

El alimento y la muerte en el ritual y las prácticas estéticas contemporáneas

Luz Arango

TESI DOCTORAL UPF / 2017

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Estela Ocampo

DEPARTAMENT D' HUMANITATS



A mi padre, Mariano.

Agradecimientos

Durante el tiempo que he trabajado en esta investigación diversas personas me hicieron aportes recomendándome bibliografía que aparece referenciada, a ellos, muchas gracias. Quiero agradecer, por supuesto, a Estela Ocampo por su invaluable asesoría. A mi padre que leyó cada uno de los capítulos. A Cesar, mi compañero, por su constante apoyo. A mi madre, y a mi hermano Pedro. También a Ona y a Estela Restrepo por la revisión final de la bibliografía.

Resumen

En un juego de contrapesos simbólicos, la muerte y el alimento se conjugan en el ritual de Día de Muertos y en cinco obras de artistas contemporáneos. Explorar este intersticio es el objetivo que nos hemos propuesto en esta investigación. En el ritual, indagamos sobre dos prácticas diferenciadas, la ofrenda en el altar para consumo de los muertos y el intercambio de cráneos de azúcar. En el arte contemporáneo, Joseph Beuys y Marina Abramović emplean el alimento y la materia orgánica como factores expresivos en unas obras que aspiran a vincular el ritual al arte. Además, Félix González-Torres y Jana Sterbak hacen uso de alimentos en sus trabajos, de manera que estos transfieren sus propiedades simbólicas a las obras. Todas las producciones artísticas y manifestaciones estéticas estudiadas dan una visión diferente de la muerte.

Abstract

In a game of history counter opposition, death and food come together in the *Día de Muertos* [Day of the Dead] ritual and in five works of contemporary artists. The goal set for this research is to explore this intrinsic relationship. In the ritualistic portion of this research, we explore two separate practices: the offerings on the altar for the dead's consumption and the exchange of sugar skulls. In contemporary art, Joseph Beuys and Marina Abramović use food and organic matter as expressive factors in works aspiring to tie the ritual to art itself. Furthermore, both Félix González-Torres and Jana Sterbak have used food in their works, thus transferring their symbolic properties to the works. Every work and aesthetic manifestations studied provides a different vision of death.

Prefacio

En el Día de Muertos que se celebra en México una gran variedad de platos, bebidas, panes y frutas se disponen en altares de vistosos colores, y las personas intercambian cráneos de azúcar; Joseph Beuys en *How to explain pictures to a dead hare* (1965), con miel untada en su cabeza, recorre el espacio expositivo con una liebre muerta, acariciando suavemente con las patas del animal sus obras; en *Balkan Baroque* (1997), Marina Abramović, en el contexto de la guerra de los Balcanes, limpia vigorosamente huesos frescos de vaca, que se van descomponiendo a medida que transcurre la exposición; "Untitled" (*Portrait of Ross in L.A.*) (1991) es un cerro de dulces envueltos en papel celofán de colores vistosos, con el peso de la pareja fallecida de Félix González-Torres, que hace las veces de retrato; finalmente dos obras de Jana Sterbak: un vestido elaborado con carne de vacuno, sobre un busto de costura, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) y un esqueleto en todo similar a uno humano, vaciado en chocolate, *Catacombes* (1992).

Todas estas manifestaciones estéticas tienen en común el uso del alimento con una intención precisa. La significación previa del material, su condición precaria y cambiante, los hechos sociales a los cuales está asociado, entran a formar parte del simbolismo de la obra, en conjunción con otros factores asociados. En el caso del arte, estos factores son, por ejemplo, el título de la obra, su forma, el color, u otras acciones y elementos plásticos; en el caso de la fiesta, el simbolismo de la ofrenda ha de ser entendido en su relación con el altar, como la unidad que lo contiene, y con los otros elementos dispuestos en él.

De los artistas seleccionados en esta investigación, solo Beuys manifiesta un interés marcado en la comida. Si bien Sterbak tiene un grupo de trabajos elaborados con pan, pastel, carne y chocolate, González-Torres una serie de derrames de dulces y Abramović unas cuantas piezas que aluden al espacio culinario y usan alimentos, en términos generales para ninguno de ellos la alimentación es el tema central de su proyecto artístico. Por tanto, cuando los alimentos son usados en las piezas que seleccionamos aquí, es porque son requeridos para transmitir una idea concreta.

Por otro lado, es necesario aclarar cómo hemos abordado lo referente al significado. Para Goody, en su crítica al funcionalismo, el uso de conceptos como símbolo o expresión restan precisión al análisis. Sin embargo, en el contexto de esta investigación, ha de tenerse en cuenta que, en las manifestaciones estéticas tratadas, la función simbólica es la que prima, como

ratifica el hecho de que en numerosas ocasiones no son consumidas. Por otro lado, en esta investigación, enunciamos en primer término la interpretación que un grupo amplio de expertos, antropólogos e historiadores en el caso del Día de Muertos, críticos de arte y los propios creadores para las piezas de arte contemporáneo, han hecho de estas prácticas estéticas.

Pasamos ahora a señalar aspectos generales de los temas tratados y la metodología utilizada en cada capítulo. En el primero de ellos, se abordan diferentes enfoques de la antropología y la sociología de la alimentación, centrándonos en aquellos que arrojan luz sobre la dimensión simbólica y el potencial socializante del alimento. Este tipo de acercamiento, es usado en investigaciones de esta vertiente de la antropología y la sociología¹, además, en el contexto de esta tesis, es útil para examinar los usos de la comida en las manifestaciones estéticas y obras que tratamos. En este mismo apartado, discutimos las funciones de los ritos funerarios y el rol que juega la comida dentro de estos. Como conclusión al primer capítulo se definen tres factores ligados a la alimentación que explican su empleo habitual en los ritos funerarios: el simbolismo de la comida y de la alimentación como conceptos generales, que evocan el cuerpo a través de la necesidad de nutrir y del goce físico, así como las connotaciones específicas de cada alimento; el alimento en el contexto de la comensalidad, fortalece las relaciones, rasgo que trasciende la muerte física; finalmente, el don que, como ofrenda, mantiene y funda relaciones enlazadas a las obligaciones de dar, recibir y devolver, pero también ligado al derroche, entendido como el gasto no orientado a la preservación y la reproducción, sin embargo, fundador de sentido.

El segundo capítulo establece un lugar en la estética desde el cual examinar el Día de Muertos. Así tomamos la teoría formulada por Estela Ocampo sobre las prácticas estéticas imbricadas, que posibilita analizar de manera integral fenómenos estéticos de otras culturas. Han sido las características propias de este tipo de prácticas las que han determinado en buena medida las fuentes de investigación. Un rasgo notable, por ejemplo, de este tipo de manifestaciones es la persistencia de las formas o la falta de variación estilística. A diferencia del arte, donde la originalidad es valorada, en las prácticas estéticas imbricadas las figuras se suelen hacer de manera idéntica o muy parecida en la festividad siguiente. Para comprobar este rasgo en el Día de Muertos en los dos fenómenos diferenciados que emplean la comida, el altar y las figuras con motivos de muerte, fue necesario remitirnos a las crónicas, como fuentes primarias o citadas por otros autores y textos que tratan la festividad en otros periodos históricos.

Cabe subrayar que entre los capítulos dos y tres, rastreando el origen de los cráneos de azúcar y las figuras de muerte elaboradas con alimentos, se hace un aporte notable al considerar varios

¹ Por ejemplo, Goody (1995) hace una revisión crítica del tipo de atención que se ha prestado al alimento, antes de emprender su estudio sobre la comida en dos sociedades al norte de Ghana.

factores, que habían sido tratados de manera aislada por los especialistas en la materia, y algunos de ellos ignorados por completo. Así, por ejemplo, en la génesis de las figuras, se advierte que, si bien el uso del azúcar se puede explicar en parte por razones económicas e históricas, como explica Stanley Brandes basándose en la investigación de Sidney Mintz, hay que tener en cuenta otros factores, como la técnica realista de representación, el surgimiento de la tradición de dar figuras de muerte en el contexto de la fiesta, antecedentes formales y finalmente un contexto general donde es extendida la representación de figuras de muerte, no solamente en comida. Todas estas causas son tratadas independientemente en estos dos apartados.

El capítulo tres se centra en el análisis de la fiesta, considerando en primer término el rol primario del alimento en el Día de Muertos. Es, por ejemplo, el particular uso de la comida en los altares en tiempos posteriores a la conquista en el contexto de la fiesta de Todos los Santos y Fieles Difuntos, síntoma para los religiosos católicos, de la pervivencia de viejos cultos mesoamericanos, e induce a pensar en el vínculo entre la fiesta en esos tiempos con la festividad actual. Por otro lado, rasgos como la elaboración de figuras en alfeñique y la presencia de formas mortuorias, llevan a Brandes a fijar el origen de la fiesta en el siglo XVIII. En ambas consideraciones sobre el surgimiento del Día de Muertos se tiene en cuenta el uso de la comida, en la primera de ellas, en el altar y en la segunda, en las figuras de azúcar.

En este capítulo también se extraen las características propias de los altares del Día de Muertos. Para ello nos basamos, por una parte, en los hallazgos de Nutini, quien describe con suma precisión cinco tipos de ofrendas en Tlaxcala rural, pero sobre todo en el análisis de alrededor de 140 imágenes, de altares en poblaciones de Michoacán, Oaxaca, Puebla, Veracruz, Yucatán, Morelos y Guerrero, extraídas de fuentes impresas, internet y el registro que hizo de ellos el fotógrafo Tomás Casademunt. De igual manera, las conclusiones respecto a los altares institucionales se basan en el estudio de unas 40 imágenes de los altares de diferentes años del Museo Dolores Olmedo, del altar del año 2012 del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del altar de 2013 del Museo Anahuacalli, entre otros, además de entrevistas y conclusiones de diversos autores.

Hemos dado una visión general del Día de Muertos, al modo del análisis de Brandes. Remitimos para conocer los rasgos particulares de la festividad por regiones, a Hugo Nutini, en su invaluable estudio sobre Tlaxcala rural y a Kristin Norget sobre Oaxaca. Por otro lado, autores como Héctor Zarauz, Robert Childs y Patricia Altman tratan de manera separada el ritual en distintas poblaciones y regiones.

En el cuarto capítulo se examina el interés que los artistas contemporáneos han prestado al ritual y se precisan algunas de las diferencias entre el ritual en el arte y tal como se da en las sociedades primitivas. Con una breve incursión en torno al tipo de atención que prestaron los artistas plásticos de las primeras vanguardias a las manifestaciones estéticas de otras culturas, más formal, entramos con los años sesenta y setenta a referirnos a un grupo de creadores que se interesan de manera global por este tipo de prácticas. Posteriormente se analizan dos obras *How to explain pictures to a dead hare*, de Beuys y *Balkan Baroque* de Abramović, en las que convergen la idea del ritual, la muerte y el uso físico de la comida o de la materia orgánica. El tratamiento de estas obras está precedido por el estudio del contexto general de la obra de cada creador, centrado en los tres aspectos que interesan en este punto: ritual, alimento y muerte.

En el mismo sentido, en el quinto capítulo, el estudio de las piezas donde convergen la muerte y el alimento en la trayectoria de González-Torres y Jana Sterbak, está antecedido por una descripción de aspectos generales que facilitan el análisis de las obras, dentro del contexto del trabajo de cada artista. En este apartado se examina, además, la relación de González-Torres con la estética relacional, un nuevo paradigma estético formulado por el crítico francés Nicolas Bourriaud. Tal examen se hace necesario, pues es frecuentemente mencionado por autores como Cherry (2007), Rounthwaite (2010), entre otros, en sus análisis del trabajo del artista. Respecto a la obra de González-Torres, se concluye que toda la serie de dulces está vinculada con la muerte de Ross, pareja del artista, pero la obra central es un derrame de caramelos, que hace las veces de retrato, con el nombre "*Untitled*" (*Portrait of Ross in L.A.*). En el caso de Sterbak, un par de obras donde el material y la forma, se intercalan para transmitir la idea de la muerte.

Sumario

	Pag.
Resumen.....	vii
Prefacio.....	ix
Lista de figuras.....	xvi
1. EL ESTUDIO DEL ALIMENTO Y LA MUERTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA Y LA SOCIOLOGÍA.....	1
1.1 Enfoques de la antropología y la sociología de la alimentación.....	1
1.2 Planteamientos actuales.....	18
a) Invariables del comportamiento alimentario.....	21
b) La carne: la importancia simbólica y el reparto.....	26
c) El cambio de significado de los alimentos: el caso del azúcar.....	30
d) Variables del comportamiento alimentario.....	31
1.3 Vinculación de la muerte y el alimento como motivo recurrente en las prácticas rituales de distintas culturas.....	35
a) Dos maneras de entender la muerte.....	36
b) Funciones de los ritos funerarios.....	38
c) El alimento y su función en los ritos funerarios.....	40
– Simbolismo del alimento, la comida como don y la comensalidad en relación con los ritos funerarios.....	43
2. EL DÍA DE MUERTOS COMO PRÁCTICA ESTÉTICA IMBRICADA.....	49
2.1 Descripción del ritual.....	51
2.2 El ritual y su relación con la religión.....	58
a) Tres dimensiones de la fiesta en el Día de Muertos.....	61
2.3 Características distintivas del Día de Muertos como práctica estética imbricada.....	66
a) El derroche en el Día de Muertos.....	70
– Gasto de dinero, trabajo y tiempo.....	71
– Materiales efímeros.....	74
b) Perdurabilidad Formal.....	75
– Origen de las figuras de alimentos.....	82

3. ANÁLISIS ESTÉTICO DEL RITUAL DE DÍA DE MUERTOS.....	89
3.1 La dimensión simbólica del alimento en el Día de Muertos	89
a) El alimento en el altar.....	90
– Secuencia entre los contextos rituales.....	96
– El tabú de comer con los muertos o la comensalidad.....	100
– El período que toma la muerte.....	101
– Aspectos religiosos.....	104
– Tipos de ofrendas para diferentes clases de muertos.....	108
– Aspectos particulares.....	109
b) Dulces con formas: aspectos históricos.....	111
3.2 Estructura de los altares de muertos.....	117
3.3 Iconografía de muerte en el ritual de Día de Muertos.....	143
a) Los esqueletos de José Guadalupe Posada y su relación con la iconografía de la fiesta.....	152
4. ALIMENTO Y RITUAL EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA: JOSEPH BEUYS Y MARINA ABRAMOVIĆ.....	167
4.1 El ritual en las artes plásticas.....	168
a) Acercamiento a una primera fase del primitivismo.....	169
b) Primitivismo en las décadas de los sesenta y setenta.....	173
c) Diferencia entre el ritual en las sociedades primitivas y el ritual en la plástica contemporánea.....	176
4.2 El uso del alimento como material en el arte.....	184
4.3 Alimento y ritual en <i>How to explain pictures to a dead hare</i> de Joseph Beuys.....	190
a) La comida en la obra de Joseph Beuys.....	190
b) <i>How to explain pictures to a dead hare [Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt]</i> (1965)	198
4.4 <i>Balkan Baroque</i> de Marina Abramović: simbolismo de muerte e imposibilidad de transformación.....	211
a) El ritual y el alimento en la obra de Abramović.....	211
b) <i>Balkan Baroque</i>	227

5. VINCULACIÓN ENTRE MUERTE Y ALIMENTO EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA.....	235
5.1 La participación del espectador como componente esencial de la obra.....	236
5.2 La serie de derrames de caramelos de Félix González-Torres.....	248
a) Félix González-Torres: un contexto general.....	248
b) Los derrames de caramelos.....	264
5.3 El alimento y la muerte en <i>Catacombes</i> y <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i>	275
a) Un contexto general.....	275
b) <i>Catacombes</i> y <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i>	290
CONCLUSIONES.....	303
BIBLIOGRAFÍA.....	309

Lista de figuras

	Pág.
<i>Figura 1.</i> Casademunt, T. (2004). Juxtlahuaca. [Fotografía]. En T., Casademunt (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.	54
<i>Figura 2.</i> Rivera, T. (2014). <i>Ofrenda colgante de Coatetelco</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.moreloshabla.com/morelos/una-ofrenda-eterea/ > [consultado 30 de agosto de 2016].	54
<i>Figura 3.</i> Tovar, M. (2009). <i>Flowers decorate the entrance of a house during Day of the Dead celebrations in San Miguel Canoa, central Mexico</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://archive.boston.com/bigpicture/2009/11/days_of_the_dead.html#photo30/ > [consultado 15 de julio de 2016].	55
<i>Figura 4.</i> Castro, M. (2015). <i>Diferentes figuras que ofrecen los comerciantes</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://periodicocorreo.com.mx/y-llega-la-muerte-en-forma-de-dulce/ > [consultado 30 de agosto de 2016].	55
<i>Figura 5.</i> Los Motivos de la Marea (2010). <i>Tumbas de azúcar en la feria del alfeñique de Toluca</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://periodicocorreo.com.mx/y-llega-la-muerte-en-forma-de-dulce/ > [consultado 31 de agosto de 2016].	57
<i>Figura 6.</i> Getty Images (2012). <i>Una noche con el pasado</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.gq.com.mx/bon-vivant/viajes/articulos/dia-de-muertos-en-mexico/1288 > [consultado 31 de agosto de 2016].	57
<i>Figura 7.</i> Uriarte, D. (2009). <i>Ofrenda Día de Muertos Plaza del Ángel</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://www.flickr.com/photos/diego_uriarte/5491782669/in/photostream/ > [consultado 3 de junio de 2016].	65
<i>Figura 8.</i> Fotorecursos (n.d.). <i>Ofrenda, día de muertos, calavera</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://fotorecurso.com/image/cc > [consultado 3 de junio de 2016].	65
<i>Figura 9.</i> Museo Dolores Olmedo (2011). <i>Parte de la ofrenda en el Museo Dolores Olmedo</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad/108529.html > [consultado 20 de junio de 2016].	67
<i>Figura 10.</i> Morales, P. (1989). Bus with skeleton passengers. [Papel mache]. En E., Carmichael y C., Sayer (1991). <i>The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in México</i> . Londres: British Museum Press.	67
<i>Figura 11.</i> Linares, F. (1990). Lifesize painted papier mâché skeleton. [Papel maché]. En E., Carmichael y C., Sayer (1991). <i>The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in México</i> . Londres: British Museum Press.	68
<i>Figura 12.</i> Uriarte, D. (2009). <i>Ofrenda Día de Muertos Perisur</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://www.flickr.com/photos/diego_uriarte/5492377266/in/photostream/ > [consultado 3 de junio de 2016].	69

<i>Figura 13.</i> Catherwood, F. (1843). Skull. [Grabado]. En Stephens, J. L. <i>Incidents of Travel in Yucatan</i> . Vol. I. Nueva York: Harper & Brothers.....	116
<i>Figura 14.</i> Tapia, M. (2012). <i>Altars de muertos en el Museo de El Carmen</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.artesehistoria.mx/semanario/index.php?id_nota=29102012174250 > [consultado 31 de agosto de 2016].	116
<i>Figura 15.</i> Casademunt, T. (2004). San Agustín Atenango. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM. .	119
<i>Figura 16.</i> Casademunt, T. (2004). Juxtlahuaca. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.	119
<i>Figura 17.</i> Casademunt, T. (2004). Izamal. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.....	120
<i>Figura 18.</i> Casademunt, T. (2004).Tócuaro. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.....	120
<i>Figura 19.</i> (n.a.) (n.d.). <i>Altar familiar en Huaquechula</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://mir-s3-cdnf.behance.net/project_modules/disp/62bb8045687661.5607ad66316d6.jpg > [consultado 9 de mayo de 2016].....	121
<i>Figura 20.</i> Rivera, T. (2014). <i>Ofrenda colgante de Coatetelco</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.moreloshabla.com/morelos/una-ofrenda-eterea/ > [consultado 30 de agosto de 2016].	121
<i>Figura 21.</i> Leyret, F., (n.d.). <i>Altar familiar en Santa Fe de la Laguna</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://es.pinterest.com/pin/525162006529853864/ > [consultado 30 de agosto de 2016].	123
<i>Figura 22.</i> Casademunt, T. (2004). Oponguio. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.	123
<i>Figura 23.</i> (n.a.) (n.d.). Altar familiar. [Fotografía]. En VV.AA. (2002). <i>Artes de México. Día de Muertos. Serenidad ritual</i> . Ciudad de México: Artes de México.....	124
<i>Figura 24.</i> Casademunt, T. (2004). San Agustín Atenango. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM. .	124
<i>Figura 25.</i> Casademunt, T. (2004). San Agustín Atenango. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM. .	125
<i>Figura 26.</i> Rivera, T. (2014). <i>Ofrenda colgante de Coatetelco</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.moreloshabla.com/morelos/una-ofrenda-eterea/ > [consultado 30 de agosto de 2016].	126
<i>Figura 27.</i> Casademunt, T. (2004). San Agustín Oapan. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.....	126
<i>Figura 28.</i> Casademunt, T. (2004). Izamal. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM.....	129

<i>Figura 29.</i> Casademunt, T. (2004). Sta. Apolonia Teacalco. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM..	130
<i>Figura 30.</i> (n.a.) (n.d.). Altar familiar. [Fotografía]. En VVAA (2002). <i>Artes de México. Día de Muertos. Serenidad ritual</i> . Ciudad de México: Artes de México.....	131
<i>Figura 31.</i> (n.a.) (n.d.). Altar familiar. [Fotografía]. En VVAA (2002). <i>Artes de México. Día de Muertos. Serenidad ritual</i> . Ciudad de México: Artes de México.....	131
<i>Figura 32.</i> Casademunt, T. (2004). Sta. Apolonia Teacalco. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM..	133
<i>Figura 33.</i> Casademunt, T. (2004). Sta. Apolonia Teacalco. [Fotografía]. En T., Casademunt. (2008). <i>La muerte en el Altar</i> . Ciudad de México: Editorial RM..	133
<i>Figura 34.</i> (n.a.) (2011). <i>Altar de muertos del Museo Dolores Olmedo en 2011</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://elsemanario.com/79041/produce-df-un-millon-de-plantas-por-temporada/ > [consultado 31 de agosto de 2016].....	136
<i>Figura 35.</i> (n.a.) (2011). <i>Detalle del Altar del Museo Dolores Olmedo</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.publimetro.com.mx/noticias/fotos-mega-ofrenda-del-museo-dolores-olmedo/mkjA!Nc9YnJTjTRCnk/ > [consultado 1 de septiembre de 2016].....	136
<i>Figura 36.</i> Uriarte, D. (2009). <i>Ofrenda Día de Muertos Plaza del Ángel</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://www.flickr.com/photos/diego_uriarte/5491782669/in/photostream/ > [consultado 3 de junio de 2016].	138
<i>Figura 37.</i> (n.a.) (2014). <i>Instalan ofrenda otomí en el Museo Nacional de Antropología</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://masaryk.tv/80941/instalan-ofrenda-otomi-en-el-museo-nacional-de-antropologia > [consultado 3 de junio de 2016].	138
<i>Figura 38.</i> (n.a.) (1989). Modelo de procesión de cerámica, alambre y papel representando monjes llevando un ataúd [artesanía ritual]. En E., Carmichael y C., Sayer (1991). <i>The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in México</i> . Londres: British Museum Press.	144
<i>Figura 39.</i> (n.a.) (1986) Banderolas de papel picado elaboradas para Todos los Santos por diferentes artistas [artesanía ritual]. En E., Carmichael, y C., Sayer. (1991). <i>The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in México</i> . Londres: British Museum Press.	144
<i>Figura 40.</i> Anónimo. (n.d.). El Juicio Final. Nueva revelación y curioso romance. [Xilografía]. En M., Galí Boadella. (2013). De romances, Relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España. VV.AA. (2013). <i>Posada. 100 años de calavera</i> . Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: R. M. Verlag.	149
<i>Figura 41.</i> Anónimo. (n.d.). <i>Las calaveras borrachas claman por el chinguirito</i> . [Xilografía]. En M., Galí Boadella. (2013). De romances, Relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España. VV.AA. (2013). <i>Posada</i> .	

