre y sin freno, como en el sueño.
En la segunda, el hombre ensimismado contempla sus
mundos interiores. En la tercera, descubre el mundo
y lo domina: se hace amo y dueño de la Naturaleza.
(1963, p. 57)

Pero aquí no es dominar sino amar, no es hacerse amo y dueño de lo otro, es dejarse fundir con ello, en esa esperanza de afecto que alimenta la ficción, en la que estamos en el mismo movimiento de la imaginación. El hombre de fuego se da a luz a sí mismo, es madre y padre a la vez, ya que sale de la luz como si fuera otro nacimiento, un renacimiento que para los niños del hospicio es significativo, la herencia no determina lo que hagas con tu vida aunque esta muchas veces ponga límites. Pero como el hombre de fuego, el sujeto puede romperlos y salir de la cúpula, para formarse a sí mismo. Por eso mismo se difumina el espacio, se quitan los límites, ya que el fuego sigue creando llamas, que al mirar hacia arriba, llenan nuestra visión; parece que está iluminado todo el cielo.

Esta no solo es una experiencia personal del cuerpo en torno a la pintura, sino que se crea una *máquina* de estar en el mundo de manera automática cuando uno presencia la obra. La metaimagen como puesta en abismo, mecanismos que activan nuestro cuerpo y mente. Lo que para una mística era ver a Dios, Orozco nos lo muestra sin pretensión en un orfanato, la experiencia del fuego apabullante. Las místicas no podían ver a Dios en una forma concreta, percibían una luz poderosa, que es lo mismo que presenciamos en la

cúpula del Cabañas, el fuego que escapa a los cielos, que trae o lleva al hombre realizado. Sobre el relato de la caverna de Platón, Gernot y Hartmut Böhme (1998) hablan de que quien pone en duda lo que creía como la única verdad, es porque gira la mirada hacia la luz que:

Lo ciego —cosa reiteradamente descrita en los misterios, cuando, en los ritos de iniciación de la luz, se revela lo divino—. Platón utiliza el modelo de la iniciación para dar a entender de qué se trata en la formación filosófica, en la *paideia*. Pues tras ese violento «giro radical», que, para Platón, es todo un «arte» (*Pol.*, 418d), el filosóficamente iniciado se acostumbra a la luz, *toma* al mundo como es *de verdad*, y, finalmente, percibe incluso al sol, que no es imagen y manifestación de la luz, sino su fuente primordial: y *reconoce* el orden eterno del cosmos. (p. 181)

Frente a los murales del hombre de fuego, estamos en un ritual, una conversión del espíritu, que nos iniciará en los menesteres de los misterios de la vida; hacer de sí mismo un sujeto íntegro. Esto es interesante por las relaciones que se encuentran en Orozco, quien se relacionó en Nueva York con el grupo que se reunía en la galería *Delphic Studios* [Estudios Delficos], que buscaban la paz en el mundo desde enfoques humanistas. La galera Alma Reed se volvió su representante y biógrafa, además de que ahí conoció a muchas otras personas que lo impulsaron. Entonces fue nombrado como

Panselenos, vinculándose de este modo con uno de los principales creadores de la iconografía religiosa, un heredero de la cultura grecorromana en la época Bizantina.

En *El hombre en llamas*, Orozco toma esa atmósfera de su época, en la que está presente el movimiento para el cambio social, los fundamentos formales y espirituales del arte occidental, así como la búsqueda de una transformación interior que a él mismo le interesaba. Estos componentes los une con las imágenes primigenias, experiencias límite que conoció de primera mano o de las que era consciente en su contexto, añadiéndole su emoción más intensa, esa necesidad de presentar la esperanza a toda costa, es decir, provocar que el otro pueda sentir que, en efecto, hay una presencia real, ahí con él. Esa aglomeración de presentes, de vidas, de experiencias múltiples, maduración creativa y del ser humano, es la devastación de la imagen, manifestada con la potencia de los símbolos, cuando el artista, como la divinidad que logra salir del inframundo, se abre en llamas frente a las infancias, en las que está nuestro pasado, presente y futuro, para que haya otro estado de conciencia, una evolución espiritual.

En el juego del arte, el fuego está domado, o sea, que no nos daña; no se sale de control, pues es conocido por todos, ya que está en nuestro interior. Es lo que nos hace decidirnos a hacer cosas imposibles, como seguir viviendo cuando la existencia se siente insoportable, o acercarte a una persona a decirle que la amas, cuando las inseguridades o la timidez te quitan la voz. Es aferrarse a la alegría de salir a

la vida, procurar estar contento, para el que está inundado de tristeza. Ese fuego, esa voluntad, es lo que preservamos al cuidar al cuerpo: al estar protegido y proteger, al hacer arte y verlo como una cooperación humana.