<i>100 años de calavera.</i> Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: R. M. Verlag.	149
<i>Figura 42.</i> Serrano, T. (2013). Vista general del catafalco de Toluca. [Fotografía]. En T., Serrano. (2015). El catafalco de la villa de Toluca, siglo XVIII. <i>Historia 2.0</i> , [e-revista] 5(10), 55-77. Recuperado de < http://historiaabierta.org/historia2.0/index.php/revista > [consultado el 4 de mayo de 2016].	153
<i>Figura 43.</i> Yzaguirre, L. (1895). Costumbres del día de muertos. [Ilustración]. En M., Vázquez. (Enero-junio 2015). 1 y 2 de noviembre en la ciudad de México, 1970-1900. <i>Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México</i> , pp. 1-18.	153
<i>Figura 44.</i> Posada, J. G. (ca. 1896). Calaveras en montón al precio de un decimal como nunca se habrá visto en toda esta capital [hoja suelta, grabado, tipografía]. En VV.AA. (2013). <i>Posada. 100 años de calavera.</i> Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.....	156
<i>Figura 45.</i> Posada, J. G. (n.d.). Gran Comelitón de calaveras. [Grabado]. En J., Fernández; J., Rodríguez y P., Westheim. (1963). <i>José Guadalupe Posada. 50 aniversario de su muerte.</i> Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo Nacional de Arte Moderno.....	156
<i>Figura 46.</i> Posada, J. G. (ca. 1900). Gran calavera eléctrica. [Hoja suelta, grabado, tipografía]. En VV.AA. (2013). <i>Posada. 100 años de calavera.</i> Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.....	157
<i>Figura 47.</i> Cortés, J. (1908). Calavera Comercial. [Aguafuerte]. En E. Carmichael y C., Sayer. (1991). <i>The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in México.</i> Londres: British Museum Press.	157
<i>Figura 48.</i> Posada, J. G. (1891). <i>De este famoso hipódromo en la pista no faltará ni un solo periodista.</i> [Grabado]. En: VV.AA. (2013). <i>Posada. 100 años de calavera.</i> Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.	159
<i>Figura 49.</i> Posada, J. G. (ca. 1900). <i>Skeletons (calaveras) riding bicycles.</i> [Grabado]. Recuperado de < http://www.metmuseum.org/art/collection/search/372097 > [consultado 7 de septiembre de 2016]	159
<i>Figura 50.</i> Posada, J. G. (n.d.). Corrido Las bicicletas. [Grabado]. En J. G., Posada y D., Rivera. (2002). <i>Monografía: Las obras de José Guadalupe Posada: grabador mexicano. Con introducción de Diego Rivera.</i> Ciudad de México: RM; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.	159
<i>Figura 51.</i> Posada, J. G. (n.d.). Corrido Los patinadores. [Grabado]. En J. G., Posada y D., Rivera. (2002). <i>Monografía: Las obras de José Guadalupe Posada: grabador mexicano. Con introducción de Diego Rivera.</i> Ciudad de México: RM; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.....	162
<i>Figura 52.</i> Posada, J. G. (ca. 1892.) Calavera de los patinadores. [Grabado]. En VV.AA. (2013). <i>Posada. 100 años de calavera.</i> Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.	162

<i>Figura 53.</i> Holbein, H. (ca. 1527). The King [Grabado]. En H., Holbein. (1892). <i>The Dance of Death</i> . Londres, Nueva York: George Bell & Son.	164
<i>Figura 54.</i> Holbein, H. (ca. 1527). The Empress [Grabado]. En H., Holbein. (1892). <i>The Dance of Death</i> . Londres, Nueva York: George Bell & Son.	164
<i>Figura 55.</i> Holbein, H. (ca. 1527). The Queen [Grabado]. En H., Holbein. (1892). <i>The Dance of Death</i> . Londres, Nueva York: George Bell & Son.	164
<i>Figura 56.</i> Holbein, H. (ca. 1527). The Abbot [Grabado]. En H., Holbein. (1892). <i>The Dance of Death</i> . Londres, Nueva York: George Bell & Son.	164
<i>Figura 57.</i> Holbein, H. (ca. 1527). <i>The Emperor</i> [Grabado]. En H., Holbein. (1892). <i>The Dance of Death</i> . Londres, Nueva York: George Bell & Son.	164
<i>Figura 58.</i> Posada, J.G. (ca. 1888). <i>El jarabe de ultratumba</i> . [Grabado]. Recuperado de < http://www.moma.org/collection/works/68963?locale=en > [consultado 8 de septiembre de 2016]......	165
<i>Figura 59.</i> Posada, J.G. (1913). Remate de calaveras alegres y sandungueras. [Hoja suelta, grabado, tipografía]. En VV.AA. (2013). <i>Posada. 100 años de calavera</i> . Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.	165
<i>Figura 60.</i> Beuys, J. (1971). <i>Celtic +...</i> . [Performance]. Recuperado de < http://www.cabinetmagazine.org/issues/11/conley_cox.php > [consultado 9 de enero de 2017].	191
<i>Figura 61.</i> Beuys, J. (1980). <i>Economic Values</i> . [Instalación]. Recuperado de < http://saulalbert.net/blog/from-solnitz-the-aesthetic-attitude/attachment/joseph-beuys-wirtschaftswerte-economic-values-1980/ > [consultado 9 de enero de 2017].	191
<i>Figura 62.</i> Beuys, J. (1964). <i>Fat Chair</i> . [Escultura]. Recuperado de < https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-319-14090-2_14 > [consultado 10 de enero de 2016].	193
<i>Figura 63.</i> Beuys, J. (1962). <i>Filter fat corner</i> . [Instalación]. Recuperado de < https://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-ii-terms-and-images/deck/10786669 > [consultado 10 de julio de 2017].	193
<i>Figura 64.</i> Beuys, J. (1969). <i>The pack</i> . [Instalación]. Recuperado de < http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-6 > [consultado 10 de julio de 2017].	197
<i>Figura 65.</i> Beuys, J. (1977). <i>Honey pump</i> . [Acción]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/pin/524247212848265921 > [consultado 10 de julio de 2017].	197
<i>Figura 66.</i> Beuys, J. (1965). <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt</i> . [Acción]. Recuperado de < https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/4/434.1997.9%23%203S.jpg > [consultado 9 de enero de 2017].	199

<i>Figura 67.</i> Beuys, J. (1965). <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt.</i> [Acción]. Recuperado de < http://www.dwutygodnik.com/artykul/5758-wyklad-dla-martwego-zajaca.html > [consultado 9 de julio de 2017].	200
<i>Figura 68.</i> Beuys, J. (1965). <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt.</i> [Acción]. Recuperado de < https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.10/ > [consultado 9 de enero de 2017].	200
<i>Figura 69.</i> Beuys, J. (1974). <i>Coyote: I like America and America likes me.</i> [Acción]. Recuperado de < https://viewfromaburrow.files.wordpress.com/2015/07/tumblr_majs44i7n91rcspl0o1_1280.jpg > [consultado 10 de julio de 2017].	209
<i>Figura 70.</i> Beuys, J. (1964). <i>The Chief.</i> [Acción]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/fabulasmecanica/beuys/ > [consultado 10 de julio de 2017].	209
<i>Figura 71.</i> Abramović, M. (1975). <i>Lips of Thomas.</i> [Performance]. Recuperado de < http://arteperformativa.tumblr.com/post/37411446566/thomas-lips-1975-performance-2-hr-galerie > [consultado 10 de julio de 2017].	212
<i>Figura 72.</i> Abramović, M. (1996). <i>The Onion.</i> [Video]. Recuperado de < http://www.artribune.com/report/2012/12/i-mille-volti-dellarte-digitale-tornadigitalife/attachment/11-marina-abramovich2_the-onion/ > [consultado 10 de julio de 2017].	212
<i>Figura 73.</i> Abramović, M. (2009). <i>The Kitchen, Homage to Saint Therese.</i> [Fotografía]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/slovel72/collection-marina-abramovic/?lp=true > [consultado 10 de julio de 2017].	213
<i>Figura 74.</i> Abramović, M. (1974). <i>Rhythm 0.</i> [Performance]. Recuperado de < https://challenges.openideo.com/challenge/usaid-humanity-united/inspiration/rhythm-0-by-marina-abramovi-107- > [consultado 10 de julio de 2017].	213
<i>Figura 75.</i> Abramović, M. (1995). <i>Cleaning the mirror I.</i> [Video instalación]. Recuperado de < https://www.guggenheim.org/artwork/4374 > [consultado 10 de julio de 2017].	224
<i>Figura 76.</i> Abramović, M. (1995). <i>Cleaning the mirror II.</i> [Video]. Recuperado de < http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/cleaning-the-mirror-ii/8599 > [consultado 10 de julio de 2017].	224
<i>Figura 77.</i> Abramović, M. (1997). <i>Balkan Baroque</i> (Fragmento). [Video, instalación, performance]. Recuperado de < https://shockyou.net/marina-abramovic-lart-de-depasser-limites/ > [consultado 9 de enero de 2017].	228
<i>Figura 78.</i> Abramović, M. (1997). <i>Balkan Baroque.</i> (Fragmento). [Video, instalación, performance]. Recuperado de < https://culturalpolicyjournal.wordpress.com/past-issues/issue-no-6/balkan-epic/ > [consultado 10 de julio de 2017].	228

<i>Figura 79.</i> Rembrandt, H.R. (1655). <i>Le Boeuf écorché</i> . [Pintura]. Recuperado de < https://scribouillart.wordpress.com/2008/09/09/le-boeuf-ecorche-rembrandt/ > [consultado 10 de julio de 2017].	229
<i>Figura 80.</i> Goya, F. (1810-14). <i>Enterrar y callar</i> . [Grabado]. Recuperado de < https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/enterrar-y-callar/ffcc94b0-f315-44ef-9029-f5057d65349b > [consultado 10 de julio de 2017].	229
<i>Figura 81.</i> Abramović, M. (2010). <i>Instalación de Balkan Baroque en la exposición Marina Abramović: The Artist is Present</i> . [Video, instalación]. Recuperado de < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964 > [consultado 9 de enero de 2017].	232
<i>Figura 82.</i> Abramović, M. (2010). <i>Instalación de Balkan Baroque en la exposición Marina Abramović: The Artist is Present</i> . [Video, instalación]. Recuperado de < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964 > [consultado 9 de enero de 2017].	232
<i>Figura 83.</i> González-Torres, F. (1993). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Placebo-landscape-for Roni</i>). [Instalación]. Recuperado de < http://moussmagazine.it/maurizio-cattelan-interviews-felix-gonzales-torres-2007/ > [consultado 23 de abril de 2017].	246
<i>Figura 84.</i> Horn, R. (1980-82). <i>Gold Field</i> [Instalación]. Recuperado de < http://bombmagazine.org/article/5597/felix-gonzalez-torres-and-roni-horn > [consultado 23 de abril de 2017].	246
<i>Figura 85.</i> González-Torres, F. (1989). “ <i>Untitled</i> ”. [Valla]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/pin/652881277199883746/ > [consultado 24 de abril de 2017].	249
<i>Figura 86.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Portrait of Ross in L.A.</i>). [Instalación]. Recuperado de < https://www.proprofs.com/flashcards/story.php?title=art-history-final_92 > [consultado 23 de abril de 2017].	255
<i>Figura 87.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Portrait of Dad</i>). [Instalación]. Recuperado de < http://archives.wdet.org/news/story/mocadbarelytheretwointerview/ > [consultado 28 de abril de 2017].	255
<i>Figura 88.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ”, (<i>Portrait of Marcel Brient</i>). [Instalación]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/pin/202521314467565086/ > [consultado 19 de abril de 2017].	256
<i>Figura 89.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Lover Boys</i>). [Instalación]. Recuperado de < http://pictify.saatchigallery.com/148754/felix-gonzaleztorres-untitled-lover-boys > [consultado 23 de abril de 2017].	256
<i>Figura 90.</i> González-Torres, F. (1989-90). “ <i>Untitled</i> ”. [Instalación]. Recuperado de < http://thisistomorrow.info/articles/felix-gonzalez-torres-this-place > [consultado 23 de abril de 2017].	262

<i>Figura 91.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Blue placebo</i>). [Instalación]. Recuperado de < http://www.artspace.com/magazine/news_events/exhibitions/art-basel-unlimited-2015-52924 > [consultado 23 de abril de 2017].	267
<i>Figura 92.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Placebo</i>). [Instalación]. Recuperado de < http://www.andreareosengallery.com/artists/felix-gonzalez-torres/images > [consultado 23 de abril de 2017].	267
<i>Figura 93.</i> González-Torres, F. (1990). “ <i>Untitled</i> ” (<i>USA Today</i>). [Instalación]. Recuperado de < https://www.moma.org/collection/works/81073?locale=en > [consultado 23 de abril de 2017].	270
<i>Figura 94.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Public Opinion</i>). [Instalación]. Recuperado de < https://www.guggenheim.org/artwork/1512 > [consultado 23 de abril de 2017].	270
<i>Figura 95.</i> González-Torres, F. (1991). “ <i>Untitled</i> ” (<i>Revenge</i>). [Instalación]. Recuperado de < http://www.renaissancesociety.org/publishing/493/a-history-of-the-rencurrent-exhibition-space/ > [consultado 23 de abril de 2017].	272
<i>Figura 96.</i> Sterbak, J. (1979-1982). <i>Golem: Objects as Sensations</i> (Detalle). [Instalación]. Recuperado de < https://blog.glarify.com/2016/11/15/artipoeus-24-how-to-make-a-golem/img_9648/ > [consultado 15 de julio de 2017].	279
<i>Figura 97.</i> Sterbak, J. (1997). <i>Sisyphus Sport</i> . [Objeto escultórico]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/pin/542754192563608057/ > [consultado 15 de julio de 2017].	279
<i>Figura 98.</i> Sterbak, J. (1997). <i>Fotografía que acompaña a Sisyphus Sport</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://es.pinterest.com/pin/446560119272741725/ > [consultado 15 de julio de 2017].	279
<i>Figura 99.</i> Sterbak, J. (2001). <i>Narcissus</i> . [Instalación]. Recuperado de < https://www.cirva.fr/artiste/jana-sterbak/ > [consultado 15 de julio de 2017].	281
<i>Figura 100.</i> Sterbak, J. (2001). <i>Narcissus</i> . [Instalación]. Recuperado de < https://www.cirva.fr/artiste/jana-sterbak/ > [consultado 15 de julio de 2017]. ..	281
<i>Figura 101.</i> Sterbak, J. (2001). <i>Dissolution (Auditorium)</i> . [Instalación]. Recuperado de < http://www.galerie.steineck.at/artists/JANA_STERBAK.php > [consultado 15 de julio de 2017].	281
<i>Figura 102.</i> Sterbak, J. (1984-1985). <i>I Want You to Feel the Way I Do... (The Dress)</i> . [Objeto escultórico]. Recuperado de < https://co.pinterest.com/damfanzine/sterbacks-dresses/ > [consultado 15 de julio de 2017].	284
<i>Figura 103.</i> Sterbak, J. (1990). <i>Proto Sisyphus</i> . [Fotografía]. Recuperado de < http://www.theblogazine.com/2013/12/in-conversation-with-jana-sterbak/ > [consultado 15 de julio de 2017].	284

<i>Figura 104.</i> Sterbak, J. (1992). <i>Catacombes</i> . [Instalación]. En B., Nordal; H., Gabner; J. Sterbak y Calvino, I. (2002). <i>Jana Sterbak: The Conceptual Object</i> . Munich: Haus der Kunst München.	291
<i>Figura 105.</i> Sterbak, J. (1987). <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i> . [Objeto escultórico, fotografía]. Recuperado de < https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/rKeXAA > [consultado 9 de junio de 2017].	292
<i>Figura 106.</i> Sterbak, J. (1987). <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i> . [Fotografía]. Recuperado de < https://www.artsy.net/artwork/jana-sterbak-vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic-1 > [consultado 9 de junio de 2017].	293
<i>Figura 107.</i> Sterbak, J. (1996). <i>Bread Bed</i> . [Objeto escultórico]. Recuperado de < http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1123-view-canada-profile-sterbak-jana.html > [consultado 9 de junio de 2017].	295

1. EL ESTUDIO DEL ALIMENTO Y LA MUERTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA Y LA SOCIOLOGÍA

1.1 Enfoques de la antropología y la sociología de la alimentación

Desde sus inicios a finales del siglo XIX la antropología se ha ocupado del tema de la alimentación. Durante este tiempo la atención que se le ha prestado a la comida ha variado. Si bien Manuel Gutiérrez Esteve (1988, p. 9), señala que la mayoría de estudios se han decantado por una perspectiva ecologista o funcionalista nutricional, nos interesa en el contexto de esta investigación destacar aquellos enfoques de la antropología que han ponderado la dimensión simbólica y significativa del alimento.

Y es que, si bien diversos autores reconocen la influencia de aspectos biológicos y ecológicos en la selección de los alimentos, también apuntan que la alimentación humana implica factores simbólicos, religiosos, psicológicos, económicos, culturales y sociales¹. Como indica Jesús Contreras (1995, p. 14):

El acto de alimentarse, trátase de la comida o de la bebida, trasciende la pura necesidad de alimentarse, de nutrirse, pues está tan cargado de significados y de emociones que se encuentra ligado a circunstancias y acontecimientos que nada tienen que ver con la estricta necesidad biológica.

Nos interesa también profundizar en aquellos enfoques que han enfatizado en las propiedades socializantes de la comida, considerándola como un fenómeno básico de intercambio interpersonal, fundamental en el establecimiento y mantenimiento de relaciones. Son diversas las corrientes antropológicas que han profundizado en la importancia de la comida en la supervivencia de las sociedades, así como en la carga comunicativa que los grupos generan en torno a ella (Contreras y Gracia, 2005, p. 104). Y es que como indica Poulain (2002a, p. 152):

En ciertas culturas, se considera aún que el hecho de haber compartido una comida, de haber comido juntos, crea entre los protagonistas uniones de una naturaleza tan fuerte

¹ Contreras (1995, p. 11) apunta que “‘comer’ es un fenómeno social y cultural, mientras que la ‘nutrición’ es un asunto fisiológico y de salud”. A su vez, autores contemporáneos como Laburthe-Tolra y Warnier (1993 citados en Corbeau y Poulain, 2002, pp. 192-193) insisten en que es incuestionable que los seres humanos tengan necesidades, pero esto no puede explicar la predilección por ciertos platos, y destacan que para comprender los hábitos de consumo hace falta postular que la función esencial de la alimentación humana es producir sentido.

que se les compara a las uniones de parentesco y que ellas implican una serie de obligaciones.

En este sentido giran una parte de las indagaciones de Robertson Smith quien junto con James Frazer y Ernest Crawley comienzan la exploración en torno a la alimentación en el ámbito de la antropología, motivados principalmente por su interés de investigar temáticas relativas al totemismo, el sacrificio y las prohibiciones alimentarias. Goody (1995, p. 26) se refiere a estos tres autores como los precursores de la antropología de la alimentación, reconociendo el aporte de sus trabajos² al aislar comportamientos humanos y fijar los términos de indagaciones posteriores.

Frazer publica inicialmente artículos sobre el tabú y el totemismo para la novena edición de la Enciclopedia Británica y posteriormente un folleto titulado *Questions on the Customs, Beliefs, and Languages of Savages*, que recogía en la sección “Alimento” las siguientes preguntas:

¿Comen todo lo que es comestible? O hay cierta comida prohibida (a) para todos sin distinción; (b) para los miembros de determinadas tribus, clanes o familias, (c) para las mujeres, pero no para los hombres, o viceversa, (d) en ciertas ocasiones, como después de una muerte, durante el embarazo, la guerra, caza, pesca, recolección, etc., (e) en ciertos períodos de la vida (infancia, pubertad, edad adulta, etc.); [...] ¿Se practica el canibalismo? ¿Se comen a sus enemigos o a sus amigos? (Frazer, 1916, p. 23).

El tema del canibalismo, que no ha perdido vigencia para aquellos que estudian a Nueva Guinea y tienen inclinaciones psicoanalíticas, se utilizó en el momento para demarcar el grado de desarrollo de las sociedades dentro de las concepciones evolucionistas de los inicios de la disciplina (Poulain, 2002b, p. 135). De hecho, los sucesores inmediatos rechazaron de estas primeras aproximaciones sus bases evolucionistas³.

Otro de los temas de interés es el sacrificio, la ofrenda de alimentos hecha a los muertos y a la divinidad. Como indica Goody (1995, p. 25) “la alimentación de los difuntos se vincula de muchos modos con las relaciones domésticas existentes entre los vivos, y en especial –como

² El reconocimiento del trabajo de estos autores por parte de Goody (1995, pp. 23-26) ha influenciado posteriores estudios que han tratado los enfoques teóricos de la antropología de la alimentación en la medida en que autores como Contreras y Gracia (2005, pp. 108-109), Fischler (1995, p. 17) y Díaz y Gómez (2005, p. 27), han tenido en cuenta el aporte de los precursores.

³ Si bien es verdad que es válida la crítica a las concepciones evolucionistas del texto de Frazer, también es cierto que muchas de sus inquietudes siguen teniendo validez teórica. Como veremos un poco más adelante algunas de las preguntas que se hacía este autor respecto a los pueblos “no civilizados”, han sido retomadas como principios aplicables a la humanidad en general por antropólogos contemporáneos como Fischler.

sostuvo Cicerón hace mucho tiempo—, con la obligación del heredero de hacer ofrendas a aquellos de quienes ha heredado”.

La distribución de comida sagrada es vista como promotora de la solidaridad entre los miembros de la comunidad en *Lectures on the Religion of the Semites: the Fundamental Institutions* de Robertson Smith:

La significación ética que por lo tanto pertenece a la comida sacrificial, vista como acto social, recibió un énfasis particular de ciertas costumbres antiguas e ideas relacionadas con el comer y el beber. De acuerdo con estas ideas antiguas, quienes comen y beben juntos están, por ese mismo acto, atados el uno al otro por un vínculo de amistad y obligación mutua. [...] Al admitir al hombre en su mesa el dios acepta su amistad; pero este favor no se extiende a ningún hombre en su mera condición privada; es recibido como miembro de una comunidad para comer y beber junto con sus compañeros, y en la misma medida que el acto de adoración cimienta el vínculo entre él y su dios, se consolida también el vínculo entre él y sus hermanos de fe (Smith, 1927, p. 265).

Como señala Durkheim los trabajos de Smith arrojan luz sobre la teoría tradicional del sacrificio, haciendo notar, precisamente, que lejos de tratarse solamente de un tributo o un homenaje se constituía en una comida donde tomaban parte los participantes y su dios⁴ y en este sentido, se creaban lazos, tan profundos como los de parentesco:

En muchas sociedades, se supone que las comidas en común establecen una especie de parentesco artificial entre quienes asisten a ellas. Son parientes los seres cuya naturaleza está constituida por la misma carne y la misma sangre. Pero la alimentación reconstituye continuamente la sustancia del organismo, de modo que una alimentación en común puede surtir los mismos efectos que un origen común. Según Smith, los banquetes sacrificiales tendrían por objeto precisamente comunicar en una misma carne al fiel y a su dios, para establecer entre ellos un lazo de parentesco (Durkheim, 1993, pp. 534-535).

Si bien entonces Durkheim subraya las propiedades socializantes de la comida⁵ descritas por Smith, señala que la comida sacrificial no puede reducirse únicamente al hecho de compartir y

⁴ Indica Durkheim (1993, p. 533) que “lo que constituiría su esencia no era ya, como se había creído durante tanto tiempo, el acto de renuncia que la palabra sacrificio denota de ordinario, sino que era ante todo un acto de comunicación alimentaria”.

⁵ Esta idea está aún vigente. En este sentido Mintz (1996, p. 30) indica que: “[...] la ingestión y los gustos llevan una enorme carga afectiva. Lo que nos gusta, lo que comemos, cómo lo comemos y qué sentimos con respecto a ello, son asuntos fenomenológicamente interrelacionados; en conjunto, nos hablan con elocuencia sobre la manera en que nos percibimos a nosotros mismos en relación con los otros”.

En este sentido, el antropólogo destaca algunos apartes de *Lectures on the religion of the Semites* indicando que Smith “[...] vio el hecho de que los dioses compartiesen su pan con los hombres como un ‘símbolo y una confirmación de la concordia y de las obligaciones sociales mutuas’. ‘Quienes se sientan a comer juntos se encuentran unidos para todos los efectos sociales; los que no comen juntos son extraños entre sí, sin fraternidad de religión y sin deberes sociales recíprocos’. Pero Robertson Smith también

tejer lazos, sino que tiene que ver también con el hecho de que los participantes incorporan las cualidades del animal consumido. Este último hecho, descrito por numerosos antropólogos, es recogido recientemente por Claude Fischler quien lo denomina principio de incorporación⁶.

Otro de los precursores de la antropología de la alimentación es Ernest Crawley, quien se interesa por la relación entre el sexo y la comida en libros como *The Mystic Rose* (1902), donde incluye una sección en la que intenta dar respuesta a la pregunta de por qué entre hermanos y hermanas, maridos y esposas evitan comer juntos. Para Goody (1995, p. 24), la respuesta de Crawley, enmarcada en el sexo, descuida las ideas de que la organización de la mesa está relacionada con la economía, la cortesía y el ámbito de lo doméstico.

La crítica general a los trabajos de estos primeros autores se refiere sobre todo a que estos se circunscriben a las llamadas sociedades “primitivas”, dentro de un pensamiento evolucionista. Con todo, como indican Contreras y García (2005, p. 109), estos autores se formularon preguntas acerca del consumo de alimentos que siguen siendo claves en la antropología de la alimentación contemporánea.

Con el enfoque posterior, el funcionalismo, se introduce a nivel metodológico la observación de campo que implica que el observador se integra en una determinada sociedad, buscando relaciones entre los distintos aspectos de la cultura. Así, como indica Goody (1995, p. 26) “lo aislado se recontextualizó, los actos rituales y las creencias se fijaron dentro de procesos sociales más amplios”.

Influidos teóricamente por los trabajos de Durkheim⁷ y metodológicamente por la recolección directa de datos, la antropología social británica enfatiza en la función social del alimento en

sostuvo que la ‘esencia del asunto se encuentra en el acto físico de comer juntos’: un lazo creado simplemente por el hecho de compartir el alimento, que une los seres humanos entre sí” (Mintz, 1996, p. 30).

⁶ Aunque profundizaremos en este tema en el segundo punto de este capítulo, baste señalar de momento que para Fischler (1995, pp.65-66) el principio de incorporación es el movimiento mediante el cual hacemos que el alimento traspase el límite entre el mundo y nuestro cuerpo, la frontera entre lo de dentro y lo de fuera y que suele tener consecuencias imaginarias y reales. En cuanto a las primeras, la creencia de que lo incorporado modifica la naturaleza, la identidad del organismo, se vinculan, según el autor, con las culturas primitivas y con las observaciones de Frazer. De hecho, Fischler (1995, p. 66) indica que “Así, Frazer, a finales del siglo XIX, ya señalaba lo siguiente: ‘el salvaje cree comúnmente que comiendo la carne de un animal o de un hombre adquiere las cualidades no sólo físicas, sino también morales e intelectuales que son características de ese animal o de ese hombre’”.

⁷ Además de la cercanía con los planteamientos de Smith. Goody (1995, p. 26) destaca que “la insistencia de Robertson Smith en el papel del comensalismo en el establecimiento y mantenimiento de las relaciones

cuanto a la expresión de sentimientos que favorecen la socialización del individuo con la comunidad. En este sentido dice Messer:

Estudios tempranos en la antropología social británica sobre la organización social y económica de sociedades no industrializadas que subsistían básicamente de recursos locales pusieron de relieve que la búsqueda, preparación y consumo de alimentos constituía la parte central de las actividades cotidianas, y cómo en estos contextos, los valores simbólicos y emocionales de los alimentos se utilizaban a menudo ritualmente para marcar el estatus social, intervalos en el tiempo, y recursos medioambientales culturalmente importantes (Messer, 1995, p. 30).

De hecho, Radcliffe-Brown indica en su estudio *The Andaman Islanders. A study in social Anthropology* que para los habitantes de estas islas la obtención de comida es la actividad más importante:

En una comunidad pequeña como aquella de la Isla Andamán, en la que la necesidad de comida ha de ser provista día a día, la comida ocupa una posición predominante, y es la principal fuente del cambio anímico que va de la euforia a la apatía, que constituye la vida emocional de la sociedad (Radcliffe-Brown, 1922, p. 270).

En un análisis de tendencia muy durkheimiano y que sigue de cerca lo propuesto por Smith, Radcliffe-Brown subraya que la obtención de alimentos es rectora de sentimientos sociales y reúne a todos los miembros sanos del grupo, porque, “el deber de un hombre es proveer comida para sí mismo y para la comunidad, y nadie es mirado con más desprecio que uno que es perezoso o descuidado a este respecto” (Radcliffe-Brown, 1922, p. 270).

Enfatiza que la función de la comida, la manifestación de sentimientos, tiene por objeto socializar al individuo con el grupo y en último término perpetuar el sistema. Estos sentimientos junto con el sentido de pertenencia a la comunidad son inculcados a los miembros del grupo desde la infancia, en los ritos de iniciación, donde se les prohíben sus alimentos favoritos, mecanismo a través del cual se les enseña el valor social de la comida (Goody, 1995, pp. 26-27).

Goody critica del planteamiento de Radcliffe-Brown y del enfoque funcionalista el énfasis puesto en el aspecto simbólico de la comida además de la ausencia de una dimensión histórica. Para el antropólogo “la función es vista como dadora de significado a lo ‘carente de significado’” y el excesivo uso de términos como “símbolo”, “expresión” en el análisis funcional tienden a constituirse en categorías poco precisas (Goody, 1995, p. 28).

sociales se acercó mucho a uno de los temas centrales que abordaron los autores influidos teóricamente por la sociología francesa (y en especial por el trabajo de Emile Durkheim)”.

Este señalamiento será tanto para el funcionalismo como para el estructuralismo. Hablar del símbolo o significado respecto al alimento es, para este autor, perder precisión y hasta cierto punto, credibilidad. En cualquier caso, es importante tener en cuenta que autores como Garine (1995, p. 129), Poulain (2002^a, p. 137), Contreras (1995, p. 10), Fischler (1995, p. 16) reconocen que la alimentación está compuesta entre otros aspectos por una dimensión simbólica que tendrá más o menos importancia según la sociedad y la circunstancia. Para Garine incluso en la sociedad occidental:

[...] la parte que juega el conocimiento científico de la nutrición en la elección de los alimentos continúa siendo insignificante en comparación con los llamados factores irracionales. Aunque admitan la validez del conocimiento científico, la mayoría de las sociedades también dan importancia a las relaciones simbólicas; las emociones pueden anular la razón, la lógica rigurosa y la ciencia (Gariné, 1995, p. 144).

Sin embargo, sería una equivocación sostener que los funcionalistas se ocuparon solamente del significado expresivo del alimento. Malinowski, una de las figuras más importantes de estos primeros avances, se interesó más por los aspectos de producción que por aspectos simbólicos y Audrey Richard, su discípula atendió los procesos de producción y distribución y su repercusión en el estado de salud de la población (Contreras y Gracia, 2005, p. 112).

Richards, más centrada que Malinowski en el tema del alimento, analiza las relaciones sociales asociadas al intercambio de comida. Se interesa en la forma en que las prácticas alimentarias simbolizan las relaciones sociales y en este sentido apunta que:

Dar y recibir alimentos cocidos se ha transformado en símbolo de la relación legal o económica que lo hace posible [...]; la preparación de potajes... es el modo más usual en que la mujer expresa el correcto sentimiento de parentesco respecto a sus distintos parientes varones (Richards, 1932 citada en Contreras y Gracia, 2005, p. 112).

Si Radcliffe-Brown (1922, p. 270) afirma que para los habitantes de las islas Andamán “la actividad social más importante es de lejos la obtención de comida”, Richards considera que el alimento y el sexo son los focos que agrupan las instituciones humanas más universales. Pionera de los estudios de la alimentación, la antropóloga le da a la comida un nuevo estatuto dentro de las ciencias sociales, al incorporarla entre las actividades que estructuran el organismo social. De hecho, Malinowski destacó la importancia de las investigaciones de Richard como pioneras en el estudio del ámbito de la comida indicando que estas abren caminos para indagaciones posteriores. En la introducción de *Hunger and Work in a Savage Tribe* destaca que Richards:

[...] presenta el primer conjunto de hechos sobre los aspectos culturales de los alimentos y la alimentación; ella demostró de manera concluyente que este tema universalmente descuidado puede y ciertamente debe ser tratado en la ciencia de la civilización humana; ella sienta las bases para una teoría sociológica de la nutrición sobre la que otros tendrán que seguir construyendo (Malinowski, 1932, pp. ix-x).

Si bien la antropóloga ofrece una visión del alimento que integra las múltiples dimensiones del hecho alimentario, serán los estructuralistas quienes marquen un modo de analizar el alimento en cuanto definen el gusto y la aceptabilidad de lo comestible como controlados por la cultura (Contreras y Gracia, 2005, p.119). En este sentido es claro el postulado de Lévi-Strauss que la comida es “buena para pensar” y en consecuencia “buena para comer”.

Para Lévi-Strauss, los sistemas culinarios son espacios esenciales para leer la influencia de la cultura y estudiar el funcionamiento del espíritu humano (Corbeau, J. y Poulain, 2002, p. 159), en sus palabras “[...] la cocina de una sociedad es un lenguaje que traduce inconscientemente su estructura” (Lévi-Strauss, 1963, p. 43). Desde su perspectiva, el hombre aparece como un “animal culinario” y la cultura tiene origen en el uso del fuego de cocina (Poulain, 2002b, p. 143).

Si bien se tiende a pensar que Lévi-Strauss incursiona en el tema de la comida con su artículo “Le triangle culinaire” publicado en la revista *L’Arc*, lo cierto es que su trabajo sobre el alimento se inicia en el quinto capítulo de *Las estructuras elementales del parentesco*, donde descodifica los rituales de intercambio en los restaurantes obreros franceses (Poulain, 2002b, p. 141). Aquí el antropólogo describe una práctica común en estos establecimientos, que consiste en que los comensales vierten el vino que les corresponde en el menú del día en el vaso del vecino. Para Lévi-Strauss (1988, p. 98) este tipo de comportamiento donde claramente no hay un beneficio económico demuestra que “en un intercambio hay mucho más que las cosas cambiadas”.

Si bien este primer acercamiento de Lévi-Strauss a la comida está muy vinculado al *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss, será en *Antropología estructural* donde el antropólogo, influenciado por la lingüística estructural de Jakobson y Saussure, aplique algunos de los elementos del enfoque lingüístico a la cocina. Dice: “Creo que, al igual que la lengua, la cocina de una sociedad es analizable en elementos constitutivos que podrían llamarse, en ese caso, ‘gustemas’, y que están organizados de acuerdo con cierta estructura de oposición y de correlación” (Lévi-Strauss, 1987, p. 125).

Utilizando uno de los recursos de divisiones binarias de lo marcado-no marcado de Jacobson, Lévi-Strauss distingue la cocina francesa e inglesa en un nivel abstracto (Goody, 1995, p. 33). Para el antropólogo ambas cocinas se pueden distinguir por tres pares de oposiciones: *endógeno/exógeno*, que se refiere al uso de materias primas nacionales o exóticas; *central/periférico*, que indica base de la comida o contexto y finalmente *marcado/no marcado*, que alude a sabroso o insípido (Lévi-Strauss, 1987, p. 125).

Utilizando los signos más (+) y menos (-) para denotar marcado, no marcado, Lévi-Strauss (1987, p. 126) distingue así las dos cocinas:

	Cocina Inglesa	Cocina francesa
Endógeno/exógeno	+	-
Central/periférico	+	-
Marcado/no marcado	-	+

Desde luego Lévi-Strauss pretende que esta comparación vaya más allá del tema de la cocina, y sea aplicable a otros campos de la sociedad:

Después de haber definido estas estructuras diferenciales, no es absurdo preguntarse si pertenecen en forma exclusiva al dominio considerado, o bien si se las puede encontrar (por otra parte, a menudo transformadas) en otros campos de la misma sociedad o sociedades diferentes. Y si descubrimos que son comunes a varios campos, tendríamos derecho a concluir que hemos alcanzado un valor significativo de las actitudes inconscientes de la sociedad o sociedades en cuestión (Lévi-Strauss, 1987, p. 126).

En una segunda fase de análisis que aparece en *L'Arc*, Lévi-Strauss aplica la teoría de Jacobson respecto a las “vocales mínimas” y “consonantes mínimas” como aquellos primeros fonemas que se dan invariablemente en todas las lenguas, al tema de la comida. Es así como a partir del triángulo de vocales y consonantes, Lévi-Strauss propone el triángulo culinario, formado por tres categorías, lo crudo, lo cocido y lo podrido, al que subyace un doble par de oposiciones: entre lo elaborado y lo no elaborado y la distinción entre naturaleza y cultura (Goody, 1995, p. 36).

Goody (1995, p. 45), quien hace una de las revisiones más completas del trabajo de Lévi-Strauss, indica que una de las limitaciones de su enfoque consiste en eludir las diferencias internas, al intentar extraer rasgos generales. Al centrarse en unidades de conducta de grupos,

tribus o naciones específicas a un nivel cultural, existe la probabilidad de descuidar aspectos importantes de la cultura relacionados con las diferencias sociales e individuales (Goody, 1995, p. 45).

A esta crítica respondió en su tiempo Lévi-Strauss quien en *Antropología estructural* contesta a los señalamientos de Haudricourt y Granai, indicando que el método estructural no pretende “obtener un conocimiento total de las sociedades, lo que sería absurdo. Solamente queremos extraer, de una riqueza y una diversidad empíricas que desborden siempre nuestros esfuerzos de observación y descripción, constantes que son recurrentes en lugares y en otras épocas” (Levi-Strauss, 1987, p. 122).

Recientemente Claude Fischler, encontrará la manera de complementar la teoría levistraussiana de una cocina, a nivel general, con los rasgos particulares de las cocinas de cada cultura.

La analogía entre lenguaje y cocina, trivial desde Lévi-Strauss, se impone aquí. Todos los humanos hablan una lengua, pero existe un gran número de lenguas diferentes; todos los seres humanos comen una comida cocida, pero existe un gran número de cocinas diferentes. La cocina es universal; las cocinas son diversas (Fischler, 1995, p. 34).

En la línea de Lévi-Strauss, Barthes⁸ entiende la alimentación como discurso. A lo largo de su trabajo, su posición frente a la comida se transforma, al ser analizada en un primer momento desde el mito, luego desde el lenguaje y finalmente desde el gusto. Pero como bien indica Alonso (2005, p. 82) su visión del alimento se mantiene fiel “a una férrea voluntad de *desmitificación*, esto es, de redescubrir en lo natural lo social, y de apertura a la *aventura semiológica*, es decir, al estudio de las cosas como signos, y no como signos inocentes y aislados, sino cargados de connotaciones (y, por eso, de dominaciones) y encajados en todo un sistema lingüístico que reproduce lo social desde su plano cultural”.

En el artículo “Pour une psychosociologie de l'alimentation contemporaine” el semiólogo acentúa el carácter comunicativo de la comida, indicando que, si bien remite a una realidad inmediata, gusto o necesidad, al comprar, consumir, o dar alimentos “el hombre moderno no manipula un simple objeto de una manera puramente transitiva, este alimento resume y transmite una situación, construye una información, es significativo. [...] no es simplemente

⁸ Es verdad que con este autor nos salimos del terreno de estudio de la comida desde la antropología y la sociología. Sin embargo, lo incluimos acá porque como bien indica Alonso, Barthes hace desde la semiología aportes a la sociología del consumo alimentario.

indicio de un conjunto de motivación más o menos consientes, sino que es verdaderamente un signo” (Barthes, 1961, p. 29).

La comida es signo en la medida en que se desarrolla más allá de su propio fin, y reemplaza, resume o señala otras conductas, tales como el deporte, el ocio, la fiesta, el trabajo. Apunta a situaciones, como es el caso del café que, si bien durante siglos fue percibido como un excitante nervioso, la mitología publicitaria ha relacionado con el momento reconocido para hacer una pausa en el trabajo, teniendo en cuenta menos la sustancia y más la circunstancia (Barthes, 1961, pp. 33-34).

El café no es el único alimento que Barthes analiza desnaturalizando lo normal que impone el mito. En *Mitologías*, que como hemos dicho corresponde a una primera etapa de análisis del alimento, el autor trata además de otros hechos de la vida como la lucha libre, el detergente, tres pequeños mitos alimenticios: “El vino y la leche”, “El bistec y las patatas fritas” y “La cocina ornamental”. Tal como indica Alonso (2005, p. 85) se desprende de la lectura de este libro que no hay nada natural en la alimentación “el mito alimentario convierte lo socialmente aceptable, lo moralmente deseable y lo estéticamente convencional, en natural, pero esto no es otra cosa que reproducir un código relacional y una construcción simbólica que fijan los poderes sociales”.

En una segunda etapa de análisis, más formalista y rigurosa metodológicamente, entre los años cincuenta y sesenta y que comprende trabajos como el ya mencionado “Pour une psychosociologie de l'alimentation contemporaine” (1961) publicada en *Annales*, así como *Elementos de semiología* (1970), Barthes trata la comida junto con el vestido como sistemas semiológicos.

Dejando de lado la disección de los mitos alimentarios, el semiólogo se refiere a la comida como un complejo sistema de comunicación, y en este sentido afirma que la lengua culinaria está constituida:

- 1) Por las reglas de exclusión (tabúes culinarios); 2) por las oposiciones significantes de unidades que todavía han de determinarse (del tipo, por ejemplo de: salado/azucarado); 3) por las reglas de asociación, ya sean simultánea (a nivel de un manjar), o sucesiva (a nivel de un menú); 4) por los protocolos en uso, que quizá funcionen como una especie de retórica culinaria (Barthes, 1970, p. 34).

Pero esta analogía entre la alimentación y la lengua no opera solamente en el plano sintagmático, sino también pragmático: la comida expresa la tradición, la identidad de los grupos sociales, abre y cierra la cultura (Alonso, 2005, p. 89).

En una tercera fase de análisis de la comida caracterizada por un giro hacia el textualismo y el hedonismo y cuyo texto más representativo es el prólogo al libro de Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Barthes compara la idea de escalonamiento de la experiencia gustativa con el *tempo* del relato, de manera que sin posibilidad de narración no habría comida auténtica. Uno de los puntos que destaca el semiólogo del trabajo de Brillat-Savarin es la idea de *socialidad alimentaria* que remite a la comunicación como función, pero, sobre todo, a la comunicación como goce (Alonso, 2005, p. 96).