Hacemos un círculo de fuego, en un juego de vuelos cimentados por seres en constante movimiento, multidimensional. Aunque la fraternidad muchas veces termine en nuevas confrontaciones, eso debe ser un aliciente en la vida, un perseverar en continuar viviendo, intentar nuevos caminos, aprender y amar más. El juego del fuego suspendido es un recordatorio de que todo es transitorio, efímero, pero de gran revuelo cósmico. Porque se siente en la piel cada detalle minúsculo de la vida, como el sonido crepitante del fuego que escuchamos en silencio, atentos a nuestra respiración, que en ese instante es la existencia.

La evolución de la imagen del arte en la madurez del artista

El arte es una puesta en abismo de silencios, cuando el artista incita al espectador a explorar lo que está más allá de las palabras y los objetos, aunque estos sean el conducto, como la pintura con los chamanes, que denota que el arte inicia como una cuestión de sobrevivencia, alucinógena y espiritual al mismo tiempo. Los cuatro estadios desde la imagen porno, la imagen erótica y la imagen crisis, hasta la imagen devastada se juntan en el mundo que circunda al sujeto, es decir, al creador, que no ignora ninguna de las partes que lo integran.

La *imagen porno* es entonces cómo el creador toma de forma inmediata todo lo que lo rodea, lo obvio, lo evidente, piensa solo en su propia vida, en el mundo, donde encuentra el placer cercano, en el contexto donde tiene que desarrollarse para sobrevivir. La *imagen erótica* es darse cuenta que para esa supervivencia necesita al otro, con el que siente y vive más. Así, sucede la preocupación por los demás con los sentidos, en el cuidado del otro con una conciencia que proporciona placer. Hay un juego con artificio velado, para invitarlo a participar en la creación mediante el cuerpo.

La *imagen crisis* es el estadio de una conciencia imaginada, de una espiritualidad en convulsión desde una ideología concreta, un imaginar profundo, pero con conciencia. Hay una elevación de los sentidos con la ficción intelectual, al ver que no puedes aferrarte a un cuerpo y anclarlo a la vida; se busca ir a la presencia intensificada de los múltiples cuerpos, en una fuerza ideológica y social. La *imagen devastada* es superar esa crisis, al admitir que el arte no es más grande que la vida, que esta última se manifestará de cualquier manera posible. El arte entonces se vuelve algo que sobrepasa la suma de las distintas etapas de madurez del artista, es un vuelo a insospechadas direcciones, algo que es extraordinario y que, por lo tanto, se debe de experimentar como tal.

En la imagen crisis, con el ejemplo de la mística se notó que esta busca una verdad más verdadera que la que revela la seducción erótica, un placer más perdurable. Pero cuando miramos de nuevo al otro, hay una tranquilidad en su afecto, entonces, aunque se acerque el final de la vida, en la devastación volvemos a crear. Por eso la obra de un artista que ha pasado por todas estas etapas es tan fuerte para el espectador, quien siente esa conciencia del creador sobre la vida y la muerte, con la contundencia con la que deja que la presencia se manifieste, en esa atención al otro, serena, segura sobre que la vida no puede ser más, pues es lo único.

Lo que sucede es que el artista primero tiene que saber que existe, conocer su lado consciente, su ruido en el porno, para voltear a la existencia de los demás, una melodía erótica realizada en conjunto. Entonces se mueve a lo inconsciente

de sí, que motivado por una crisis encuentra ese silencio místico, que amplía con el otro, del cual resurgen en el arte como seres completos, integrados. El arte es el silencio del silencio, como la resonancia que queda de un magnífico canto de ópera, que hace consciente al espectador de estar ahí, sentado en silencio.

En las etapas de su madurez, el artista en el porno es como el niño que apenas conoce su cuerpo, en la erótica es el adolescente que juega con él, en la crisis es el adulto que reflexiona a partir de lo experimentado, mientras que en el arte que hace en la devastación, es el humano más maduro quien recupera la imaginación del niño, al mirar al mundo como si fuera a verlo por última vez. El interés de esta investigación es que pueda vislumbrarse un panorama de la creación aunque no se hayan pasado por todas esas etapas, que se comprenda el proceso del arte que resulta en una obra artística, que es el testimonio de esa transformación contundente de la imaginación. No necesariamente es cuestión de edad, sino de la madurez de la psique de la persona.

Lo que importa es la fantasía del sujeto, no el objeto, por eso la insistencia en señalar los cambios en la ficción, que en cada etapa encuentran pretextos para hacernos imaginar y encontrar el placer en lo que descubrimos. Sea el cuerpo deseado o el ícono, son excusas para dar vuelo a la ficción, al encuentro del otro. Las fantasías que son más fuertes en nosotros le dan otro sentido a nuestra realidad. Quizá cuando se encontraron Teresa y Juan, lo que vieron no fue la veneración que ambos le profesaban a Dios, sino que Dios

era su más exigente fantasía. De ahí que el momento sea un acontecimiento de sincronización en su vida, como el que vivió Orozco con los niños huérfanos.

Ya no hay intercesores para lograr sobrevivir, amar y vivir con plenitud. La esperanza de que aún existe lo extraordinario, de que el ser humano prevalecerá y será recordado, la encontramos en nosotros mismos. El arte es solo un recordatorio de ello, no es más que una inspiración para amar y vivir juntos con más intensidad. El creador lo que hace es seguirnos, fascinado de lo que nosotros, los humanos, somos y podemos ser, aunque solo seamos eso, humanos.

El artista no tiene superpoderes ni es un profeta, es alguien tan presente que alcanza a percibir la presencia e intuir las relaciones entre lo material y la psique profunda, el interior y el exterior, lo singular y lo universal, desde su aguda sensibilidad hacia la existencia que nos llama a mirar. Hoy, que la religión no satisface las necesidades espirituales, el creador apoya a los demás en la necesidad humana de seguir encontrando lo extraordinario en las personas, en seguirnos deleitando al sentirnos presentes, vivos.

El objetivo de este libro fue plantear que el artista no puede ser alguien superior, pues posee algo que todos tenemos y que solo hace falta desarrollar, que es lo que hace que las grandes obras sean a la vez muy personales y tengan algo anónimo, indefinible como la vida. Esto que podemos descubrir en nosotros al admirarlo y amarlo en otro, es esa capacidad de ser creadores de nuestra vida, personal, social y material. Deseamos verlo, saber que existe, de ahí el gran

atractivo del arte, que con su carga creadora nos hace sentir que por sí misma pertenece al mundo, a lo creado, como el árbol o la flor que crecen.

Cuando voy a iniciar el sueño, muchas veces hay una imagen antes de dormir. No es propiamente el brinco de la banqueta o el salto el que inicia mi sueño. Es una imagen irreal, que surge de repente. Siempre he imaginado que es una sincronización con el mundo de adentro. Es una señal entendible para el mundo de afuera y puede ser sincronizada por mi ser en totalidad, es decir, que eso es lo que permite que mi mente esté integrada con el universo, con mi cuerpo entero. La sincronización es quizá parte de ese conocimiento de lo absoluto, que cada quien experimenta a su manera.

Esto es el *insight* psicológico, lo que en nuestro contexto nos hace sentir que la vida tiene un orden que nos equilibre. Este genera que se tenga una experiencia del cuerpo en el presente y que al reconocerlo, podamos identificar con más efectividad las propias motivaciones e ideas, porque uno mismo le da forma a las estructuras existentes, a partir de una creada por uno mismo. De este modo, al conocer desde lo porno, lo erótico, la crisis y la devastación, el artista teje un sentido corporal y espiritual, personal y social; es lo micro y lo macro, estructuras de estructuras, todo en sincronía, en una obra de arte.

Referencias

- ABREU GÓMEZ, E. (1983). Sala de retratos: «José Clemente Orozco». Comentario. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 131-135). UNAM.
- ALBA, V. (1983). José Revueltas recuerda a Orozco así. Comentario. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 147-155). UNAM.
- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Ediciones Paidós.
- ANAYA, S. (2004). *José Clemente Orozco. El Orfeo mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. (1983). *El erotismo*. Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs.
- ANÓNIMO. (1983). Orozco, juzgado por Diego Rivera y por Siqueiros. Comentario. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 95-99). UNAM.
- APOSTOLOS-CAPPADONA, D. (2009). Icon of God: Is Christian Art Possible Without the Figure? [Ícono de Dios: ¿Es posible el arte cristiano sin la figura?]. En B. Baert (Ed.), *Fluid flesh. The body, Religion and the Visual Arts* [Carne fluida. El cuerpo, la religión y las artes visuales] (pp. 35-55). Leuven University Press.

- ARCAND, B. (1993). *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Ediciones Nueva Visión.
- ARENAS, R. (1983). El arte de José Clemente Orozco. Comentario. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 65-70). UNAM.
- BACHELARD, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza.
- BARBA, A. Y MONTES, J. (2007). *La ceremonia del porno*. Editorial Anagrama.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- BARNITZ, J. (1983). Los años «delficos» de Orozco. En UNAM (Ed.), *Orozco: Una relectura* (pp. 103-128). UNAM.
- BATAILLE, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets Editores.
- BELTING, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Akal Ediciones.
- BÖHME G. Y BÖHME H. (1998). *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Editorial Herder.
- BRENDEL, O. J. (1970). The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World [El alcance y el temperamento del arte erótico en el mundo greco-romano]. En T. Bowie y C. V. Christenson (Eds.), *Studies in Erotic Art* [Estudios sobre arte erótico] (pp. 3-107). Institute of Sex Research.
- BREVIATTI ÁLVAREZ, J. (2011). *Bacantes de Eurípides: Felicidad iniciática y furia salvaje en el cortejo femenino de Dioniso* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad del País Vasco.