Desde tres ángulos diferentes, entonces, Barthes se refiere a la producción simbólica de la comida al tiempo que inaugura el estudio de la comida desde la semiología. De hecho, como apunta Alonso (2005, p. 101), a partir de Barthes “ya nunca podremos investigar [...] en el hecho alimentario, tomado como hecho social total, si no acometemos esta dimensión simbólica, a la vez generadora y distorsionadora, que convierte la comida en un lenguaje y un relato”.

Como Barthes, Mary Douglas entiende la comida como discurso. Si bien considera que los aspectos biológicos son esenciales, enfatiza en los aspectos sociales y expresivos de la comida. En este sentido, para la autora, si alimento es un código, el mensaje que codifica debe encontrarse en el modelo de relaciones que expresa (Douglas, 1972, p. 36).

Comparte con Leví-Strauss y Barthes, la idea de descifrar la gramática de la comida, pero a diferencia del primero, no propone un análisis del alimento en términos de oposiciones binarias, sino que indica que la comida ha de ser estudiada en su contexto, es decir, en relación con otras comidas del día, de la semana, del mes.

Douglas se interesa asimismo por la relación entre comida y religión, específicamente las prohibiciones alimenticias de los judíos expresadas en el Levítico y el Deuteronomio. En su libro *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, fiel a la idea que los hechos culturales deben explicarse en términos culturales, Douglas justifica en términos religiosos la dieta. Según la autora, el Levítico en su indicación de los tabúes alimentarios se remite a la distinción del Génesis entre cielo, tierra y agua, asignando a cada elemento animales

con características propias: “En el firmamento, aves de dos patas vuelan con sus alas. En el agua, peces escamosos nadan con sus aletas. Sobre la tierra, animales de cuatro patas brincan, saltan o caminan” (Douglas, 1973, p. 79). Así, concluye, cualquier animal no equipado con el medio adecuado de locomoción, es impuro, va en contra del orden general, constituyen una mancha en el orden del mundo.

En la línea de Douglas, Marshall Sahlins, considera que las preferencias alimenticias obedecen a una lógica cultural. En su libro *Culture and practical reason*, el autor discute la idea de que las culturas humanas se formulan a partir de la actividad práctica y el interés utilitario, todo lo contrario, es la cultura la que determina la utilidad. Al respecto defiende que el objeto de la antropología es la cultura, entendida como órdenes simbólicos de las personas y las cosas, que lejos de ser libres invenciones de la mente, son sistemáticos (Sahlins, 1988, pp. 9-11).

Es en este sentido que Sahlins explica el tabú alimentario respecto a los animales domésticos de los norteamericanos. La producción de estos es posible, y el valor nutritivo no desdeñable, sin embargo, incluso en situaciones de alza de los precios de los alimentos como la de 1973, los norteamericanos rechazan sustituir la carne de vacuno por la equina. De este modo el antropólogo sigue lo planteado por Franz Boas en *The mind of primitive man*, donde indica que probablemente la aversión a comer perros o caballos obedece a “la aparente impropiedad de comer animales que viven con nosotros como amigos nuestros” (Boas, 1922, p. 215) y ofrece una explicación del tabú sustentada en la idea de que la comestibilidad está en relación inversa con la humanidad (Sahlins, 1988, p. 175).

Analizando en detalle la serie domesticada de vacunos, porcinos, caballos y perros, integrados todos en la sociedad norteamericana, Sahlins concluye que estos están ordenados en dos categorías, comestibles (vacas y cerdos) e incomedibles (los perros y los caballos). Cada clase se subdivide a su vez, los animales comestibles en más o menos preferidos, y los incomedibles en un tabú más o menos riguroso. Todo esto parece estructurarse en función de la relación con el hombre como sujetos u objetos. Teniendo en cuenta que esta misma lógica opera para diferenciar la “carne” de los “órganos internos”, concluye que “‘todo sucede como si’ el sistema alimentario fuera modelado por un principio de metonimia que, visto en su totalidad, configura una sustancial metáfora del canibalismo” (Sahlins, 1988, p. 174).

Goody critica del planteamiento de este antropólogo, el hecho de que no esté dispuesto a reconocer explicaciones derivadas de la interacción de fenómenos sociales y biológicos. En

consecuencia, el resultado es un enfoque que “tiende a suponer una unidad cultural que impide la referencia a diferencias internas, a influencias socioculturales externas, a factores históricos y a elementos materiales” (Goody, 1995, p. 50). Sin embargo, como destaca Poulain (2002b, pp. 140-141), el interés de las teorías culturalistas, donde se incluyen los planteamientos de Douglas y Sahlins está en que acentúan la influencia de la cultura y su arbitrio.

Desde una perspectiva opuesta al estructuralismo y al enfoque cultural, que ponían el acento en la influencia de la cultura en las decisiones de consumo, para Marvin Harris las preferencias y aversiones alimenticias han de explicarse en términos materialistas, esto es, que los comportamientos que se instauran son aquellos que presentan una relación coste beneficio más propicia que los que se evitan.

Harris, comparte con otros antropólogos como Goody y Mennell la crítica al estructuralismo levistraussiano. No descarta que los alimentos puedan transmitir mensajes, o tengan significados, pero considera que las preferencias o aversiones son anteriores a cualquier tipo de significación (Harris, 1999, p. 14). En efecto, al postulado de Lévi-Strauss “bueno para pensar, entonces bueno para comer”, Harris contesta que:

La comida debe nutrir el estómago colectivo antes de poder alimentar la mente colectiva. [...] Los alimentos preferidos (buenos para comer) son aquellos que presentan una relación de costes y beneficios prácticos más favorables que los alimentos que se evitan (malos para comer). Aun para un omnívoro tiene sentido no comer todas las cosas que se pueden digerir. Algunos alimentos apenas valen el esfuerzo que requiere producirlos y prepararlos; otros tienen sustitutos más baratos y nutritivos; otros sólo se pueden consumir a costa de renunciar a productos más ventajosos (Harris, 1999, p. 14).

De manera que, para Harris, la diversidad culinaria se explica no por la arbitrariedad cultural, sino por una manera efectiva de adaptación (Contreras y Gracia, 2005, p. 131). De este modo explica una serie de tabúes como la razón por la cual los judíos no comen cerdo, el no consumo de insectos en Europa, la valoración de la vaca en la india entre otros. De este último dirá que:

En el caso de la India hindú, como veremos, la falta de viabilidad ecológica de la producción cárnica reduce hasta tal punto los beneficios nutritivos del consumo de carne que ésta es evitada: se hace mala para comer y, por lo tanto, mala para pensar (Harris, 1999, p. 15).

La crítica fundamental que se le hace al materialismo cultural, como ocurre con el estructuralismo es que sus hipótesis son difíciles de probar (Contreras y Gracia, 2005, p. 134). De hecho, el propio Harris (1999, p. 17) lo reconoce, indicando que aborda solo una fracción de

los hábitos alimentarios, elegidos aleatoriamente y en este sentido no puede demostrar que lo que come la gente se basa en razones prácticas. Sin embargo, se le debe a este autor que reconoce el papel de las relaciones de producción, así como el sustrato económico que influye el universo culinario, en definitiva, que legitima la idea de que también hay razones prácticas que afectan el consumo.

En la misma línea crítica con el estructuralismo de Harris, Jack Goody, indica la necesidad de abordar el estudio de las sociedades teniendo en cuenta la historia y la comparación como canales para demostrar y desarrollar hipótesis más ricas. Sin descartar los aportes de los enfoques estructuralistas y funcionalistas, en la medida en que considera que no son alternativos, sino complementarios, Goody (1995, p. 50) destaca que estos han dejado de lado el tiempo y en menor medida el espacio.

En su defensa del estudio del cambio alimentario a través de fuentes y métodos históricos, recalca las contribuciones de la revista de historia social y económica *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, publicación bastante alejada de la revolución estructuralista (Alonso y Fernández, 2006, p. 208), así como el ensayo de Sidney Mintz “Tiempo, azúcar y dulzura”.

Plantea un análisis más integral de la comida examinando las transformaciones alimentarias desde un punto de vista histórico evolutivo y en el marco de contextos históricos y procesos sociales más amplios (Díaz y Gómez, 2005, p. 31). Para analizar la comida y la sociología de la cocina, entonces, propone estudiar “los vínculos con los procesos de producción, distribución y consumo del alimento, no solo en una sociedad determinada sino también desde una perspectiva comparatista” (Goody, 1995, p. 60).

En su estudio *Cocina, cuisine y clase. Estudios de sociología comparada* donde el antropólogo norteamericano contrasta la cocina y estilos de alimentación de dos sociedades del norte de Ghana, Goody hace hincapié en la importancia de la contextualización en la medida que esta “hace surgir la cuestión de las variaciones jerárquicas, regionales y temporales” (Goody, 1995, p. 14). Defiende la idea de que en la actualidad no hay sociedades, ni siquiera las llamadas “sociedades más simples” que permanezcan fuera del influjo del sistema mundial, y en este sentido cualquier investigador que emprenda un estudio de campo “incluso en las más remotas regiones y entre los más exóticos pueblos, necesita adquirir conocimientos sobre cómo se articulan las relaciones locales con la red más amplia, si es que quiere comprender los datos obtenidos” (Goody, 1995, p. 16).

Mintz (1996, pp. 24-25) subraya esta misma idea, destacando como algunos estudios en antropología, en su afán de centrarse en las sociedades llamadas primitivas, dejaron de lado información de esas sociedades que las hacía parecer menos primitivas o aisladas. Para ilustrar esta idea, pone el caso de Malinowski, quien en *Argonauts of the Western Pacific* por una parte indica que para conocer el punto de vista de los nativos es necesario evitar el contacto con los europeos y más adelante comenta como los mismos nativos jugaban al cricket.

En *Dulzura y poder*, destaca la importancia de la historia en el análisis antropológico. En sus palabras “aunque no acepto acríticamente el mandato de que la antropología debe convertirse en historia o no ser nada, creo que sin la historia su poder explicativo se ve gravemente comprometido” (Mintz, 1996, p 28). Si bien no descarta que los seres humanos creen estructuras sociales y concedan significados a los acontecimientos,⁹ considera que “estas estructuras y significados poseen orígenes históricos que conforman, delimitan y ayudan a explicar esa creatividad” (Mintz, 1996, p. 28).

Es así como emprende el examen de la producción y el consumo del azúcar, desde una dimensión histórica. En Inglaterra, si bien el azúcar hecho a partir de jugo de caña es introducido en pequeñas cantidades a partir de 1100 d.C. aproximadamente, es desde 1650 cuando empieza a transformarse de un artículo de lujo a una necesidad, coincidiendo con el desarrollo de Occidente (Mintz, 1996, p. 27). En este sentido Mintz demuestra que las preferencias alimenticias fueron cambiando con el ascenso de la fuerza militar y el poder económico europeo. Sus estudios han influenciado investigaciones posteriores que han tratado el tema del azúcar desde la antropología, como es el caso de *Skulls to the living, bread to the dead* de Brandes y *El (h)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo* de Fischler¹⁰. En el estudio de Mintz¹¹ se apoya Fischler para sostener que:

En la historia, el azúcar ha tenido un papel particular. Ha estado ligado indisolublemente al desarrollo del comercio mundial, a la colonización, a la esclavitud. Ha estado, pues, en el centro de las posiciones planetarias, de conflictos sangrientos, de

⁹ Como Lévi-Strauss, Mintz piensa que lo bueno para comer es antes bueno para pensar (Mintz, 1996, p. 34).

¹⁰ El tema del azúcar en ambos estudios se aborda dentro de temas más amplios. En el caso de Brandes, por ejemplo, se trata de una investigación muy completa sobre el ritual del Día de Muertos en México, en donde el interés por el azúcar deriva de que buena parte de la artesanía ritual comestible está preparada con esta sustancia; el estudio de Fischler aborda el tema del azúcar para ejemplificar la postura moral que generalmente implica la alimentación, en un marco general donde propone un “comensal eterno” regido por leyes invariantes, que sin embargo, se actualizan según los contextos culturales. Para ampliar el análisis de la teoría de Fischler puede verse a Poulain (2002b, pp. 174-178).

¹¹ También tiene en cuenta *Histoire du sucre* de Jean Meyer.

rivalidades económicas y políticas. A partir del siglo XVI y sobre todo del XVII, su producción se ha acrecentado gradualmente con la extensión de las zonas de cultivo, la apertura y el desarrollo de las vías del comercio y del tráfico y el perfeccionamiento de las tecnologías; su consumo se ha desarrollado; se han multiplicado sus usos, se han extendido a través del espectro social, diferenciándose (Fischler, 1995, p. 226).

Si bien entonces son notables los aportes del antropólogo en cuanto al estudio de la producción de azúcar, son también fundamentales sus contribuciones frente al consumo de este producto. Como bien observa el antropólogo, la significación del azúcar se fue transformando a medida que sus usos fueron variando. En sus palabras: “El azúcar permeaba el comportamiento social y, cuando tuvo nuevos usos y cobró nuevos significados, se transformó de curiosidad y artículo de lujo en artículo común y necesario” (Mintz, 1996, p. 27).

Mintz sintetiza la historia del consumo de azúcar en Inglaterra evidenciando sus variaciones de significado, que pasa de sustancia exótica y costosa a alimento cotidiano que consume la gente más humilde:

En 1000 d.C. pocos europeos conocían la existencia de la sacarosa o de la caña de azúcar. Pero poco tiempo después se enteraron; para 1650, la nobleza y los ricos de Inglaterra se habían convertido en consumidores inveterados de azúcar, producto que figuraba en su medicina, su imaginería poética y su exhibición de rango. No más tarde de 1800 el azúcar se había convertido en una necesidad –aunque costosa y escasa– en la dieta de todo inglés; para 1900, proveía casi la quinta parte de las calorías de la dieta inglesa (Mintz, 1996, p. 32).

En el contexto de esta investigación, dos son los aportes esenciales de Mintz: por una parte, la necesidad de tener en cuenta la dimensión histórica. Pero fundamentalmente, la consideración de que si bien “lo que la gente come expresa quién y qué es, para sí misma y para los demás” (Mintz, 1996, p. 39) la significación de la comida no es inherente de forma natural o inevitable a las sustancias, sino que “los significados emanan de los usos a medida que la gente utiliza las sustancias en las relaciones sociales”¹² (Mintz, 1996, p. 28).

Si estas contribuciones de Mintz son fundamentales en el estudio de la comida como símbolo y signo, también lo son las teorías de Michel de Certeau y Pierre Bourdieu que sin duda alguna introducen dos dimensiones de análisis a tener en cuenta. Por una parte, Bourdieu analizando el gusto como signo de distinción social, mientras Michel de Certeau junto con su colaboradora Luce Giard, analizan la comida desde la convicción de la capacidad creadora del hombre común.

¹² Desde luego, el uso no es el único factor que determina el significado, pero sí es uno de ellos.

Bourdieu propone que los comportamientos de consumo y el gusto manifiestan la identidad de clases. No se puede hablar de preferencias individuales en este sentido, sino que estas son predecibles de acuerdo al origen social, que implica un capital simbólico y un capital económico. Como indica Poulain (2002b, p. 166), para Bourdieu “lo que consumo, y lo que encuentro bueno, es lo que estoy acostumbrado a comer, lo que come mi clase de origen”.

El sociólogo establece categorías contrarias de gustos, por un lado, están aquellos pertenecientes a las clases altas, o gustos “de lujo” determinados por la libertad y que se contraponen a aquellos gustos “de necesidad” de las clases populares, que obedecen a relaciones de producción, a la obtención de alimentos con mayor valor nutritivo a menor coste. Pero no solamente los ingresos económicos explican la selección de alimentos, las formas de cocinar y las maneras de la mesa, sino que todo esto está también determinado por el capital cultural.

Además de ser una expresión de pertenencia a una clase determinada, la imitación de los gustos, puede volverse, para el autor, una “verdadera carrera social analizable en términos dialécticos, cuya finalidad consiste en alcanzar la diferencia y afirmar la distinción de las clases en vías de ascensión” (Contreras y Gracia, 2005, p. 141). Esto explicaría por ejemplo el distanciamiento de la clase media de la obrera, a través del rechazo de los productos grasos y el afán por el cuerpo delgado.

Desde la teoría de Michel de Certeau según la cual los consumidores sociales son también productores de significados, la comida se constituye en una pequeña creación de sentido. Considera que el “consumo” es también una manera de producción que es “astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala como productos propios sino en las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante” (Certeau, 2000, p. XLIII).

Al respecto, Luce Giard, coautora del segundo tomo de *La Invención de lo cotidiano* indica que “allí donde el consumismo sólo veía consumo pasivo de productos terminados [...] Michel de Certeau proponía como primer postulado la actividad creadora de practicantes de lo ordinario [...]” (Giard, 1999a, p. XIV).

Para Certeau, entonces, la comida es una manera de crear sentido, en donde la forma en que se mezclan procedimientos constituye un espacio que lejos de ser solamente reproducción de normas, se constituye en lugar de creatividad y resistencia cotidiana (Alonso, 2005, pp. 100-

101). El arte de la cocinera, dirán Certeau y Giard (1999, p. 262), “es todo de producción, a partir de una selección limitada de ingredientes disponibles, en una combinación de acciones, proporciones, utensilios y medios de transformación o de cocción”.

En este sentido, para Giard (1999b, p. 207), quien desarrolló el tema de la comida en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* “hacer de comer descansa sobre una estructuración compleja de circunstancias y datos objetivos, donde se enmarañan necesidades y libertades, una mezcla confusa y siempre cambiante por medio de la cual se inventan tácticas, se perfilan trayectorias, se individualizan las maneras de hacer”. En definitiva, para Certeau y sus colaboradores, hay entonces producción y reelaboración en la cocina y no solamente repetición de normas.

1.2 Planteamientos actuales

Es un hecho, desde la perspectiva de las ciencias humanas, que la alimentación humana tiene una dimensión imaginaria, simbólica y social. No solo nos nutrimos de nutrimentos sino también de lo imaginario. Para ejemplificar esta premisa Fischler (1995, pp. 16-17) indica que absorber “caviar o un simple tomate es incorporar no sólo sustancias nutritivas, sino también una sustancia imaginaria, un tejido de evocaciones, de connotaciones y significaciones que van de la dietética a la poética pasando por el *standing* y la festividad”.

Como lo hemos señalado anteriormente, incluso antropólogos como Harris quienes buscan explicaciones prácticas a los hábitos alimenticios, han reconocido que el alimento tiene una dimensión simbólica, significativa. Aunque el asunto del simbolismo de la comida sigue vigente, lo que ha dividido el estudio de la comida desde la perspectiva de la antropología en dos grandes bloques, uno estructuralista-culturalista, el otro funcionalista-adaptacionista, ha sido el modo en que han buscado explicar la variabilidad del comportamiento alimentario.

El primero de ellos defiende la autonomía de lo social por la que “un hecho social sólo puede explicarse por otro hecho social”. Para estos antropólogos, las reglas culinarias surgen del “arbitrio cultural,” y en esta medida únicamente se pueden explicar dentro de la lógica intrínseca de cada cultura. En el segundo polo están aquellos quienes definen la sabiduría óptima de las culturas culinarias y consideran que las particularidades de la alimentación se derivan de una función adaptativa, se desarrollan a partir de ventajas materiales y prácticas.

Aquí las reglas culinarias se atienen a la biología y constituyen formas eficientes de adaptación cultural, procurando la supervivencia de la especie o del grupo (Fischler, 1995, p. 40).

Si bien hemos revisado los trabajos de algunos de los representantes de ambos polos, Claude Lévi-Strauss y Mary Douglas del estructuralista-culturalista y Marvin Harris del funcionalista-adopcionista, es fundamental destacar sus aportes y fallos, para determinar en qué lugar se encuentra actualmente la investigación en antropología.

El problema fundamental de ambos polos, ya lo hemos señalado, es la dificultad para probar sus hipótesis. La principal debilidad del materialismo cultural de Harris, para quien los hábitos alimenticios se pueden explicar por razones de coste-beneficio, es que no consigue explicar aspectos más sutiles y complejos de los sistemas culinarios, como las reglas de propiedad (Fischler, 1995, p. 49). Asimismo, como lo ha demostrado Garine (1995, p. 131), no es válido suponer que la cultura está determinada exclusivamente por el entorno ya que por ejemplo los massa y los moussey del norte de Camerún y de Chad, que viven en un mismo medio natural, se casan entre ellos, y disponen de la misma tecnología, realizan elecciones alimentarias distintas.

En cuanto al enfoque estructuralista-culturalista, que a diferencia del anterior se propone estudiar el sistema culinario no en forma aislada, sino en relación con otros elementos, Harris crítica que no consigue explicar nada respecto al origen y el devenir de las prácticas culturales (Fischler, 1995, p. 50).

Entre uno y otro polo se erigen en la actualidad posturas intermedias. La alimentación humana está construida por múltiples factores. Como dirá Millán (2004, p. 31) lo ecológico y lo biológico se constituyen en límites, en condicionantes de comportamiento alimentario, pero dentro de este espectro el comportamiento alimentario está determinado por factores socioculturales.

Por su parte Fischler considera que hay cierta autonomía, incluso una primacía de lo social respecto a lo biológico. En cualquier caso, esta autonomía sería relativa, en ningún caso absoluta:

Sólo es posible, en efecto, con una condición evidente: no debe entrañar consecuencias negativas demasiado pesadas, y mucho menos fatales. Un grupo humano que se obstinase en prácticas alimentarias tan nefastas no prosperaría y se arriesgaría incluso a desaparecer. Parece difícil, pues, sostener que 'la arbitrariedad' cultural puede reinar sola y exclusivamente sobre las prácticas y las representaciones: aunque se quisiera

pensar que la cultura puede escapar a las leyes de la física y de la vida, habría que admitir que los seres que la llevan, la hacen y la sufren son organismos vivos (Fischler, 1995, p. 57).

La relación entre los aspectos biológicos y socio-culturales en los hábitos alimenticios, como lo demuestra Fischler es compleja. Por una parte, se encuentran casos de costumbres aparentemente arbitrarias, que presentan una utilidad práctica para la cultura. Ejemplo de ello, es que en algunas poblaciones de México se le agrega ceniza de corteza de roble o cal al agua en donde se hierva el maíz para las tortillas. Si bien los que practican esta costumbre argumentan que lo hacen por razones culinarias, se ha demostrado que este método consigue hacer asimilable la lisina, un ácido animado (Kats, 1982 citado por Fischler, 1995, pp. 51-52).

Asimismo en algunos casos el sistema sociocultural, junto con el entorno, pueden modificar el genotipo. Es el caso de la enzima que permite digerir la lactosa. Es común en buena parte de la población que al llegar la edad adulta esta capacidad desaparezca. Durante mucho tiempo se pensó que este fenómeno constituía una pérdida, que en principio todos los seres humanos tenían esta facultad que había desaparecido en ciertas poblaciones. Pero todo parece indicar que es todo lo contrario, que la capacidad de digerir la lactosa es una adaptación biológica que se extendió en poblaciones de ganaderos (Fischler, 1995, p. 54).

Para Fischler entonces en el estudio de la alimentación humana es necesario considerar lo biológico y lo sociocultural de manera conjunta. En sus palabras: “Hay que intentar ahora desarrollar una aproximación ‘integrativa’, en el sentido en que debe tomar en cuenta a la vez las dimensiones sociales y las dimensiones biológicas del fenómeno considerado, a saber, las clasificaciones, las reglas, las normas que fundan una cocina” (Fischler, 1995, p. 60).

De hecho, la influencia de una dimensión biológica es reconocida por autores como Garine (1995, p. 129), Contreras y Gracia (2005, p. 21) y Millán (2004, p. 30). Lo que constituye la diferencia de posturas es más bien el grado de autonomía de la cultura. Es aquí según Fischler, donde se sitúa el debate y se han sostenido las posiciones más radicales.

Examinemos a continuación algunas de estas posiciones. Para Millán (2004, p. 35) con respecto a la alimentación humana y en circunstancias ordinarias “los factores biológicos son limitantes, pero no determinantes. No explican, entre otras cuestiones, la diversidad alimentaria de la especie”. En este mismo sentido Contreras y Gracia (1995, p. 32) señalan que: “A pesar de su trascendencia, los condicionamientos biológicos no son suficientes para explicar los

comportamientos alimentarios de la especie humana”. Y agrega más adelante que “abordar la alimentación como objeto de estudio supone analizar un hecho que, siendo fisiológico, la necesidad de alimentarse, se define principalmente en su proyección sociocultural” (Contreras y Gracia, 2005, p. 93).

La afirmación más tajante, la hará el antropólogo Igor de Garine quien afirma, en “Los aspectos socioculturales de la nutrición”:

En nuestra propia sociedad, la parte que juega el conocimiento científico de la nutrición en la elección de los alimentos continúa siendo insignificante en comparación con los llamados factores irracionales. Aunque admitan la validez del conocimiento científico, la mayoría de las sociedades también dan importancia a las relaciones simbólicas; las emociones pueden anular la razón, la lógica rigurosa y la ciencia (Gariné, 1995, p. 144).

En conclusión, en el análisis de la alimentación, la dimensión biológica ha de tenerse en cuenta, aunque, en situaciones ordinarias, los factores determinantes son los socioculturales.

a) Invariables del comportamiento alimentario

La idea que del análisis de la cocina pueden extraerse conocimientos generales aplicables a cualquier ser humano fue muy criticada en el enfoque de Lévi-Strauss y, sin embargo, ha sido retomada recientemente con acierto por Fischler¹³. Y es que como bien explica este último:

Desde los años setenta, con los avances de la etología, de la psicología y de la lingüística, de la demografía y de la genética de las poblaciones, de la ecología, con el gran trastorno traído por la biología molecular, las neurociencias y las ciencias cognoscitivas, la noción de la unidad del hombre ha sido arrancada del olvido o de la negación en que se la había mantenido (Fischler, 1995, p. 59).

Es así como el sociólogo francés propone un “comensal eterno” gobernado por al menos tres leyes invariables del comportamiento alimentario: la paradoja del omnívoro; el principio de incorporación y la construcción y la delimitación del *self*. Sin embargo, como indica Poulain (2002b, pp. 174-175) estas categorías generales que plantea se actualizan, cambian de acuerdo a la cultura.

En cuanto a la condición omnívora del hombre, explica Fischler (1995, p. 62), esta es portadora de libertad, autonomía, adaptabilidad. A diferencia de los comedores especializados, el hombre

¹³ Como indica Poulain, este interés por las invariables de comportamiento alimentario lleva a Mennell a referirse a Fischler como Neo estructuralista (Poulain, 2002b, p. 175).

puede adecuar su alimentación al entorno. Para ejemplificar la increíble diversidad de la alimentación humana, basta considerar el caso de los esquimales (inuit) que comen casi exclusivamente proteína y grasa animal, mientras que, en el polo opuesto, los agricultores del sureste asiático tienen una dieta bastante escasa en proteína.

Pero al tiempo, esta condición lo hace dependiente de la variedad. El omnívoro, a diferencia de otras especies especializadas que pueden extraer los nutrientes de un solo alimento, necesita diversificar su comida. Así pues, de esta doble tendencia surge una doble condición. Por un lado, el hombre está obligado a diversificar su alimentación, a buscar nuevas fuentes de alimentos. Y esta necesidad requiere al tiempo cierto conservadurismo: un alimento nuevo puede potencialmente entrañar un peligro. Para Fischler (1995, p. 62-63) entonces la paradoja del omnívoro está ubicada en la tensión entre dos polos: el de la neofobia, que lo contiene, lo incita a la prudencia, al temor de lo desconocido y a la resistencia a la innovación y el polo opuesto, la neofilia, que lo mueve a explorar, le produce necesidad de cambio, de variedad, de novedad. Y en ese sentido, destaca:

Sin duda hay una ansiedad fundamental en el vínculo del hombre con sus alimentos, una ansiedad que resulta no sólo de la necesidad de desconfiar de los alimentos nuevos o desconocidos, sino también y sobre todo de la tensión entre los dos imperativos contradictorios e igualmente necesarios del *double bind* omnívoro (Fischler, pp. 62-63).

Para solucionar esta paradoja, indica de manera novedosa Fischler, el hombre cuenta, además de los dispositivos que tienen algunos animales que se encuentran en una situación similar, con la cocina de cada grupo “como un cuerpo de prácticas, de representaciones, de reglas y de normas que reposan sobre clasificaciones” (Fischler, 1995, p. 65) y que tiene como una de sus principales funciones precisamente resolver la paradoja del omnívoro.

La segunda invariable que propone Fischler es el principio de incorporación. Comer es incorporar, la comida traspasa la frontera entre el mundo y nuestro cuerpo. Y este acto entraña consecuencias físicas y psicológicas: “Incorporar un alimento es, tanto en el plano real como en el plano imaginario, incorporar todo o parte de sus propiedades: llegamos a ser lo que comemos” (Fischler, 1995, p. 66).

Ahora bien, si estamos de acuerdo con Fischler en cuanto a la paradoja del omnívoro, en este punto, sin embargo, consideramos que habría que introducir al menos algunos matices. Examinemos entonces en detalle lo que plantea el autor sobre todo en lo que respecta a las consecuencias psicológicas de la incorporación.

Fischler retoma las observaciones de Frazer en *La rama dorada*, respecto a las creencias observadas en los pueblos “primitivos” según la cual, al ingerir un alimento, se adquieren sus cualidades. Frazer indica que: “El salvaje comúnmente cree que comiendo la carne de un animal u hombre adquiere no sólo las cualidades físicas, sino también las cualidades intelectuales y morales que son características del animal o del hombre” (Frazer, 1981, p. 561).

Y para ejemplificar esta premisa el antropólogo británico pasa a enumerar diversos casos: entre los creeks, cherokees y tribus emparentadas con indios norteamericanos, se cree que el que come carne de venado es, correspondiendo a las características físicas del animal, más veloz o sagaz que el que come carne de oso o de aves de corral; los caribes se abstendrían de comer cerdo por temor a que se les achicaran los ojos como a este animal o tortugas, para evitar volverse estúpidos y pesados como este animal¹⁴.

Aunque Frazer comienza refiriéndose a la práctica de ingerir sacramento a un dios elaborado en pan y con forma de animal u hombre, este tipo de comportamiento no se circunscribe solamente a la alimentación en un contexto religioso, sino que se extiende en la práctica cotidiana. Pero, aunque parezca obvio indicarlo, de su texto se desprende que no es toda la comida cotidiana a la que los llamados “pueblos primitivos” atribuyen propiedades mágicas, sino algunos alimentos, generalmente de procedencia animal o humana.

Para Frazer esta suerte de creencia en la adquisición de virtudes o vicios por intermedio de un alimento animal, hará parte de lo que llama magia simpática, y que será retomado por Paul Rozin, psicólogo que aborda este tema desde la perspectiva ya no, como era el caso de Frazer de los “pueblos primitivos”, sino del ser humano en general, en sus palabras: “El pensamiento mágico no es exclusivo de los ‘salvajes’ o los bárbaros. Podemos evidenciar su presencia en el funcionamiento mental de todas las tribus incluyendo la nuestra, a pesar o al lado del pensamiento ‘racional’” (Rozin, 1994, p. 22).

El psicólogo intenta demostrar desde la psicología la persistencia de la magia simpática, descrita por Taylor, Mauss y Frazer. Como el autor indica, las leyes de la magia simpática son una suerte

¹⁴ Frazer enumera muchos casos más, unos más complejos que otros. Si bien en algunos grupos se consume un alimento para adquirir sus cualidades, en otros casos, se piensa que las características del animal consumido se trasladan a la presa que va a ser cazada. La presa es “influida simpáticamente” por el alimento que ha consumido el cazador. Así por ejemplo “los cazadores oris, en particular se abstendrían de comer carne de la veloz y ágil gacela saltarina, ni siquiera la tocaban con las manos, pues creían que esta gacela es un animal vivísimo que no duerme ni aun de noche, y pensaban que, si comían de su carne, el oris que ellos cazasen estaría del mismo modo sin ganas de dormir ni aun de noche. ¿Cómo capturarlo entonces?” (Frazer, 1981, p. 562).

de dominio particular del pensamiento afectivo irracional ligado a la alimentación que pueden dividirse en dos categorías: leyes del contagio y leyes de similitud. La primera de ellas puede sintetizarse con la fórmula inglesa “una vez en contacto, siempre en contacto” (Rozin, 1994, pp. 24-25). Para Rozin esta ley es aplicable también a los adultos contemporáneos. Si vemos, por ejemplo, que un alimento es tocado por una cucaracha, este se “cucarachiza”. Por su parte la ley de la similitud tiene que ver con que “la imagen iguala al objeto. Lo que se parece a un tigre, es un tigre” (Rozin, 1994, p. 27).

Para el psicólogo, es muy probable que estos mecanismos, muy ligados con la alimentación, fueran principios útiles para el ser humano protocultural: “Si esto se parece a un hongo venenoso, no lo coma; si esto se parece a una serpiente, no lo toque; si ha habido contacto con un animal enfermo o algo tóxico o contaminado, quédese a la distancia” (Rozin, 1994, p. 28). Lo cierto es que estos peligros no son tan comunes en el mundo contemporáneo y sin embargo diversos estudios indican que las leyes de similitud y contagio persisten (Rozin, 1994, p. 28).

Para demostrar la ley de la similitud, Rozin toma un grupo de estudiantes norteamericanos a los que se les enseñan dos botellas de un litro, limpias y vacías. En su presencia se introduce en cada una el contenido de un paquete comercial de azúcar. A continuación, se les presentan dos etiquetas, que se les sugiere que peguen en cada botella, en una dice “azúcar” en otra “cianuro de sodio, veneno”. Tomando una cucharada de cada botella, se mezcla en dos vasos con agua, y se les pide que puntúen el deseo de beber de cada vaso. El resultado es que la mayoría evalúa con una nota más baja el vaso que contiene azúcar proveniente de la botella etiquetada con la palabra “cianuro”. Los estudiantes saben que la presencia de cianuro está totalmente excluida y reconocen que su resistencia no está justificada, pero a pesar de ello la experimentan.

Otra experiencia de Rozin es citada por Fischler en el (*h*)*omnívoro* para sustentar el principio de incorporación. Dos grupos de estudiantes que creen participar en una investigación sobre la incidencia de la información en los principios interétnicos, reciben dos textos donde se describen las costumbres de una cultura “primitiva”. Las dos versiones coinciden en todo, salvo en un punto: la tribu presentada en el primer grupo, caza y consume tortuga de mar; caza también jabalí, pero solo en defensa propia. La segunda caza jabalí para su consumo, así como tortuga, pero solo por su caparazón. Se les pide a los sujetos que valoren los rasgos de personalidad que atribuyen a los miembros de cada grupo. Los resultados son reveladores: a los individuos que comen tortuga, se les describe con ciertas características cercanas a este animal:

buenos nadadores, pacíficos, etc. Mientras que, a los consumidores de jabalí, se les describe como rápidos, belicosos, en suma, cercanos al animal que consumen.

En estos estudios se apoyan Fischler y Rozin para afirmar que la idea de que “somos lo que comemos” es intrínseca al ser humano. Sin embargo, consideramos que, a pesar de los indudables aportes que hacen estas investigaciones, a ambos autores les hace falta precisar qué tipo de alimentos y en qué circunstancias se producen los fenómenos que Rozin ha definido como magia simpática. Desde luego, no puede ser en todos los alimentos, porque como indicamos anteriormente ni siquiera en *La rama dorada*, Frazer incluye toda la comida, sino más bien parece que enumerara casos excepcionales que se observan en distintos grupos. Es aquí donde nos parece más importante introducir algunos matices al segundo principio, la incorporación, que tal como está planteado parece muy general.

En este sentido son pertinentes las observaciones Garine, quien en “Los aspectos socioculturales de la nutrición” indica que hay múltiples factores que afectan el consumo de comida, pero indudablemente tienen distinto peso dependiendo de la cultura y las circunstancias. En sus palabras:

[...] hemos intentado penetrar en la multiplicidad de las conexiones que existen entre el consumo de alimentos y otras áreas de la cultura. ¿Significa esto que todas esas relaciones tienen la misma importancia en todas las sociedades? Evidentemente no. Nadie en nuestra sociedad occidental afirmaría que las creencias religiosas tienen una influencia primaria en el consumo de alimentos; sin embargo, así sucede con ciertas castas de la India (Garine, 1995, p. 158).

En conclusión, estamos de acuerdo con Rozin y Fischler en cuanto a que las leyes de la similitud y el contagio operan en torno a la comida incluso en el comensal moderno¹⁵. Pero no toda la comida, ni en cualquier circunstancia. De hecho, nos parece que Rozin marca una dirección para su planteamiento muy acertada cuando vincula las leyes de la magia simpática con el sentimiento de asco.

Otra de las características que distinguen el comensal universal, al ser humano en general independiente de su cultura y el momento histórico es para Fischler el pensamiento clasificatorio. Y es que como bien indica: “No existe actualmente ninguna cultura conocida que

¹⁵ Garine (1995, p. 145) también indica que las leyes de la magia afectan al comensal contemporáneo. En sus palabras: “Aunque los rituales mágicos están desapareciendo de la mayoría de las sociedades contemporáneas, el recuerdo confuso de las relaciones mágicas todavía influye, incluso hoy en día, en la elección de alimentos”.

esté completamente desprovista de un aparato de categorías y de reglas alimentarias, que no conozca ninguna prescripción o interdicción concernientes a lo que hay que comer, a lo que no hay que comer y a cómo hay que comer” (Fischler, 1995, p. 58).

Lo que distingue una cultura de otra, no es la presencia o ausencia de categorías, sino su contenido. De un abanico de productos con un determinado contenido nutricional que constituyen lo biológicamente comestible para el ser humano, cada cultura selecciona un conjunto acotado. Y es que como Harris (1999, p. 12) ya había anotado “muchas sustancias que los seres humanos no comen son perfectamente comestibles desde un punto de vista biológico”.

De hecho, para Fischler, las cocinas específicas de cada cultura se basan en clasificaciones. Dice: “Cada cultura, en efecto, debe proceder a una clasificación implícita elemental; hay que determinar lo que en el entorno es un alimento y qué no lo es” (Fischler, 1995, p. 34). Asimismo, dentro de los productos catalogados como alimentos, se operan otros ordenamientos, como por ejemplo aquellos derivados del gusto que distinguen lo salado de lo dulce, entre otros.

Si bien la operación de clasificar es característica del ser humano¹⁶, Lévi-Strauss va más allá, al apuntar que, aunque el contenido de estas categorías cambie, la relación entre las mismas se mantiene, es universal. De hecho, cuando formula el triángulo culinario indica que las nociones de crudo, cocido, podrido son sin duda “formas vacías: no muestran nada acerca de la cocina de una sociedad específica” (Lévi-Strauss, 1963, p. 37) y sin embargo la relación entre los alimentos pertenecientes a estos grupos es constante, se mantiene de una sociedad a otra (Fischler, 1995, p. 47).

b) La carne: la importancia simbólica y el reparto

Así como Fischler se refiere a leyes invariables que rigen a cualquier ser humano, también considera que hay alimentos que tienen una importancia particular en todas las culturas, tanto a nivel social como individual. En este sentido el sociólogo piensa como Harris, cuando indica que “muchos tipos de cultura diferentes, desde las bandas cazadoras-recolectoras hasta los estados industriales, muestran preferencias análogas por los alimentos de origen animal” (Harris, 1999, p. 26).

¹⁶ En este sentido Fischler cita a *Women, Fire, and Dangerous Things* de George Lakoff.

Como ya hemos visto, se deduce de *La rama dorada* que son alimentos de origen animal a los que se les atribuye la capacidad de transferir vicios y virtudes al comensal que los ingiere. Asimismo, Harris (1999, pp. 18-53) y Fischler (1995, pp. 114-118) han observado como hay una marcada preferencia por los alimentos de origen animal, que va desde los cazadores-recolectores hasta las sociedades industrializadas. Harris por ejemplo alude a la enorme inversión de la unión soviética en la compra de granos para el consumo del ganado y las protestas que se suscitaron en 1981 en Polonia por la escasez de carne:

[...] la Unión Soviética, por ejemplo, gasta sumas enormes en importar 40 millones de semillas de soja, maíz y trigo. El único objeto de este esfuerzo titánico es suministrar pienso al ganado, en buena medida liberando contingentes de cereales nacionales de baja calidad para la ganadería y destinando las importaciones al consumo humano. En 1981 los habitantes del bloque soviético consumieron 126 millones de toneladas de grano, en tanto que su ganado consumió 186¹⁷ toneladas (Harris, 1999, p. 20).

Son múltiples los hallazgos de antropólogos que desde distintos lugares del planeta ponen de manifiesto el ansia de carne¹⁸. Una de las razones para explicar la importancia simbólica de los alimentos de origen animal se corresponde con las necesidades nutricionales del ser humano. La carne no solo tiene más proteínas, sino de mejor calidad que la mayoría de los alimentos vegetales y además es fuente de vitaminas, algunas de ellas, la B12, exclusiva de alimentos de origen animal (Harris, 1999, p. 39).

Pero en realidad, el ansia de carne que se puede explicar, en parte, por aspectos concernientes a la nutrición, presenta un cariz contradictorio: se busca y se prohíbe, despierta el apetito, pero también suscita repugnancia. Si bien las grandes religiones nunca prohíben el consumo de carne en su totalidad, sí es común que sobre los productos de origen animal se establezcan restricciones y prohibiciones (Harris, 1999, p. 26). La atracción y la repugnancia por la carne se pueden ver, según Fischler, como dos caras de la misma fascinación y, añade, basándose en Rozin y Fallon (1987), que toda comida de origen animal es muy susceptible de producir disgusto (Fischler, 1995, p. 120).

¹⁷ Error en el texto, son millones de toneladas.

¹⁸ Harris (1999, p. 26) cita el caso de los sharanahua de las selvas de Perú estudiados por Janet Siskind donde las mujeres utilizan múltiples recursos para que los hombres salgan a buscar carne: “Cuando transcurren dos o tres días sin carne, las mujeres se reúnen, se adornan con abalorios y pinturas faciales y acorralan, uno por uno, a cada varón de la aldea. Suavemente, tiran de su camisa o de su cinturón y le cantan una canción: “Te enviamos al bosque; tráenos carne...”. Los hombres hacen como si no escucharan, pero a la mañana siguiente salen de caza. Saben que las mujeres no se acostarán con ellos si no hay carne en la aldea”.

En esta línea y en buena medida con postulados similares a los de Boas y Sahlins respecto al tabú de comer animales que nos son familiares, Fischler (1995, p. 121) indica que la distancia entre el hombre y el animal juega un papel importante en el hecho de que un alimento se pueda comer o no. Dice: “Por otra parte, parece que, entre el hombre y el animal, el comedor y el comido, hiciera falta una distancia óptima para que el acto fágico pueda realizarse”.

El sociólogo se refiere a que el animal no debe estar ni muy cercano, ni muy distante del ser humano. Encontramos sin embargo que esta hipótesis es difícil de sustentar. Si bien Sahlins (1988) demostró la que la cercanía con el hombre incide en el no consumo de carne de perro y caballo en Norteamérica, también es cierto que la diversidad de animales muy diferentes al hombre, tales como caracoles, insectos, ranas que se consumen en algunas culturas parece desmentir la idea de la distancia óptima.

Lo más acertado de este postulado sigue estando en el enfoque de Boas (1922, p. 215) y Sahlins (1988, p. 175): el tabú de ingerir animales muy cercanos al hombre. En este sentido el propio Fischler (1995, pp. 126-127) indica que el consumo de carne requiere que se rompa la continuidad hombre-animal, reducir la cercanía entre ambos a través de dos mecanismos: en primer lugar, se trata de interiorizar una distancia clara entre humanidad y animalidad afirmando una jerarquía de seres cuyo vértice es el hombre; en segundo lugar, se trataría de disimular las características de la animalidad, pensar la carne como materia inanimada y no como parte de un cuerpo.