- BRUCKNER, P. Y FINKIELKRAUT A. (1997). *Le Nouveau Désordre Amoureux*. Seuil.
- CABRERA, I. (2006). Para comprender la mística. I. Cabrera y C. Silva (Comp.), *Umbrales de la mística* (pp. 7-23). UNAM.
- CAMPBELL, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Atalanta.
- CARDOZA Y ARAGÓN, L. (1983a). Intercesor de lo sublime. En C. Pacheco (Ed.), *Orozco, Iconografía personal* (pp. 15-16). Fondo de Cultura Económica.
- CARDOZA Y ARAGÓN, L. (1983b). José Clemente Orozco. Dos apuntes para un retrato. En UNAM (Ed.), *Orozco: Una relectura* (pp. 7-23). UNAM.
- CARDOZA Y ARAGÓN, L. (2005). *Orozco*. Fondo de Cultura Económica.
- CELESTINO PÉREZ, S. (2007). Prólogo. En S. Celestino Pérez (Ed.), *La imagen del sexo en la Antigüedad* (pp. 9-23). Tusquets Editores.
- CLOTES, J. Y LEWIS-WILLIAMS, D. (2010). *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel.
- DEL CONDE, T. (1983). Sobre la personalidad de Orozco. En UNAM (Ed.), *Orozco: Una relectura* (pp. 103-128). UNAM.
- DE LA CRUZ, J. I. (2004). En A. Méndez Plancarte (Ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I. Lírica personal*. Fondo de Cultura Económica.

- ECHAVARRÍA, S. (1963). *Orozco. Hospicio Cabañas*. Dirección General de Patrimonio Turístico.
- EDER, R. (1983). De héroes y máquinas. Reflexiones para una interpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco. En UNAM (Ed.), *Orozco: Una relectura* (pp. 103-128). UNAM.
- EVANS SCHULTES, R. Y HOFMANN, A. (2020). *Plantas y dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, J. (1962). *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*. UNAM.
- FERNÁNDEZ, J. (1975). *Orozco: forma e idea*. Editorial Porrúa.
- GARÍ, B. (2006). María Zambrano y el lenguaje de la Aurora. En V. Cirlot y A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX* (pp. 157-176). Herder.
- GIDDENS, A. (2021). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ediciones Cátedra.
- GREENBLAT, S. (2022). *El giro: De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. Editorial Planeta.
- GUILLÉN, F. (1983). Con José Clemente Orozco. Comentario. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 101-103). UNAM.
- HAAS, A. M. (1999). *Visión en Azul. Estudios de mística europea*. Ediciones Siruela.

- HADOT, P. (2022). *La filosofía como educación de los adultos*. Alpha Decay.
- HATZFELD, H. (1972). *The Rococo. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature* [El Rococó. Erotismo, ingenio y elegancia en la literatura europea]. Bobbs-Merrill Company, Inc. Publishers.
- HUERTA, E. (1983). Orozco, el genio furioso. Comentario. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 107-111). UNAM.
- HURD, P. (2004). *Icons of Erotic Art* [Íconos del arte erótico]. Prestel Publishing.
- JAIMES, H. (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Plaza y Valdés.
- JOHNSTON, W. (1997). *Teología mística. La ciencia del amor*. Herder Editorial.
- JONES, S. (2010). Horrorporn/ Pornhorror: The Problematic Communities and Contexts of Online Shock Imagery [Horrorporno/ Pornohorror: Las problemáticas comunidades y contextos de las imágenes de terror en línea]. En F. Attwood (Ed.), *Porn.com. Making Sense of Online Pornography* [Porn.com. Entender la pornografía online] (pp. 123-137). Peter Lang Publishing.
- JUNG, C. G. (2012). *Obras completas. Vol. V. Símbolos de transformación. Análisis del preludio a una esquizofrenia*. Editorial Trotta.
- JUNG, C. G. (2023). *Los libros negros, 1913-1932. Tomo I. El hilo de Ariadna*.

- KAHMEN, V. (1972). *Erotic art today* [Arte erótico hoy]. Studio Vista Publishers.
- KERÉNYI, K. (2021). *Los dioses griegos*. Ediciones Atalanta.
- KIMBALI, F. (1943). *The creation of the Rococo* [La creación del Rococó]. Philadelphia Museum of Art.
- KOCH, C. (2019). *The feeling of life itself. Why Consciousness Is Widespread but Can't Be Computed* [El sentimiento de la vida misma. Porqué la conciencia está muy extendida pero no puede ser calculada]. The MIT Press.
- KOENOT, J. (2009). When the Body Speaks Louder than Words: The Image of the Body as a Figure of the Unknown [Cuando el cuerpo habla más que las palabras: la imagen del cuerpo como figura de lo desconocido]. En B. Baert (Ed.), *Fluid flesh. The body, Religion and the Visual Arts* [Carne fluida. El cuerpo, la religión y las artes visuales] (pp. 3-24). Leuven University Press.
- KIPNIS, L. (1999). *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* [Atado y amordazado: Pornografía y política de la fantasía en América]. Duke University Press.
- LAY, A. (2004). *Orozco. El hombre áureo* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Guadalajara.
- DE LEÓN, F. L. (1944). *Cantar de los cantares*. Editorial Leyenda.
- LEWIS-WILLIAMS, D. (2019). *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Editorial Akal.

- LÓPEZ-BARALT, L. (1998). *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Trotta Editorial.
- LOWEN, A. (2019). *El narcisismo: la enfermedad de nuestro tiempo*. Ediciones Paidós.
- LUCIE-SMITH, E. (1972). *Eroticism in Western art* [Erotismo en el arte occidental]. Thames and Hudson-London.
- LUCRECIO. (2020). *De rerum natura. De la naturaleza*. Acan-tilado.
- MARION, J. L. (2005). *El fenómeno erótico. Seis meditaciones. El cuenco de plata*; Ediciones literales.
- MARKS, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* [El tacto: Teoría sensual y medios multisensoriales]. University of Minnesota Press.
- MARTIN, N. K. (2006). Never Laugh at a Man with His Pants Down: The Affective Dynamics of Comedy and Porn [Nunca te rías de un hombre con los pantalones bajados: la dinámica afectiva de la comedia y el porno]. En P. Lehman (Ed.), *Pornography: Film and Culture* [Pornografía: Filme y cultura] (pp. 189-205). Rutgers University Press.
- MARTÍNEZ DE LA VEGA, F. (1983). La tragedia del águila. En C. Pacheco (Ed.), *Orozco, Iconografía personal* (pp. 13-14). Fondo de Cultura Económica.
- MCMAHON, D. M. (2013). *Divine Fury. A History of Genius* [Furia divina. Historia del genio]. Basic Books.
- MICHELET, J. (2022). *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Akal Ediciones.

- MORENO SANCHO, E. A. (2007). *La imagen de Cristo en la contemplación de santa Teresa de Jesús*. Monte Carmelo.
- NEAD, L. (2017). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos.
- NORWICH, J. (2002). M. Tabuyo (Ed.), *Libro de visiones y revelaciones*. Trotta Editorial.
- OROZCO, L. (1983). Las moradas silenciosas. En C. Pacheco (Ed.), *Orozco, Iconografía personal* (pp. 12-13). Fondo de Cultura Económica.
- OTT, J. (1996). *Pharmacotheon. Drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia*. La Liebre de Marzo.
- OTTO, R. (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Trotta Editorial.
- OTTO, R. (2022). *Lo santo*. Alianza Editorial.
- OTTO, W. F. (2017). *Dioniso. Mito y culto*. Herder.
- PAASONEN, S. (2010). Disturbing, fleshy images: Close looking at pornography [Imágenes perturbadoras y carnosas: Mirar de cerca la pornografía]. En Marianne Liljeström y Susanna Paasonen (Eds.), *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences* [El trabajo con el afecto en las lecturas feministas: Diferencias perturbadoras] (pp. 58-71). Routledge.
- PAASONEN, S. (2011). *Carnal resonance. Affect and online pornography* [Resonancia carnal. Afecto y pornografía en línea]. MIT Press.
- PANI, M. (1983). Desnudo bajo la luz del sol. En C. Pacheco (Ed.), *Orozco, Iconografía personal* (pp. 21-22). Fondo de Cultura Económica.

- PAZ, O. (2005). *La llama doble*. Editorial Seix Barral.
- PAZ, O. (2014a). *Obras completas, IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*. Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (2014b). *Obras completas, VI. Ideas y costumbres. La letra y el cetro. Usos y símbolos*. Fondo de Cultura Económica.
- PELLICER, C. (1977). *Cuerdas, percusión y aliento*. Universidad Autónoma Juárez de Tabasco.
- PLÁCIDO, D. (2007). El sexo en la sociedad griega: la *paideía*, los rituales y los mitos. En S. Celestino Pérez (Ed.), *La imagen del sexo en la Antigüedad* (pp. 187-205). Tusquets Editores.
- PONANTE, G. (10 de abril de 2013). *Wednesdays with PD: «There's no point gagging her, because she can pull the gag out of her mouth»* [Miércoles con PD: «No tiene sentido amordazarla, porque puede sacarse la mordaza de la boca»]. Uncomfortably close with Gram Ponante, America's Beloved Porn Journalist [Incómodamente cerca con Gram Ponante, el periodista porno más querido de América]. <http://gramponante.com/wednesdays-with-pd-theres-no-point-gagging-her-because-she-can-pull-the-gag-out-of-her-mouth/>
- PRECIADO, P. B. (2020). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Editorial Anagrama.