Otra de las temáticas que abordan tanto Fischler (1995, pp. 133-143) como Harris (1999, pp. 28-31) en torno a la carne es la idea del reparto, que sin duda es uno de los aspectos que nos interesan más en el contexto de esta investigación. Harris sustenta su hipótesis del ansia generalizada de carne refiriéndose a su capacidad de reforzar lazos sociales:

Prácticamente todas las bandas o aldeas estudiadas por los antropólogos expresan su particular estima por la carne al servirse de ella como medio de reforzar los vínculos de unión entre compañeros de campamento y parientes. Los productos de origen animal se comparten recíprocamente entre productores y consumidores con mucha mayor frecuencia que los alimentos de origen vegetal (Harris, 1999, p. 28).

En algunos grupos el reparto de carne se constituye en el acontecimiento social por excelencia. Los yanomamos piensan que de no repartir sus capturas perderían sus habilidades para la caza. El reparto, que en contadas ocasiones ocurre con los llantenes u otros cultivos, jamás se omite

cuando se trata de un botín de caza que se reparte entre los hombres importantes de la aldea, quienes a su vez lo distribuyen con mujeres y niños.

En este sentido Harris trae a colación las contribuciones de Loma Marshall en “Sharing, Talking and Giving: Relief of Social Tensions Among the !Kung” respecto a los !Kung, quienes no conciben comer carne sin repartir:

Loma Marshall describe la distribución de la carne entre los !kung como una serie de ondas que partiendo del cazador afectan progresivamente a sus ayudantes, sus parientes inmediatos, sus parientes más alejados, sus familiares políticos, etc., hasta que todo el mundo en el campamento ha recibido algo, aunque sólo sea un bocado. Los !kung no pueden imaginar que una familia coma carne y las demás no.

‘Eso lo hacen los leones –dicen–, no los hombres’. Al compartir la carne, escribe Marshall, ‘se alivia el miedo al hambre; la persona con quien se ha compartido hará lo propio cuando obtenga algo de carne; las gentes se sustentan mediante una red de obligaciones mutuas’. Aunque los !kung también comparten otros alimentos, ninguna otra circunstancia ocasiona el cuidado y la concentración que acompañan a la circulación de la carne entre los distintos hogares (Marshall, 1976 citada en Harris, 1999, p. 29).

Para Fischler el consumo de carne requiere asimismo de una redistribución. En cuanto al sacrificio, señala, implica siempre un reglamento de reparto. Dice: “Esta verdad se aplica tanto al buey en Grecia (el *máqueiros*, a la vez sacrificador, carnicero y cazador), como a la carne humana entre los aztecas. Así pues, el reparto aparece como fundador del orden social” (Fischler, 1993, p. 140).

En este sentido el sociólogo se remite a *La cuisine du sacrifice en pays grec* (1979), de Vernant y Detienne particularmente al análisis de este último sobre el vegetarianismo órfico y pitagórico donde concluye que el rechazo del consumo de carne revela una negación del orden social de la ciudad-estado griega. Para Fischler (1995, p. 140) “la parte de carne que el ciudadano recibe durante el banquete sacrificial es literalmente la *encarnación* de su estatus político y social”.

En el caso de Roma, el sacrificio está también indisolublemente ligado al orden social:

Sacrificio, ritualización, reparto: está claro que el consumo de carne es indisoluble y, por así decir, consustancial, a la vez de lo sagrado y de la sociabilidad, de la comensalidad y de la festividad. Los participantes en el banquete sacrificial son, literalmente, los comensales (los *assidui*: aquellos que tienen un asiento en la mesa del banquete sacrificial romano) que comparten, al mismo tiempo que la carne del sacrificio, la pertenencia a un orden social diferenciado y jerarquizado en el cual aceptan ritualmente el lugar que se les asigna (Fischler, 1995, p. 141).

Pero, así como la carne está vinculada al fortalecimiento de lazos sociales, se constituye también en fuente de desorganización. En poblados y bandas que no disponen de recursos domésticos como leche y huevos, la mala fortuna en la caza puede causar conflictos en la comunidad y con localidades vecinas. Esto es cierto incluso en casos donde no existe insuficiencia nutricional de proteína. Harris comenta por ejemplo el caso de los yanomamos. En los momentos en que se agotan las reservas cinegéticas de los alrededores y a los varones les cuesta más cumplir con sus obligaciones de donaciones de carne recibida, la falta de carne se vuelve fuente de discordia. En estos casos, comenta el antropólogo:

La 'red de obligaciones mutuas' se convierte en una red de recelos mutuos. Las porciones han de cortarse en trozos cada vez más pequeños y puede que haya que excluir por completo a algunos aldeanos. Aparecen resentimientos y, muy pronto, los cazadores empiezan a insultarse adrede unos a otros. Cuando decrece la oferta comunitaria de carne y aumentan las tensiones, los grupos como los yanomamos, o bien se escinden en facciones hostiles, fundando nuevas aldeas en zonas con más caza, o bien redoblan sus ataques contra las aldeas enemigas como medio de conseguir zonas cinegéticas adicionales (Harris, 1999, p. 30).

La importancia simbólica de la carne queda entonces demostrada, así como su influencia en el orden social, tanto en lo que tiene que ver con el fortalecimiento como con la ruptura de vínculos. Se trata de un alimento privilegiado en cuanto a su capacidad de convertirse en objeto de asignación de propiedades mágicas. En este sentido, si bien no podríamos referirnos a que el alimento que tiene una significación general para todos los hombres, sí podemos concluir que hay una serie de simbolismos y de comportamientos sociales que son muy extendidos en torno al consumo de carne.

c) El cambio de significado de los alimentos: el caso del azúcar

A pesar de que los sistemas alimentarios tienden a ser más o menos estables, a cambiar poco, siendo al parecer, el tradicionalismo o neofobia un rasgo fundamental de estos, al tiempo como indica Fischler (1995, p. 151) las "prácticas alimenticias, los sistemas culinarios y los elementos que ellos contienen, en especial los alimentos consumidos, cambian en proporciones considerables y a veces muy rápido".

Aquí, vuelve a ser cita obligada el estudio de Mintz, *Dulzura y poder* (1996) donde se demuestran los cambios de significados del azúcar a través del tiempo. El estudio del azúcar además es de gran importancia porque forma parte, junto con la carne, de aquellos alimentos

más cargados significativamente. En la historia de Occidente, en razón a su vinculación con el placer, esta sustancia ha pasado de ser muy apreciada a ser rechazada.

Un aspecto fundamental a tener en cuenta en cualquier análisis del azúcar, es la tendencia innata ya demostrada que tiene el ser humano a preferir las sustancias dulces. Según Contreras y Gracia (2005, p. 25) “el apetito específico por el sabor azucarado parece ser un rasgo de fuerte componente innato entre todos los mamíferos, seres humanos incluidos [...] Se trata de una característica adaptativa positiva, en la medida en que el azúcar es una fuente de energía”.¹⁹ A nivel experimental, asimismo, se ha visto que niños recién nacidos beben más agua de biberones que tienen azúcar añadido que de aquellos que no la tienen.

Sin embargo, como ya lo indicamos, una revisión rápida de la historia demuestra que el estatuto del azúcar ha cambiado: de medicina y especie en la Edad Media, a artículo de primera necesidad a partir del siglo XIX. De ser elogiado por sus virtudes entre los siglos XI y XVII, a ser rechazada a finales del siglo XX (Fischler, 1995, p. 268)²⁰. Para ilustrar estos cambios en el simbolismo del azúcar, basta traer a cuento las acertadas citas de Fischler del médico Tobias Venner en Inglaterra y la de William Dufty en *Sugar Blues*. Si Venner escribía en 1620 que el azúcar mientras más blanco, tanto más puro y sano²¹, Dufty en 1975, comparaba el proceso de refinamiento del azúcar con el de la morfina y la heroína²².

d) Variables del comportamiento alimentario²³

Hemos visto, según lo planteado por Fischler, que el comensal humano está regido por una serie de principios. Asimismo, como lo demuestra el caso anterior, que el simbolismo de algunos

¹⁹ Fischler (1995, p. 265) es más preciso, indicando que la preferencia por el sabor dulce es innata a los mamíferos a excepción de los felinos carnívoros especializados.

²⁰ Para ser más precisos debemos indicar que actualmente la significación del azúcar es ambivalente. Por una parte, está ligada al placer y a la gratificación, así como a acontecimientos sociales ligados con el don y eventos festivos. Asimismo, como lo destaca Fischler (1995, pp. 290-291), estudios contemporáneos demuestran que la mayor parte de los entrevistados asocian el azúcar con el aumento de la diabetes. Esta observación no resta valor al cambio general que se ha dado en torno al significado del azúcar, pues se trata de su relación con un área específica que es la salud.

²¹ “Sugar by how much the white it is, by so much the purer and wholsomer it is, which is evident by the making and refining of it” (Venner, 1620 citado en Fischler 1995, p. 268).

²² “So effective is the purification process (...), that sugar ends up as chemically pure as the morphine or the heroin a chemist has on its laboratory shelves” (Dufty, 1975 citado en Fischler, 1995, p. 268).

²³ No haremos una enumeración completa de las variables que afectan el comportamiento alimentario sino aquellas que interesan particularmente en el contexto de esta investigación. Puede verse sobre el tema entre otros a Fischler (1995), Garine (1995), Millán (2004).

alimentos varía en el tiempo al interior de una misma cultura. En la cuestión del cambio y en la variedad de hábitos que distingue una cultura de otra intervienen diversos factores.

Garine, en “Los aspectos socioculturales de la nutrición” (1995) describe, por una parte, los aspectos materiales, aquellos referidos a técnicas de producción, de preparación y conservación, de consumo y transporte, así como una serie de factores inmateriales, entre los que se cuentan la relación entre alimentación e imagen corporal, las prohibiciones y tabúes, la relación entre comida y religión, entre otros.

Como ya lo hemos mencionado para el antropólogo el peso de los factores irracionales²⁴ en la elección de los alimentos es determinante. La comida tiene un alto componente emocional, que anula en ocasiones la razón. Rozin (1994, p. 23), quien profundiza desde la psicología en esta idea indica que:

Si poseemos, en un nivel muy profundo, un sistema de producción y de adquisición de los afectos, es en el dominio de la ingestión donde debemos entrar en acción. Es posible que esta fuerte afectividad interfiera con las facultades racionales que son elaboradas a lo largo de la evolución, en gran parte a los efectos de las presiones nutricionales.

En este mismo sentido Fischler (1995, p. 89) indica que: “[...] el gusto es un sentido fuertemente teñido de afectividad, coloreado de emoción. Existen en el sistema nervioso central, en efecto, lazos estrechos entre la gustación y el sistema de regulación del humor”.

Garine mencionará por ejemplo la inseguridad ante alimentos nuevos que muestran las madres del que da cuenta un estudio llevado a cabo en Francia por el INSERM²⁵ y que según los autores se trata de “un ‘mecanismo irracional de defensa subconsciente’ y se refiere a los conceptos de ‘mentalidad arcaica’ y ‘pensamiento prelógico’” (Claudian, Serville y Trémolières 1969 citados por Garine, 1995, p. 144).

Entre los factores irracionales, la comida se vincula con la religión. En las sociedades tradicionales lo hace a través de los ritos que acompañan las operaciones agrícolas y de la ofrenda. Dice Garine que, en compensación a los dioses por ofrecerle sus alimentos básicos, los hombres proporcionan a los dioses ofrendas y sacrificios. Y agrega:

²⁴ Se entiende irracionales desde un punto de vista nutricional.

²⁵ Instituto Nacional de Salud y la Investigación Médica.

Una espiga de trigo al viento, cerveza de mijo rociada sobre una tumba, un ternero rollizo que se ha degollado y compartido durante una comida de comunión, todo esto descubre una de las principales funciones simbólicas de los alimentos, que es la de ser intercambiados, creando de esta manera una alianza a efectos de organizar la Sociedad y el Universo. Del mismo modo que los grupos de parentesco se entremezclan mediante el intercambio de novias, el mundo de los vivos se comunica con el más allá mediante las ofrendas de alimentos (Gariné, 1995, p. 148).

De hecho, como menciona Maurice Godelier en *El enigma del Don*, Marcel Mauss se había referido al sacrificio y la ofrenda, la cuarta obligación que tiene que ver con hacer dones a los dioses y hombres que los representan. Para Godelier (1998, pp. 26-27), aunque esta fue apenas mencionada por Mauss y ha sido bastante olvidada por sus comentadores, es en la obligación de dar a los muertos, a seres superiores y poderes divinos, en donde se articula verdaderamente el *Ensayo sobre el don*.

Como indica Godelier (1998, p. 50), para Mauss el sacrificio u ofrenda que hacen los hombres a los dioses, de manera similar al potlatch, obligaría al dios a devolver más de lo que se ha donado, este sería el objetivo de la destrucción sacrificial, ser una ofrenda que ha de ser devuelta e incrementada, pues como explica Mauss (2012, p. 102) “esos dioses que dan y devuelven están allí para dar una cosa grande a cambio de una pequeña”.

En el *Ensayo sobre el don* los dioses son descritos como los dueños de las cosas y bienes del mundo, y por esta razón es con ellos con quienes, escribe Mauss (2012, p. 99) es “más necesario hacer intercambios y más peligroso no hacerlo”.

Aquí Godelier hace un apunte sin duda muy interesante, que no hace más que ampliar los importantes hallazgos de Mauss respecto a la articulación de la práctica del don y la práctica del sacrificio-contrato con los dioses. Si bien Mauss escribió que los espíritus de los dioses y de los muertos eran los verdaderos propietarios de las cosas, es extraño que examinara el sacrificio solamente como una manera en que los hombres influenciaran a los dioses:

Habría tenido que tomar igualmente en consideración el hecho de que los dioses son libres de donar o no, y que los hombres abordan a los dioses a partir de una deuda previa, pues de ellos han recibido todas las condiciones de existencia. Falta en este análisis la advertencia del hecho de que los dioses y los espíritus son a priori superiores a los hombres, y que los donantes (los hombres) son, en principio, inferiores a los receptores (los dioses) (Godelier, 1998, p. 51).

Se abre entonces con estas observaciones una vertiente de trabajo sin duda muy interesante. Con todo, siguiendo el planteamiento inicial formulado por Gariné lo fundamental es destacar que

una de las funciones de la comida, uno de sus usos es hacer de don, entre los vivos y con los dioses o espíritus de los muertos, y en este sentido, como indica Garine sigue estando totalmente vigente lo planteado por Mauss:

Quedó sobradamente demostrado en el famoso ensayo de Mauss (1950) sobre el don que una ofrenda, especialmente de comida, tiene por objeto el establecimiento de lazos sociales que se constituyen en una red de obligaciones entre individuos y grupos. La idea del don o del intercambio en las sociedades tradicionales contrasta con los ideales económicos modernos que fomentan la capitalización de las riquezas en vez de su redistribución en un flujo constante (Garine, 1995, p. 152).

De hecho, Mauss escribe sobre el derecho hindú clásico: “El alimento dado es alimento que regresará en este mundo al donante; es alimento, el mismo, para él en el otro mundo; y también es alimento, en la serie de sus reencarnaciones” (Mauss, 2012, pp. 209-210) y añade más adelante “esta es la naturaleza de la comida el ser compartida. No compartirla con otro es “matar su esencia”, es destruirla para uno y para los demás” (Mauss, 2012, p. 212).

Garine (1995, p. 153) concluye, a nuestro juicio erróneamente, que la comida como don e intercambio tiene un objetivo puramente desinteresado. Y es que como Mauss y luego Godelier han sabido mostrar la naturaleza del don es ambigua. En palabras de este último, el don: “Puede ser, a la vez o sucesivamente, acto de generosidad o de violencia, pero, en este último caso, de una violencia disfrazada de gesto desinteresado, ya que se ejerce por medio y bajo la forma de un reparto” (Godelier, 1998, p. 25).

En cualquier caso, la relación entre comida y don queda demostrada. Pasamos así a referirnos al uso de la comida como recurso social. No es casual que la mayoría de eventos que señalan los ciclos vitales de los individuos o grupos estén acompañados por comidas festivas, pues la comida facilita la interacción social (Garine, 1995, p. 152). De hecho, como indica Sobal (2000 citado en Poulain, 2002a, pp. 151-152) “una comida es un evento social, tanto como un evento alimentario”. El mismo autor se refiere a la noción de riesgo para comprender la comensalidad. Según Sobal, la comensalidad entraña una serie de riesgos que se comparten, que pueden ser objetivos, aquellos referidos a la higiene, así como riesgos psicológicos y simbólicos²⁶.

²⁶ Poulain (2002a, p. 154) se refiere también al alto potencial socializante de algunos alimentos, como es el caso del vino, en el fragmento que transcribimos a continuación, pues tiene el interés añadido de mencionar a otros autores que han tratado el tema. Escribe: “A estos diferentes círculos corresponden tipos de alimentos más apropiados que otros, más o menos propicios porque son más o menos ‘buenos conductores sociales’ según la expresión de Bloch (1999). Es el caso del vino en las culturas cretenses, que el filósofo Jean Bernard Paturet (1994) califica de verdadero ‘lubricante social’. Claude Levi-Strauss primero, con la distinción entre endo-cocina y exo-cocina había mostrado que las técnicas de cocción en sí mismas podían dar a los alimentos esta calidad de conductividad social”.

La última variable que nos interesa tocar es la vinculación entre comida e identidad. Para Fischler (1995, p. 66) “la incorporación funda la identidad”. Como Rozin, el antropólogo sostiene que la formula *Man ist, was man isst* (somos lo que comemos) es verdadera en el sentido literal. La incorporación de alimentos tiene que ver con la identidad individual, en la medida en que está relacionada con el vínculo del hombre con su cuerpo y es también “fundadora de la identidad colectiva y, al mismo tiempo, de la alteridad. La alimentación y la cocina son un elemento capital del sentimiento colectivo de pertenencia” (Fischler, 1995, pp. 67-68). Y añade: “En ciertas situaciones de migración o de minorías culturales, se ha podido observar que algunos rasgos culinarios persisten aun cuando la lengua de origen se haya olvidado” (Calvo, 1982 citado en Fischler, 1995, p. 68).

Pero como ya lo habíamos indicado, a pesar de considerar muy importantes los aportes de Fischler respecto al principio de incorporación, pensamos que habría que introducir ciertos matices²⁷. La alimentación, sin embargo, indudablemente está ligada a la identidad. En primer lugar, es característica de la especie. En palabras de Farb y Armelagos (1980, citados por Millán, 2004, p. 42) “todos los animales se alimentan, pero sólo el ser humano cocina”. A su vez la identidad de la especie se diversifica en identidades culturales y grupales. Los individuos, para Garine (1995, p. 131), tienden a elegir los alimentos de acuerdo al grupo social al que pertenecen.

Concluimos este punto indicando que la alimentación está regida por una serie de factores universales, como son el principio del omnívoro, así como el pensamiento clasificatorio. Hay otros factores variables, que tienen mayor o menor peso de acuerdo con la cultura o las circunstancia. Asimismo, hemos visto que hay alimentos que tienden a tener mayor carga simbólica que otros.

1.3 Vinculación de la muerte y el alimento como motivo recurrente en las prácticas rituales de distintas culturas

Si en los dos ítems anteriores nos hemos ocupado del simbolismo y significado del alimento, en este trataremos la vinculación de la comida con los ritos funerarios. Para ello nos referiremos en primer lugar a las posturas frente a la muerte descritas por Louis-Vincent Thomas que sin lugar a duda llevan consigo una actitud frente al ritual. Asimismo, haremos referencia a la función de

²⁷ Con todo, debemos apuntar que Poulain reconoce el valor teórico de esta parte del trabajo de Fischler. Véase (Poulain, 2002b, p. 174).

los ritos funerarios. En este sentido es fundamental el aporte de autores como Thomas (1985; 1991) o van Gennep (2008). Finalmente nos ocuparemos del lugar específico de la comida y sus usos en los ritos de muerte.

a) Dos maneras de entender la muerte

En “Todos Santos, Día de Muertos”, Octavio Paz (2000, p. 57) diferencia dos maneras de entender la muerte. Por una parte, para los antiguos mexicanos la muerte se prolongaba en la vida, era entendida como una fase de un ciclo infinito, no como el final de la existencia. Esta concepción entrañaba la idea de salvación colectiva, que el catolicismo modificó radicalmente planteando la redención como una obra personal. Sin embargo, como bien hace notar Paz, estas dos actitudes opuestas, tienen un importante aspecto común y es la idea de que “la vida, colectiva o individual, está abierta a la perspectiva de una muerte que es, a su modo, una nueva vida” (Paz, 2000, p. 59). En contraste, la muerte moderna es el fin de un proceso natural, es un hecho más, y en cualquier caso hecho desagradable, “todo funciona como si la muerte no existiera” (Paz, 2000, p. 60).

Estas palabras de Paz ilustran una situación general que Thomas describe en *Rites de mort: pour la paix des vivants*. Por una parte, la sociedad moderna occidental se distancia socialmente de la muerte, prácticamente hasta su negación. Por otra, en las sociedades rurales la muerte se experimenta, como una pérdida provisional (Thomas, 1985, p. 43). En un texto posterior, *La muerte, una lectura cultural*, Thomas se refiere a esta primera postura:

[...] el hombre de Occidente ve la muerte como algo obscuro y escandaloso y pone sus esperanzas en los progresos de la ciencia y la técnica que podrán un día acabar definitivamente con ella. En adelante la muerte dejará de pertenecer al mundo natural: se trata de una agresión venida desde fuera que una medicina mejor, capaz de suprimir la vejez y la enfermedad, y que una sociedad mejor, que impedirá la guerra y el crimen, terminará por prohibir (Thomas, 1991, p. 57).

El hombre moderno, indica Thomas, inscrito en un sistema técnico-científico y la sociedad acumuladora de bienes, se comporta como si no debiera morir. Asistimos entonces en la actualidad, a una desritualización, desimbolización y profesionalización de prácticas y conductas funerarias. En general, añade el autor, “el ocultamiento o escamoteo de la muerte se ha incorporado más o menos insidiosamente al conjunto de las conductas sociales” (Thomas, 1991, p. 56).

La negación de la muerte se refleja en la sociedad occidental actual a través de la desaparición o simplificación de algunas prácticas, como por ejemplo la expresión de las emociones, la relegación del muerto en beneficio exclusivamente del sobreviviente, así como la importancia que desempeñan las técnicas y el sentido de gestión. El hombre moderno, concluye Thomas (1991, p. 133) “solo la tolera [a la muerte] en forma de imágenes en los medios de comunicación, imágenes que incluso atraen”.