- QUIJANO, A. (1983). José Clemente Orozco, el amigo. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 131-135). UNAM.
- QUIRARTE, F. (2021). *La imagen afecto*. Universidad de Guadalajara.
- QUIRARTE, F. (2023a). *Los juegos de la imagen*. Universidad de Guadalajara.
- QUIRARTE, F. (2023b). *Presencia. Artista Íntegro*. Universidad de Guadalajara.
- QUIRARTE, F. (2024a). *La imagen primigenia. La autobiografía como justificación de la obra artística*. Universidad de Guadalajara.
- QUIRARTE, F. (2024b). *Yo despierta. Sor Juana Inés de la Cruz Investigación de personaje y guion*. Universidad de Guadalajara.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2017). *Lo que el cerebro nos dice. Los misterios de la mente humana al descubierto*. Ediciones Paidós.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Afección. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/afección?m=form>
- REED, A. (1983). *Orozco*. Fondo de Cultura Económica.
- RIZZUTO, A. M. (2006). *El nacimiento del Dios vivo. Un estudio psicoanalítico*. Trotta Editorial.
- ROSSI, R. (2015). *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*. Trotta Editorial.
- SÁNCHEZ, C. (2015). *La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*. Ediciones Siruela.

- SCHWARZ, M. (1971). *The age of Rococo* [La época del Rococó]. Praeger Publishers.
- SNYDER, J. R. (2014). *La estética del barroco*. Machado.
- SOTO RAMÍREZ, J. (2017). Contra la imaginación (lo que aniquila la pornografía). En F. Giménez Gatto y A. Díaz Zepeda (Coord.), *Pornologías* (pp. 85-108). La Cifra Editorial.
- STEELE, V. (1985). *Fashion and eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age* [Moda y erotismo. Ideales de belleza femenina desde la era victoriana hasta la época del jazz]. Oxford University Press.
- STOICHIȚĂ V. I. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza Editorial.
- STOICHIȚĂ V. I. (2022). *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*. Ediciones Cátedra.
- TABLADA, J. J. (1983). Orozco, el Goya mexicano. En T. del Conde (Ed.), *J. C. Orozco. Antología crítica* (pp. 31-39). UNAM.
- TIBOL, R. (1983). Hombre en llamas. En C. Pacheco (Ed.), *Orozco, Iconografía personal* (pp. 19-21). Fondo de Cultura Económica.
- TIBOL, R. (2009). *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. Fondo de Cultura Económica.
- THOMPSON, C. P. (2002). *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*. Trotta Ediciones.

- UNDERHILL, E. (1989). La vida unitiva. En J. White (Ed.), *Qué es la iluminación. Exploraciones en la senda espiritual* (pp. 87-126). Editorial Kairós.
- UNDERHILL, E. (2017). *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Trotta Editorial.
- VARONE, A. (2007). Las imágenes del sexo en Roma a través de Pompeya. En S. Celestino Pérez (Ed.), *La imagen del sexo en la Antigüedad* (pp. 275-322). Tusquets Editores.
- VILLAURRUTIA, X. (1940). *Textos y pretextos*. Casa de España en México.
- WILLIAMS, L. (1999). *Hardcore: Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»* [Hardcore: poder, placer y el «frenesí de lo visible»] University of California Press.
- WINNICOTT, D. W. (2013). *Realidad y Juego*. Editorial Gedisa.
- WOODS, G. (1987). *Articulate Flesh. Male Homo-Eroticism and Modern Poetry* [Carne articulada. Homoerotismo masculino y poesía moderna]. Yale University Press.
- YEHYA, N. (2013). *Pornocultura. El espectro de la violencia sexualizada en los medios*. Tusquets Editores.

Bibliografía

- ALARIO, M. (2021). *Política sexual de la pornografía*. Ediciones Cátedra.
- ANDRÉS, R. (2010). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)*. Acantilado.
- AREOPAGITA, PSEUDO D. (2007). *Obras completas. Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*. BAC.
- ARES, C. Y MONTES, A. (2019). *Política y estética de los cuerpos. Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*. Editorial Argus-a.
- ÁVILA, T. (1957). *Obras completas*. Aguilar.
- BENITO, P. (Ed.). (2001). *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística*. Trotta Editorial.
- BESANÇON, A. (2003). *La imagen prohibida*. Ediciones Sirena.
- BOU, N. Y PÉREZ, X. (2018). La destrucción de una *sex symbol*: Conchita Montenegro. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 41-54). Ediciones Cátedra.
- CANO PADILLA, L. M. A. (2008). La metafísica del erotismo en Freud y Schopenhauer. *Intersticios*, (29), pp. 69-86.

- CARNICÉ MUR, M. (2018). La censura en el cine italiano bajo el fascismo. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 111-122). Ediciones Cátedra.
- CERTEAU, M. (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Katz.
- CERTEAU, M. (2008). *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. Siruela; Ibero.
- CIRLOT, V. (2012). *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Herder Editorial.
- CIRLOT, V. Y AMADOR V. (Eds.). (2006). *Mística y creación en el s. XX*. Herder Editorial.
- CLARK, K. (1981). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Alianza Editorial.
- CORBIN, H. (1984). *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Ediciones Siruela.
- CRISÓGONO DE JESÚS (1960). *Vida y obra de san Juan de la Cruz*. BAC.
- DE LA CRUZ, J. (2007). *Obras completas*. Ediciones Sígueme.
- DOMÍNGUEZ MORANO, C. (2001). *Los registros del deseo. Del afecto, el amor y otras pasiones*. Desclée de Brouwer.
- DOMÍNGUEZ MORANO, C. (2020). *Mística y psicoanálisis. El lugar del otro en los místicos de Occidente*. Trotta Editorial.
- ECKHART, M. (1983). *Tratados y sermones*. Edhasa.
- ECKHART, M. (2008). *El fruto de la nada y otros escritos*. Ediciones Siruela.

- ELIADE, M. (2002). *Erotismo místico de la India*. Editorial Kairós.
- FLORESCANO, E. (2018). *La imagen del cuerpo en Mesoamérica (5510 a. C. - 1521 d. C.)*. Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2007). *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- FREZZA, G. (2018). *La amante secreta: Alida Valli, un ícono generacional*. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 41-54). Ediciones Cátedra.
- GARCÍA VALDÉS, O. (2001). *Teresa de Jesús*. Omega.
- GIMÉNEZ GATTO, F. Y DÍAZ ZEPEDA, A. (2017). A modo de introducción: el posporno invisible. En F. Giménez Gatto y A. Díaz Zepeda (Coord.), *Pornologías* (pp. 11-16). La Cifra Editorial.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A. (2020). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Ediciones Cátedra.
- GRAEF, H. (1970). *Historia de la mística*. Herder Editorial.
- GUTIÉRREZ RUEDA, L. (1964). «Iconografía teresiana». *Revista de Espiritualidad*, (89), pp. 205-228.
- HEIDEGGER, M. (1999). *Estudios sobre mística medieval*. Fondo de Cultura Económica.
- HOWE, E. (1988). *Mystical Imagery: Teresa de Jesús and Juan de la Cruz* [Imaginería mística: Teresa de Jesús y Juan de la Cruz]. Peter Lang.

- IBN 'ARABÎ. (2005). *Las iluminaciones de La meca. Textos escogidos*. Ediciones Siruela.
- IGLESIAS, A. Y ZEIN, M. (2018). *Lo que esconde el agujero. El porno en tiempos obscenos*. Catarata.
- JAMES, W. (1986). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Península.
- JAVIERRE, J. M. (2019). *San Juan de la Cruz. Un caso límite*. Ediciones Sígueme.
- KAUFFMAN, L. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra.
- KOYRÉ, A. (1981). *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Akal Ediciones.
- LISSARDI, E. (2017). El cuerpo pornográfico. En F. Giménez Gatto y A. Díaz Zepeda (Coord.), *Pornologías* (pp. 197-218). La Cifra Editorial.
- LITVAK, L. (1979). *Erotismo de fin de siglo*. Antoni Bosch, casa editorial.
- LÓPEZ-BARALT, L. (1985). *San Juan de la Cruz y el islam (Estudios sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*. El Colegio de México.
- LÓPEZ-BARALT, L. (Ed.) (2017). *El sol a media noche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Trotta Editorial.
- LÓPEZ-BARALT, L. (2020). *La cima del éxtasis y una fuente infinita en Medina al-Zahra'*. Trotta Editorial.

- LOSILLA, C. (2018). Zarah Leander: hacia el éxtasis de la ausencia. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 255-266). Ediciones Cátedra.
- DE LUCAS, G. (2018). Actuación e intimidad: Isa Miranda. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 197-212). Ediciones Cátedra.
- LUST, E. (2008). *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Melusina.
- MACDONALD, S. (2009). *Adventures of perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews* [Aventuras de la percepción. El cine como exploración: Ensayos/Entrevistas]. University of California Press.
- MARZANO, M. (2006). *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Manantial.
- MCELROY, W. (1995). *XXX: a woman's right to pornography* [XXX: el derecho de la mujer a la pornografía]. St Martin's Press.
- MILANO, L. (2017). Lo que el posporno nos dejó. Medios de comunicación, llamados al orden y sexualidad. En F. Giménez Gatto y A. Díaz Zepeda (Coord.), *Pornologías* (pp. 197-218). La Cifra Editorial.