Las causas de la decadencia de los ritos son para el autor, el individualismo y la desintegración de los lazos de solidaridad que congregan a la familia y al barrio. Y, añade: “[...] en la desocialización de la muerte, la sociedad moderna muestra hasta qué punto ignora, en este dominio, como en muchos otros, las estrategias fundamentales para exaltar la vida” (Thomas, 1985, p. 236). Considérese en este sentido las palabras de Hertz en *La muerte y la mano derecha*:

Debido a la fe que tiene en sí misma, una sociedad sana no puede admitir que un individuo que ha formado parte de su propia sustancia, en la que ha imprimido su marca, se pierda para siempre. La última palabra ha de ser la de la vida (Hertz, 1990, pp. 90-91).

Pues como bien indica Hertz la muerte no solamente acaba con la existencia corporal de un individuo, sino que disuelve al ser social que está inscrito en esta individualidad física, a quien la sociedad asigna una dignidad e importancia más o menos fuerte. En consecuencia, la muerte del hombre no representa para la sociedad solamente la pérdida de una unidad, sino que toca directamente su propio principio de vida, la fe en sí misma (Hertz, 1990, pp. 89-90).

Es en este sentido que Thomas indica que, frente a los efectos disolventes de la muerte, los rituales tradicionales ofrecen a los participantes mecanismos para ratificar, a través de la exaltación comunitaria, las fuerzas del grupo. Los rituales funerarios, reconfortan, neutralizan la culpa y revitalizan, constituyéndose, en definitiva, en rituales de vida.

Es por esta línea que se desarrolla una segunda manera de relacionarse con la muerte. Francisco Gil, por ejemplo, indica que la muerte para los pueblos andinos prehispánicos “atacaría al individuo tan sólo en su apariencia sensible, no al ser fundamental de participación social que es el grupo, dado que éste contaría con los medios simbólicos necesarios para asegurar su permanencia” (Gil, 2002, p. 60). Y es en este sentido, según el autor, que los ritos funerarios contribuyen a arraigar a la sociedad en el tiempo, reforzar la perennidad de la comunidad.

b) Funciones de los ritos funerarios

Antes de comenzar a tratar las funciones de los ritos funerarios, nos parece importante definir brevemente en qué consisten. Para Thomas se tratan de una variedad de comportamientos que reflejan afectos profundos y que supuestamente guían al difunto en su destino *post mortem*, pero que, indica el autor, “tienen como objetivo fundamental superar la angustia de muerte de los sobrevivientes” (Thomas, 1991, p. 115).

Al respecto Thomas presenta una postura tajante. Por una parte, en el discurso manifiesto, el ritual aporta simbólicamente al muerto “mediante una serie de acciones más o menos dramáticas, más o menos prolongadas y a veces separadas por largos intervalos, se asigna al muerto un lugar y diversos roles, en concordancia con la continuidad de la vida” (Thomas, 1991, p. 116). Pero el destinatario, que aparece en el plano del discurso latente es el individuo o la comunidad sobrevivientes. Esta es la función fundamental, inconfesada, del ritual funerario, la de “*curar y prevenir*, función que por otra parte presenta múltiples aspectos: aliviar el sentimiento de culpa, tranquilizar, consolar, revitalizar” (Thomas, 1991, p. 116).

Sin embargo, no estamos de acuerdo con esta afirmación. El rito, desde nuestro punto de vista, busca el bienestar de los vivos, sean los individuos o la comunidad, pero también el beneficio simbólico del muerto. Para afirmar esto nos basamos en la descripción que el propio Thomas hace del duelo. La pérdida del otro equivale, según palabras del autor, “a menudo a una mutilación”. Y añade: “[...] en este caso el duelo se basa en el afecto” (Thomas, 1991, p. 123). En van Gennep, asimismo, y su subdivisión del ritual funerario en ritos de separación, de margen y de agregación, encontramos que el autor da gran importancia a estos últimos, que tiene que ver, entre otras cosas, con que el difunto sea acogido en el mundo de los muertos. Dicho esto, pasamos a enunciar algunas de las funciones de los rituales de muerte.

Como se ha dicho, las prácticas rituales funerarias tienen por objeto revitalizar a la comunidad. Ejemplo de ello son, según Thomas, los rituales africanos: los gritos, los cantos y danzas, junto con el histerismo colectivo y el sonido de los tambores consiguen que la comunidad repita el caos original y experimente así su vitalidad y amplitud, consiguiendo hacer frente al desorden puntal que suscita la muerte. En palabras del autor, “en el estallido de los individuos, la fiesta permite a la comunidad regenerarse y prepararse para un orden nuevo” (Thomas, 1985, p. 239).

Según el teórico francés en las sociedades arcaicas sigue siendo muy importante lo referente a los ritos que demuestran afecto por el difunto: cantos, alabanzas, buen entierro, visitas frecuentes al cementerio. Del estricto cumplimiento de los rituales depende lo que le ocurrirá al muerto y a la comunidad. Dice el autor que “los sacrificios costosos, las prohibiciones respetadas restablecen el equilibrio de las fuerzas vitales y ayudan al difunto a alcanzar la condición de antepasado tutelar” (Thomas, 1991, p. 120).

Arnold van Gennep en *Los ritos de paso* (2008) indica, asimismo, que una de las funciones de los ritos funerarios es alejar a los muertos hostiles y en este sentido se constituyen en ritos utilitarios que ayudan a los supervivientes a desembarcarse de enemigos eternos. Lo que van Gennep llama muertos hostiles son un subgrupo que varía según el pueblo, y que puede comprender individuos a los que no se han realizado ritos funerarios, niños sin bautizar o a los que no se ha dado nombre, fulminados por un rayo, entre otros, que están “destinados a una existencia lamentable, sin poder jamás penetrar al mundo de los muertos, ni agregarse a la sociedad en él constituida. Son los muertos más peligrosos: desearían regresar al mundo de los vivos, y al no poder hacerlo, se comportan para con él como extranjeros hostiles” (Gennep, 2008, p. 223).

Pero no se trata solamente de una clase de muertos los que entrañan peligro, sino del cuerpo muerto en sí mismo. Y es que como bien indica Hertz, la muerte al acometer al individuo, le fija un carácter nuevo²⁸: “Su cuerpo, que anteriormente [...] estaba en el ámbito de lo común, sale de él repentinamente, y no podrá ser tocado sin peligro, quedando así convertido en objeto de horror y espanto” (Hertz, 1990, p. 30). También Thomas se refiere al peligro que entraña el cuerpo del muerto y del papel de los ritos funerarios para subsanarlo. Según el autor, lavar el cadáver además de satisfacer las exigencias de higiene y decoro “equivale, para la imaginación, a eliminar la suciedad de la muerte” (Thomas, 1991, p. 118). Si bien a comienzos del siglo pasado, en el medio rural y en el contexto de cierta tradición religiosa²⁹ que concibe la muerte como tránsito se explicaba el lavado para que el difunto se presentara “limpio ante el creador” para Thomas la razón fundamental de este ritual es una estrategia defensiva³⁰. Porque el aseo:

²⁸ A pesar de que, como indica Rubio (1990, p. 11), Hertz se inclinó ligeramente hacia el evolucionismo, privilegiando el estudio de las sociedades llamadas primitivas, muchas de sus observaciones siguen teniendo vigencia.

²⁹ El autor no especifica cual, pero se asume que la católica.

³⁰ De hecho, Hertz (1990, p. 48-49) menciona otras estrategias defensivas para protegerse de la influencia nociva de la muerte y la persistencia de las malas energías que emanan del cadáver y del lugar en donde se ha enterrado. Indica, por ejemplo, que los indígenas de las islas Andaman, después de haber enterrado al muerto, huyen de la aldea y acampan lejos, en chozas temporales. Thomas también se refiere a las estrategias para sustraer del cadáver las características de la muerte. Como bien explica el autor, la

[...] elimina el riesgo de contagio de la muerte, creencia inevitablemente vinculada con la fantasía universal de la impureza del cadáver. Esta fantasía está presente en todas las civilizaciones, y en muchos lugares la regla de las abluciones no se aplica solamente al cadáver, sino también a todos los que tocaron o estuvieron cerca y a los objetos que pertenecieron al difunto (Thomas, 1991, p. 119).

De hecho, para Thomas la función principal del rito es separar el cuerpo del muerto del resto de la comunidad. Indica que: “El cadáver, después de haber sido honrado, ineludiblemente debe ser separado de los vivos por razones fáciles del comprender, que guardan relación con la higiene y el decoro” (Thomas, 1991, p. 115). Esta necesidad, conlleva una serie de costumbres como la inhumación o la cremación, las más frecuentes, que necesariamente van acompañadas de un apoyo simbólico. Tal es, según el autor “el objetivo primordial del rito” (Thomas, 1991, p. 116).

c) El alimento y su función en los ritos funerarios

Así entramos a las funciones específicas del alimento en los ritos funerarios. La comida se relaciona con los ritos de muerte de diversas formas, a través de la ofrenda, las comidas en los funerales, el sacrificio, la comida en el cementerio, u otros usos simbólicos. Asimismo, la utilización de alimentos en los ritos de muerte se constata en diversas culturas y períodos históricos. Philippe Ariès, por ejemplo, indica que los primeros cristianos realizaban comidas y hacían ofrendas sobre las tumbas de los mártires, lo que recibe el nombre *refrigerium*. Y añade:

Así, santa Mónica llevaba, ‘según la costumbre de África, a las tumbas de los santos, caldo, pan y vino’. Esta devoción, inspirada en costumbres paganas, fue prohibida por san Ambrosio y sustituida por servicios eucarísticos. Ha sido conservada en el cristianismo de origen bizantino, y quedan restos de ella en nuestro folklore. Es curioso que la misma palabra (*refrigerium*) signifique a la vez la morada de los bienaventurados y la comida ritual ofrecida en su tumba³¹ (Ariès, 1984, p. 30).

Podríamos afirmar que el uso de la comida en los ritos de muerte es frecuente o al menos no esporádico. Diversos trabajos dan constancia de ello: ofrendas de carne en los funerarios argáricos de la Edad del Bronce (Aranda y Esquivel, 2006, p. 127-129); el depósito de alimentos

tanatopraxia se encarga de restaurar el cuerpo muerto y darle la apariencia de persona que duerme. Aquí, dice Thomas, “la operación técnica culmina en una cierta sacralización del cuerpo- cadáver; éste adquiere un carácter más hierático, “más vivo”, más digno. O más exactamente, se deja de lado el aspecto *fascinans* de lo sagrado en beneficio del control de su aspecto *tremendum*: el cadáver así tratado no provoca temor, horror ni rechazo” (Thomas, 1991, p. 130).

³¹ Añade Ariès respecto a las palabras que se relacionan con paraíso y banquete funerario: “La actitud del convivio romano, acostado en la mesa, es la que la *Vulgata* da a los bienaventurados: *Dico autem vobis quod multi ab oriente et occidente venient et recumbent cum Abraham et Isaac et Jacob in regno coelorum*. Las palabras que designan el paraíso se encuentran emparentadas por tanto con tres conceptos: el jardín fresco, la comida funeraria, el banquete escatológico” (Ariès, 1984, p. 30).

y objetos en la antigua Mesopotamia (Silva, 1988, p. 415); van Gennep, en el capítulo dedicado a los ritos funerarios en *Los ritos de paso* (2008), menciona varios en los que usa la comida, entre los que seleccionamos el de los kol de la India. El autor enumera una secuencia de los ritos que componen sus ceremonias funerarias de las que extraemos un fragmento en donde se pueden ver diversos usos de la comida:

[...] 7.º, se deposita arroz o instrumentos, según el sexo; en la boca del muerto se han puesto panes de arroz y monedas de plata para su viaje, dado que el alma conserva una ‘sombra de cuerpo’; 8.º, las mujeres se van, y se prende fuego a la hoguera, quemando las parihuelas para impedir el retorno del muerto; 9.º, los hombres recogen los huesos calcinados, los ponen en una vasija que llevan a la casa del muerto, donde se la cuelga de un poste; 10.º, se siembran granos de arroz en el camino, y se dejan alimentos ante la puerta para que el muerto, en caso de que volviera a pesar de todas las precauciones, tenga qué comer sin hacer daño a nadie; 11.º, se trasladan a un lugar lejano todos los utensilios, que se han vuelto impuros, y en previsión además de que el muerto se haya escondido en ellos; 12.º se purifica la casa mediante una comida consagrada [...] (Gennep, 2008, pp. 211-212).

Desde nuestro punto de vista, entonces, la utilización frecuente de la comida en los ritos funerarios responde principalmente a tres características ligadas a la alimentación. En primer lugar las atribuciones simbólicas que se le asignan que tienen que ver con la relación con la vida y la muerte³²; asimismo, el alimento se vincula con la comensalidad y finalmente con el don. Pero estas no son las únicas funciones de la comida. Por una parte, la comida impide que el muerto vuelva a morir cada día, hecho que, como bien señala van Gennep (2008, p. 222) “numerosos pueblos miran como posible y que se combina a veces con la idea de que en cada ocasión el muerto pasa de una morada a otra”.

El etnógrafo pone como el ejemplo a los tcheremisos quienes creen que el que el hombre puede volver a morir, y cuyos ritos consisten en alimentar al muerto con frecuencia primero, y luego periódicamente. También Hertz se refiere a un periodo general en donde se alimenta al muerto

³² Véase el soneto número XIII de Sonetos a Orfeo de Rainer Maria Rilke (2002, pp. 34-35).

Manzana llena, pera y plátano,
grosella... Todo esto habla en la boca
de la vida y de la muerte... Yo presiento...
Leedlo en el rostro de un niño
[...]

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere...Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...
Lest es einem Kind vom Angesicht,
[...]

tratándolo como si aún estuviera vivo y contextualiza este comportamiento dentro de un tema que encuentra constante en los ritos funerarios y que se despliega en dos conceptos: por una parte “la muerte no se consume en un acto instantáneo, sino que implica un proceso lento que en gran número de casos no se da por terminado hasta que la disolución del cuerpo llega a su fin”; en segundo lugar “la muerte no es una simple destrucción, sino una transición que prepara el renacimiento, a medida que se consume” (Hertz, 1990, p. 45).

Asimismo, en el contexto de algunos pueblos que creen en la continuación de la vida después de la muerte³³ y en el mundo de los muertos³⁴, la comida es utilizada con el objetivo de dar fuerzas al difunto para el viaje³⁵. Los supervivientes se ven obligados a suministrar al muerto los objetos necesarios, tanto materiales (vestidos, alimentos, armas o instrumentos) como mágico-religiosos para asegurarse como si se tratase de un viajero, un trayecto y una acogida favorables. En cuanto a otros elementos distintos a comida, está por ejemplo el rito de los lapones de matar un reno sobre la tumba para que el muerto pueda transportarse, antes de alcanzar su morada definitiva (Gennep, 2008, pp. 214-215). Respecto al alimento, como indica Thomas (1985, p. 162), hasta hace poco era costumbre en Bretaña poner un trozo de pan bendito cerca del muerto, indicando que su función era precisamente la de reconfortarlo en el curso del largo viaje.

Para Thomas (1985, p. 161), dar de comer a los muertos hace parte además de los ritos de obligación. Esta práctica, según el autor, consigue demostrar la adhesión del muerto a la comunidad. En algunas culturas como el antiguo Egipto era común el festín funerario, que aglutinaba a los participantes en torno a la tumba y que se renovaba periódicamente. En México, como veremos más adelante, se preparan los platos que más le gustan al muerto, mientras que en Anyi de Costa de Marfil, se elimina la pimienta, alimento tabú para los muertos.

³³ Escribe Ariès (1984, p. 87): “Hasta la edad del progreso científico, los hombres han admitido una continuación después de la muerte. Podemos constatarla desde las primeras sepulturas con ofrendas del musteriense, y todavía hoy, en pleno periodo de escepticismo científico, aparecen modos debilitados de continuidad, o negativas obstinadas al aniquilamiento inmediato. Las ideas de continuación constituyen un fondo común a todas las religiones antiguas y al cristianismo”.

³⁴ Que, además, como bien indica van Gennep, tienen una topografía y una distancia específicas de las cuales dependen los ritos. En algunos casos se trata de una Isla como es el caso de Asiria-Babilonia, el Hades del canto XI de la Odisea, celtas, polinesios, australianos, entre otros y de donde proviene, según el etólogo y folclorista la práctica de “dar al muerto su canoa o una canoa en miniatura, y remos”. Otros pueblos ven el otro mundo como una ciudadela rodeada de muros o una región compartimentada o situada en una alta montaña (Gennep, 2008, pp. 213-214).

³⁵ Hertz indica que los ritos que buscan introducir el alma del difunto al mundo de los muertos son arduos, ya que el “camino que lleva al otro mundo está sembrado de peligros de toda naturaleza” (Hertz, 1990, p. 63).

De la fiesta mexicana de Día de Muertos también hacen parte figuras como cráneos y tumbas elaboradas en materiales comestibles como azúcar, amaranto, chocolate, que, según Thomas, tienen por función la incorporación simbólica de la muerte. Para el autor, esto tiene que ver, como ya ha hecho manifiesto el psicoanálisis, con la fantasía universal del cadáver exquisito y añade que “el sujeto suple el traumatismo de la pérdida a través de la incorporación del objeto perdido” (Thomas, 1985, pp. 161-162). En este sentido la incorporación tiene una carga consoladora al introducir la ilusión de anular la muerte mediante la retención definitiva del difunto.

Finalmente, antes de entrar en las tres características que consideramos primarias de la comida en los ritos de muerte, hemos de mencionar que a través del alimento se hace manifiesta la actitud ambivalente frente al difunto. Por una parte, la necesidad de retenerlo, por otra la de evasión. Esto se manifiesta, porque en un primer momento el difunto encuentra un lugar en la mesa, mientras que en una etapa posterior la comida es depositada en el cementerio, denotando la partida del difunto hacia otro sitio. De hecho, como indica Ariès (1984, p. 128), en la tradición pagana “se llevaban ofrendas a los muertos para calmarlos y para impedirles que volvieran entre los vivos. Las intervenciones de los vivos no estaban destinadas a mejorar su estancia en el mundo atenuado de los Infiernos”.

– Simbolismo del alimento, la comida como don y la comensalidad en relación con los ritos funerarios

En *Rites de mort*, Thomas destaca el elevado valor simbólico que se suele asignar a la comida en los rituales funerarios e indica que la alimentación se suele asociar con la fecundidad de la tierra, además de hacer referencia a la permanencia cíclica y a la inmortalidad. Destaca asimismo que en el cristianismo, la unión entre los hombres con la divinidad pasa por la acción simbólica de comer y beber (Thomas, 1985, p. 239).

Stanley Brandes en *Skulls to the living, Bread to the Dead*, se refiere ya no al alimento en general, sino a las propiedades simbólicas de dos de los alimentos usados para la elaboración de artesanía ritual en la celebración del Día de Muertos, el azúcar y el pan, e indica que la química de ambos alimentos inspira una negación de la muerte. El azúcar, como ya lo hemos indicado, es una fuente de energía concertada, mientras que masa de pan crece, “en asociación inherente a la vitalidad” (Brandes, 2006, p. 40).

Pero sin lugar a duda es la comensalidad³⁶, el acto de comer y beber juntos, y sus implicaciones lo que hace que el uso de la comida y la bebida sea tan frecuente. Desde luego, la comida funeraria, no puede explicarse por el mero hecho de alimentar a los participantes, sino que implica ante todo una comida comunitaria a la que está asociada el muerto (Thomas, 1985, p. 160). Dice Thomas:

La explicación pragmática para la obligación de dar de comer a los participantes no es defendible. En cambio, nosotros hemos visto una manera de recordar al muerto, de comunicarse con él, de incorporarlo. Esto implica una aceptación de la muerte que llama, por parte de los supervivientes, a una pulsión vital irreprimible. O, dentro de la consumición en común de comida, el grupo experimenta profundamente su poder de comunicarse con las fuerzas de la naturaleza, sellando su unidad en torno a la mesa (Thomas, 1985, pp. 238-239).

Para van Gennep (citado en Thomas, 1985, p. 239) “beber y comer juntos es un rito de unión sin importar la ocasión”. Y es que el etnógrafo y folclorista destaca el papel que tiene la comida en los ritos de agregación, no solamente del muerto al otro mundo, sino también, por ejemplo, del extranjero. Dice: “La comensalidad, o rito de comer y beber juntos, del que se volverá a hablar con frecuencia en este volumen, es claramente un rito de agregación, de unión propiamente material, lo que se ha llamado un ‘sacramento de comunión’” (Gennep, 2008, pp. 49-50). Y añade más adelante:

La unión así constituida puede ser definitiva. Pero lo más frecuente es que sólo dure el tiempo de la digestión, hecho este constatado por el capitán Lyon entre los esquimales: todos y cada uno le consideraban su huésped únicamente durante veinticuatro horas. Con frecuencia la comensalidad es alternativa: hay entonces intercambio de víveres, lo que constituye un vínculo reforzado. A veces el intercambio de víveres se realiza sin comensalidad, y entra entonces en la vasta categoría de los intercambios de regalos (Gennep, 2008, p. 50).

Dejemos, de momento la última frase de la cita de van Gennep, que trataremos más adelante y nos introduce en el ámbito del don. El autor, que en su análisis de las ceremonias funerarias, indica que estas están compuestas por ritos de separación, de margen y agregación, y que

³⁶ Aranda y Esquivel (2006, p. 118) indican que la comensalidad ha sido definida como “una forma de actividad ritual pública centrada en el consumo comunal de comida y bebida para un propósito u ocasión especial”. Y añaden: “El criterio que define el ritual sería que son actividades simbólicamente diferenciadas de las actividades realizadas diariamente en términos de forma de acción y propósito. La comensalidad es una particular forma de ritual en la que la comida y bebida constituyen el medio de expresión y el consumo comensal constituye el lenguaje simbólico.

El elemento central en los rituales de comensalidad consiste por tanto en el consumo comunal de comida y bebida que se convierte de esta forma en un recurso simbólico de primera magnitud. Aunque la comida y la bebida se encuentran entre las necesidades esenciales del ser humano, su consumo no es simplemente un acto biológico”.

contrario a lo que pueda pensarse, los primeros son los menos frecuentes y más simples, los ritos de margen tienen larga duración y complejidad, tanto que obligan a concederles autonomía, pero “los ritos de agregación del muerto al mundo de los muertos son, entre todos los ritos funerarios, los más elaborados y aquellos a los que se atribuye la mayor importancia” (Gennep, 2008, p. 204).