- MOORMAN, J. (2010). Gay for Pay, Gay For(e)play: The Politics and Taxonomy and Aunthenticity in LGBTQ Online Porn [Gay por pago, Gay para el juego sexual: La política, la taxonomía y la autenticidad en el porno en línea LGBTQ]. En F. Attwood (Ed.), *Porn.com. Making Sense of Online Pornography* [Porn. Com. Haciendo sentido de la pornografía en línea] (pp. 155-167). Peter Lang Publishing.
- NAVARRO, A. (Ed.). (2002). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar.
- NÉRET, G. (1993). *Twentieth-Century Erotic Art* [Arte erótico del siglo xx]. Taschen.
- OGIEN, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Paidós Iberica.
- PACHECO, C. (1983). *Orozco. Iconografía personal*. Fondo de Cultura Económica.
- PHYLLIS, D. Y KRONHAUSEN, E. (1978). *The Complete Book of Erotic Art. Volumes 1 and 2. A Survey of Erotic Fact and Fancy in the Fine Arts* [El libro completo del arte erótico. Volúmenes 1 y 2. Un repaso a los hechos y fantasías eróticos en las bellas artes]. Bell Publishing Company.
- PIGNATTI, T. (1988). *The age of Rococo* [La era del Rococó]. Cassell Publishers Limited.
- RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela.
- RAWSON, P. (1973). *Primitive Erotic Art* [Arte erótico primitivo]. G. P. Putnam's Sons.

- RUSSO, A. (1987). Conflicts and contradictions among feminists over issues of pornography and sexual freedom [Conflictos y contradicciones entre feministas en torno a la pornografía y la libertad sexual]. *Women's Studies International Forum* [Foro Internacional de Estudios sobre la Mujer], 2(10), pp. 103-112.
- SEOANE PINILLA, J. (2000). *La política moral del Rococó: Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*. Machado Libros.
- SILESIUS, A. (2005). *El peregrino querúbico*. Ediciones Siruela.
- STEPHENS, D. (1998). *The limits of eroticism in post-Petrarchan narrative: conditional pleasure from Spenser to Marvell* [Los límites del erotismo en la narrativa post-petrarquista: el placer condicional desde Spenser hasta Marvell]. Cambridge University Press.
- STOLLEN, R. (1985). *Observing the erotic imagination* [Observando la imaginación erótica]. Yale University Press.
- DE SUTTER, L. (2020). *Pornografía de lo contemporáneo. Sobre «Made in Heaven» de Jeff Koons*. Isla Desierta.
- TILLY, A. (1986). *Erotic drawings* [Dibujos eróticos]. Phaidon Press.
- UNDERHILL, E. (2015). *La práctica del misticismo*. Trotta Editorial.
- VEGA, A. (Ed.). (2002). *El fruto de la nada. Maestro Eckhart*. Ediciones Siruela.

- VEGA, A. (2003). *Zen, mística y abstracción*. Trotta Editorial.
- VILLORO, L. (1996). *Una filosofía del silencio: la filosofía de la India*. Verdehalago; UAM.
- VOGEL, S. (2019). *Soy una pornógrafa*. Alpha Decay.
- WEBB, P. (1983). *The erotic arts* [Las artes eróticas]. Martin Secker & Warburg Limited.
- WEIL, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Trotta Editorial.
- ZINEFILO, A. (1999). *La noche de los sexos violentos*. Editorial Glénat.

Filmografía

- DEL TORO, G. (Director) (2006). *Pan's Labyrinth*. [El laberinto del fauno]. Telecinco, Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Café FX, ICAA.
- DEL TORO, G. (Director) (2017). *The Shape of Water*. [La forma del agua]. The SBull Productions, Fox Searchlight.
- HERZOG, W. (Director) (2010). *Cave of Forgotten Dreams* [La Cueva de los sueños olvidados]. ARTE, Creative Differences, French Ministry of Culture and Communication, More4, Werner Herzog Filmproduktion.
- KOREEDA, H. (Director) (2023). *Monster* [Monstruo]. Toho, Gaga Communications Inc, AOI Pro, Fuji TV, Bun-Buku.
- VON TRIER, L. (Director) (2018). *The House That Jack Built* [La casa de Jack]. Zentropa Productions.
- WENDERS, W. (Director) (2023). *Perfect Days* [Días perfectos]. Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

La imagen devastada
se terminó de editar en noviembre de 2025
en las instalaciones de Partner,
Aliados Estratégicos para la Producción Gráfica.
Jerez 2278, Colonia Santa Mónica.
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizaron las familias tipográficas
Diderot, diseñada por Cristóbal Henestrosa
y *Arno Pro*, diseñada por Robert Slimbach.

El tiraje fue de un ejemplar en versión electrónica.