Los ritos de agregación, entonces, son para Van Gennep, los más importantes dentro de las ceremonias funerarias y dentro de ellos la comida encuentra un papel fundamental:

Como ritos de agregación, citaré en primer lugar las comidas consecutivas a los funerales y las de las fiestas conmemorativas, comidas que tienen por finalidad renovar entre todos los miembros de un grupo superviviente, y a veces también con el difunto, la cadena que se ha visto rota por la desaparición de uno de sus eslabones. Con frecuencia, una comida de este tipo tiene lugar también en el momento de levantar el luto. Cuando los funerales se hacen en dos etapas (provisionales y definitivos), hay por lo general al final del primero una comida de comunión entre los parientes, a la que se supone que asiste el muerto. En fin, si la tribu, el clan o el pueblo están en juego, el modo de convocar (tambor, pregonero, mensajero, etc.) refuerza más aún el carácter ritual colectivo de la comida a que se convoca a los miembros de los grupos interesados (Gennep, 2008, pp. 228-229).

El alimento entonces es utilizado para reforzar los lazos entre los supervivientes y algunas veces con el difunto. Además, en los ritos de agregación del muerto al mundo de los muertos, el carácter vinculante que tiene la comida (y también el don) vuelve a asomar, esta vez como tabú:

[...] no hay que comer con los muertos, ni comer o beber algo que se haya producido en su país, ni dejarse tocar, o abrazar por ellos, ni aceptar de ellos regalos, etcétera. Por otra parte, beber con un muerto agrega a la comunidad de los muertos, permitiendo por consiguiente viajar entre ellos sin peligro, del mismo modo que abonar el peaje (moneda, etc.) (Gennep, 2008, p. 229).

Van Gennep, indica la similitud que existe entre los ritos de agregación al mundo de los muertos, con los ritos de hospitalidad, de agregación al clan y de adopción. Aquí describimos en líneas generales la secuencia descrita por el autor: los habitantes abandonan el pueblo y se refugian en sitios definidos, o bien cierran las puertas, toman las armas; o bien se presenta el jefe solo o con sus guerreros o se envía un representante. El extranjero no debe entrar inmediatamente al territorio, sino desde lejos probar sus intenciones. A continuación “viene el período de margen: intercambio de regalos, oferta de vituallas por los habitantes, puesta a punto del alojamiento, etc. Finalmente, la ceremonia termina con los ritos de agregación: entrada solemne, comida en común, intercambio de apretones de mano, etc.” (Gennep, 2008, p. 48).

Si bien entonces hasta ahora van Gennep destaca el papel de la comensalidad en los ritos de agregación también enfatiza en la importancia del don en estos mismos ritos. Para el autor el intercambio, entre otros de comida, tiene un poder constitutivo, en la medida que aceptar regalos de alguien es quedar vinculado con él. En sus palabras: “[...] este “toma y daca”, este tráfico de objetos entre gentes que constituyen un grupo delimitado, crea la continuidad del vínculo social entre los individuos a idéntico título que la ‘comuni3n” (Gennep, 2008, p. 53).

El don de comida en el contexto de los funerales adquiere dos caras distintas, el derroche y la ofrenda.³⁷ En cuanto al primero, como bien señala Thomas en la mayoría de etnias africanas el libertinaje de bienes acompa1a los funerales del buen muerto. M1s exagerado es el frenes3 de despilfarro y abundancia en sudeste asi1tico, en Bali y Madagascar. Para el autor: “Estas costumbres, propias de lo que hemos llamado la econom3a cuaternaria, tiene valor de potlatch: suscita una demostraci3n de fuerza que llama a la reciprocidad y la sobrepuja por parte de otros miembros del grupo” (Thomas, 1985, p. 229). La exhibici3n fastuosa es anticipada por una lenta acumulaci3n: el patriarca africano anticipa con mucho tiempo de antelaci3n, el arroz y las bestias para sacrificar en su funeral.

En su an1lisis de estas pr1cticas Thomas se1ala que los gastos incurridos sirven para dar fe del peso social del muerto, al tiempo que mejoran la reputaci3n del linaje y de toda la comunidad. No se ahorran gastos en la medida en que el futuro del grupo est1 a merced del ancestro. Al tiempo:

El gasto desenfrenado es la imagen de la abundancia de la vida, del caos original a partir del cual un nuevo orden se puede instalar. Este nuevo orden est1, paralelamente, en tr1nsito de tener lugar en el mecanismo de circulaci3n de bienes. En este contexto, el dinero es menos reconocido por su valor econ3mico que como sustituto simb3lico de la vida. Gastar en abundancia y redistribuir generosamente, expresa el calor de Eros y la permanencia de los lazos, reforzados y reinaugurados permanentemente por la obligaci3n de reciprocidad. La estrategia es costosa pero bastante eficaz: para el grupo que reencontr3 su unidad y su cohesi3n, la muerte no habr1 sido sino m1s que contratiempo (Thomas, 1985, p. 231).

Y es que ya demostr3 Bataille que las actividades fundamentadas en la p3rdida dotan de sentido la vida humana. El autor describe una serie de pr1cticas como las guerras, los cultos, las construcciones suntuarias, el juego e incluye aqu3 los lutos, que est1n fundadas en la p3rdida. La

³⁷ Hacemos esta distinc3n a pesar de que la destrucci3n o el derroche tiene caracter3sticas comunes con la ofrenda. Godelier indica que los dones a los dioses (y a los muertos) se realizan mediante actos de ofrendas y mediante la destrucci3n de cosas ofrecidas. Adem1s, precisa que sacrificar es ofrecer destruyendo (Godelier, 1998, p. 51).

actividad humana se divide en dos, por una parte, están aquellas acciones orientadas a la conservación de la especie y a la continuidad de la actividad productiva. El segundo grupo son formas improductivas, que se caracterizan porque “el énfasis se sitúa en la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible” (Bataille, 1987, p. 28).

Para Bataille es en estas últimas en donde se deposita buena parte del sentido de la existencia del hombre, en sus palabras:

La vida humana, distinta de su existencia jurídica, y tal como tiene lugar, de hecho, sobre un globo aislado en el espacio celeste, en cualquier momento y lugar, no puede quedar, en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales. El inmenso trabajo de abandono, de desbordamiento y de tempestad que la constituye podría ser expresado diciendo que la vida humana no comienza más que con la quiebra de tales sistemas. Al menos, lo que ella admite de orden y de ponderación no tiene sentido más que a partir del momento en el que las fuerzas ordenadas y ponderadas se liberan y se pierden en fines que no pueden estar sujetos a nada sobre lo que sea posible hacer cálculo (Bataille, 1987, p. 42).

La relación con la muerte que se esboza a través de este planteamiento de Bataille es también muy interesante. Es a través del trabajo y la ley que el hombre niega su animalidad y afirma su condición. Esto supone la subordinación del presente al futuro, pero ayuda a conjurar el miedo a la muerte. Sin embargo, la vida no se puede reducir a la mera condición de subsistencia, porque lo que se obtendría sería una vida reducida a la mera sola voluntad de perdurar. Solo cuando el hombre es capaz de mostrar y afirmar “una in-humanidad valerosa y soberana que no teme a la muerte y capaz de hacer del presente un fin, sólo entonces descubrimos parte de nuestra verdadera humanidad y exploramos otra posible experiencia vital” (Anon., 2002, p. 5)³⁸.

La segunda forma que adquiere la comida como don en los ritos de muerte es la ofrenda³⁹. Como ya lo hemos indicado cuando el intercambio de alimentos tiene lugar en un ámbito distinto de la comensalidad entra en la esfera del don y en este sentido en el encadenamiento, como bien supo mostrar Mauss, de tres obligaciones, la de donar, la de recibir y la de devolver.

³⁸ Esta reflexión proviene de la introducción a *La noción de gasto* de la editorial Etcétera, en donde no figura el autor. La reseñamos porque abre una vía de análisis relevante. Mientras en Thomas encontramos que la práctica del derroche se origina en parte en el miedo a la muerte, según este análisis de la obra de Bataille responde al impulso opuesto, a la valentía frente a la muerte.

³⁹ Hemos diferenciado la ofrenda (más semejante al regalo) del sacrificio o derroche porque este último tiene características distintitas. Mauss encontraba semejanza entre el regalo y la destrucción cuando indicaba que “dar, ya es destruir”. Pero también destacaba que el derroche era una manera particular, que encontraba más elevada. En sus palabras: “Pero la destrucción propiamente dicha parece constituir una forma superior de gasto” (Mauss, 2012, pp. 148-149).

En distintas sociedades y épocas, grupos sociales e individuos se ven obligados a donar, a recibir lo que se les ha donado y a devolver algo equivalente o mejor. En palabras de Mauss (2012, p. 70): “En la civilización escandinava, como en muchas otras, los intercambios y los contratos siempre se realizan en forma de regalos, teóricamente voluntarios, pero, en realidad, entregados y devueltos por obligación”.

El don, a su vez, establece una doble relación entre el que da y el que recibe. Por una parte, de solidaridad, en la medida que se comparte con el que se dona, por otra de superioridad, en cuanto el que ha recibido queda endeudado con el donante. Godelier haciendo referencia a este aspecto de *El ensayo sobre el don* precisa:

Así pues, donar parece instaurar una diferencia y una desigualdad de estatus entre donante y donatario, una desigualdad que en ciertas circunstancias puede transformarse en jerarquías [...] De este modo, dos movimientos opuestos quedan contenidos en un solo y mismo acto. El don aproxima a los protagonistas porque se constituye en reparto y los aleja socialmente porque hace de uno deudor del otro (Godelier, 1988, p. 100).

De ese doble movimiento que genera el don, añadirá Godelier, el reparto que aproxima es de menor importancia; el que prevalece es la deuda que separa y que distancia. Ahora bien, recuérdense lo que indica Thomas respecto a una de las principales funciones de los ritos de funerarios: separar a la muerte, al cuerpo muerto. En este sentido se aclara buena parte de la función de la comida como don en los ritos funerarios.

2. EL DÍA DE MUERTOS COMO PRÁCTICA ESTÉTICA IMBRICADA

Se desprende del capítulo anterior que el alimento tiene una dimensión simbólica y significativa. En las prácticas alimentarias intervienen factores biológicos, ecológicos y socioculturales. Por otro lado, como mostró Fischler, hay ciertos principios que rigen la alimentación de todos los seres humanos, pero también hay variaciones del significado de los alimentos de acuerdo a las culturas, o al interior de las mismas, como ilustra el caso del azúcar. Se estableció, además, que ciertos alimentos como la carne tienen una importancia simbólica más bien generalizada. De los enfoques tratados en el primer punto del capítulo anterior es necesario destacar que no son alternativos, sino complementarios.

En el ámbito más preciso de los ritos funerarios, cuya finalidad es el bienestar de la comunidad y el beneficio simbólico del muerto, se determinó que el extenso uso de los alimentos obedece a tres factores: sus propiedades simbólicas, su vinculación con la comensalidad y con el don. Con todo lo anterior se ha conseguido establecer un marco teórico a través del cual se analizará la utilización del alimento en distintas prácticas estéticas, entre las que hemos incluido un ritual, el Día de Muertos, así como una serie de manifestaciones artísticas contemporáneas.

Ahora bien, el primer aspecto a considerar es que el Día de Muertos ha sido ampliamente estudiado desde la antropología, pero muy poco abordado desde la estética, ámbito en el que se encuentran nuestros otros objetos de estudio. Brandes (1998, p. 206), por ejemplo, destaca que un “tratamiento procesual de la dimensión artística del Día de Muertos es lo que ha faltado en la literatura”. Se requiere, por tanto, encontrar una teoría que posibilite realizar un análisis de la fiesta en este sentido, y para ello tomaremos en consideración lo planteado por Estela Ocampo en *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas* sobre las prácticas estéticas imbricadas.

Ocampo pone de relieve el problema que supone estudiar las prácticas estéticas de otras culturas intentando introducirlas en el ámbito del arte, y propone como alternativa abordar cada fenómeno independientemente.

El concepto de obra de arte, tal como fue definido por las sociedades europeas occidentales en el siglo XV y que ha imperado hasta las vanguardias artísticas del siglo XX se ha impuesto a otras civilizaciones. En ese proceso no se ha tenido en cuenta que este surge de una

cosmovisión, una situación histórica y social particular, no tan extenso como para recoger dentro de sí los productos de otras civilizaciones (Ocampo, 1985, p. 9).

En realidad, se trata de fenómenos muy distintos. El arte es un fenómeno autónomo, pero esta cualidad lejos de ser algo dado y propio de todas las prácticas estéticas, es una característica adquirida a lo largo de siglos de práctica artística¹.

En el terreno de las prácticas estéticas imbricadas nos encontramos, por el contrario, en un ámbito donde un fenómeno estético está subordinado a toda la cultura. Ejemplo de ello son las máscaras del denominado arte africano, en donde el objeto aparece asociado a la ceremonia, a las vestimentas y a los tatuajes rituales. Así, el tallado o labrado de la máscara “exige por parte del artesano trabajar solo y durante la noche para que el repiqueteo de su hachuela sea incorporado al objeto bajo la forma del ritmo” (Ocampo, 1985, pp. 9-10). Controvertir esta regla implicaría quitarle valor a la obra.

¹ Por una parte, en la época griega la relación íntima entre el arte y la religión se pierde. Las antiguas civilizaciones concebían las manifestaciones estéticas como caminos muy apropiados para relacionarse con los fenómenos incontrolados, de manera que, por ejemplo, un fresco egipcio no fascinaba solamente por sus colores o por la organización espacial, sino que su función era trascender el mundo humano, asegurar el destino del alma en el reino de los muertos (Ocampo, 1985, p. 26). Pero, a partir de Grecia, la obra comienza a poseer valores extrareligiosos, a tener un fin en sí misma. En palabras de Ocampo: “Los griegos, por primera vez, conciben el arte por la belleza, desplazan el punto de atención desde un objeto fuera de la práctica misma a otro intrínseco a ella. Lo que antes era un “medio” comienza a ser lo único válido, lo importante” (Ocampo, 1985, p. 27).

En la medida que la práctica artística se separa de la religión, el artista deja de ser un artesano supervisado por el sacerdocio, para convertirse en un individuo capaz de jugar con las formas y “expresar su particular visión de las cosas” (Ocampo, 1985, p. 33). Sin embargo, el proceso que va del artesano al artista concebido como genio, tarda más que la consolidación del arte como práctica independiente de la religión. La antigüedad clásica, a pesar de la glorificación del arte, manifiesta un desprecio por el artista, derivado de su condición de trabajador manual. Estaba, además, muy afianzada la contraposición entre el poeta que trabaja con las ideas y el artista plástico que trabajaba con la materia. Es solo hasta el Cinquecento que este último gozará del mismo estatus que su actividad. Como destaca Ocampo (1985, p. 34): “La acrecida demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista conforme una clase de trabajadores intelectualmente libres, económica y socialmente reconocida”.

El tercer nivel de autonomía del arte es alcanzado cuando la pintura y la escultura dejan de estar condicionados por el espacio arquitectónico que las contiene, el templo. Este proceso está vinculado con la separación del arte y la religión, y se encuentra ya en Grecia en el siglo IV a. C., cuando la iniciativa privada sustituye a los encargos del Estado. En este proceso, como en los anteriores, se hace una pausa en el período medieval donde tanto la pintura como la escultura quedan subordinadas a la catedral con la cual “forman un todo indivisible” (Ocampo, 1985, p. 44) y vuelve a ser retomado en el Renacimiento, donde la implementación de un circuito de producción, distribución y venta, favorecen las condiciones para la elaboración de objetos transportables (Ocampo, 1985, pp. 44-45).

Por último, con las vanguardias abstractas de principios del siglo XX, se busca la liberación del arte de la representación del objeto exterior. Si bien desde el Renacimiento hasta el siglo XIX se consideraba que las formas expresaban la personalidad del artista, el arte estaba condicionado a la representación del objeto. Esta última atadura es la que quisieron romper los artistas abstractos de principios del siglo pasado, de manera que las formas fueran solo formas, desprendidas completamente del referente exterior (Ocampo, 1985, p. 46).

Incluir esta máscara en el ámbito del arte implica, por tanto, separar por una parte el objeto, y por otra todo lo demás. Así, la máscara quedará dentro del dominio del arte, mientras que los vestidos, las ceremonias, los ritos y el entorno, entrarán en el ámbito del folklore. En definitiva, para entrar en el museo, la máscara se ha de desvincular de las otras formas expresivas, el ritmo, la música, la danza, que formaban, en la cultura de origen, una unidad indisoluble (Ocampo, 1985, p. 12).

Este proceso de división en forma y color, por una parte, y significación por otra, así como la necesidad de fraccionar en dos la realidad para aprenderla es propio del pensamiento europeo y ajeno a otras culturas que tienen una visión totalizadora del mundo. Al respecto, Ocampo (1985, p. 14) indica: “En nuestro estudio nos encontramos a cada paso y bajo distintos aspectos, con una concepción dicotómica de la realidad, la del arte europeo, y con otra totalizadora, la de los fenómenos estéticos de raíz no europea”.

En el México actual, si bien obviamente no podemos referirnos a una visión totalizadora del mundo, los altares familiares y veladas en el cementerio están relacionados con otros ámbitos de la cultura. La extensa diversidad de manifestaciones plásticas y dramáticas está vinculada con el culto a los muertos o con lo festivo y la finalidad estética va acompañada de otros objetivos. Los altares a los muertos, los cráneos de azúcar, las representaciones de calaveras surgen y adquieren sentido en el contexto de la fiesta, donde además de las motivaciones religiosas se mueven intereses sociales y comerciales.

2.1 Descripción del ritual

El Día de Muertos² es un término específicamente mexicano que corresponde a las festividades católicas de Todos los Santos y Fieles Difuntos³. Las fechas más importantes de la celebración son el 1 de noviembre, donde se festeja a los niños muertos y el 2 de noviembre a los adultos fallecidos⁴, aunque el período del ritual comienza el 31 de octubre. Durante estos tres días, se decoran y limpian las tumbas, se hace vigilia en el cementerio y se elaboran los altares en los hogares. Con todo, la celebración adquiere diversos matices de acuerdo a la región y en este sentido, los días que comprende el ritual pueden variar. Por ejemplo, en algunas poblaciones el

² El nombre de la festividad cambia en algunas partes del país a *Noche de Muertos*, o *Los muertos* como ocurre en Oaxaca, según indica Norget (2006, p. 194).

³ O Día de Ánimas.

⁴ Estas fechas fijadas por la tradición popular, aplican para la mayor parte de la República Mexicana, según autores como Mendoza (2006, p. 31) y Brandes (2006, p. 8).

día 28 de octubre se celebra el ‘día de los accidentados’ o ‘día de los matados’⁵, que da cuenta de la influencia del pensamiento prehispánico en la ceremonia, en la medida en que para los antiguos nahuas el modo de morir incidía respecto al lugar de destino después de la muerte⁶ (Brandes, 2006, p. 8).

Así pues, si bien es más usual el período de celebración entre el 31 octubre y el 2 de noviembre (Brandes, 2006, p. 6; Carmichael y Sayer, 1991, p. 15), a veces se hace referencia a un tiempo más amplio, o de solo dos días, como ocurre en el expediente que se presentó para la candidatura de la Festividad indígena dedicada a los muertos en México como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO⁷ en donde se indica:

Generalmente las celebraciones indígenas en torno a los muertos se llevan a cabo los últimos días del mes de octubre (del 25 al 30) y los primeros de noviembre (del 1 al 3). Sin embargo, existen poblaciones indígenas en las que dichas festividades llegan a extenderse a lo largo de todo el mes de noviembre, como en el caso de los chontales de Tabasco, o se constriñen a periodos muy reducidos de dos días al inicio del penúltimo mes del año⁸ (CONACULTA, 2005, p. 17).

⁵ Es el caso del pueblo campesino de Santa Apolonia, próximo a la capital del estado de Tlaxcala, donde además se incluyen otros días a la fiesta, como el 29 de octubre para quienes murieron ahogados o sin haber sido bautizados y el 30 de octubre para las ánimas solas (Zarauz, 2000, p. 166).

⁶ El tema, sin embargo, es más complejo. Como bien explica López Austin (1999, pp.7-8), no era una sola alma como en el cristianismo la que iba a un lugar. El hombre estaba compuesto por diversas entidades anímicas, además de la materia pesada que formaba el cuerpo. Según el historiador mexicano las principales entidades anímicas eran tres: el *tonalli*, ligado a la individualidad, que tras la muerte reposaba en la tierra, y frecuentemente era guardado por los familiares en una caja que contenía dos mechones de cabellos y sus cenizas. El *ihíyotl*, que motivaba las pasiones y se dispersaba por la superficie de la tierra produciendo enfermedades o seres fantasmales y finalmente el *teyolía*, ubicado en el corazón, donde radicaba su esencia humana, la vida. Era este último, el que al morir el individuo viajaba a los lugares destinados a los muertos: el *Mictlan* o *lugar de los muertos* para quienes fallecían de muerte común; el *Ichan Tonatiuh Ilhuícatl* o *el cielo que es la morada del Sol*, para quienes morían en combate, mujeres muertas en su primer parto, los sacrificados al sol y los comerciantes pericados en expediciones mercantiles; el *Tlalocan* o *lugar de Tláloc* para quienes morían ahogados o por una enfermedad acuática o por un rayo y el *Chichihualcuauhco* o *lugar del árbol nodriza*, lugar donde los niños que habían fallecido en período de lactancia esperaban una segunda oportunidad.

⁷ Reconocimiento que obtuvo en 2003.

⁸ Con todo, la fiesta sigue desbordando en algunos lugares este marco temporal. Como indica Zarauz (2000, p. 158) en la Huasteca el ciclo de la muerte comienza el 29 septiembre, día de San Miguel y el 18 de octubre, día de San Lucas, se hace la primera ofrenda con pollo, enchiladas, bebidas, velas y copal, para quienes murieron ahogados, por arma de fuego o en un accidente y por tanto no tuvieron tiempo de confesarse. Entre los totonacas el período de la fiesta comienza el día de San Lucas y termina el 30 de noviembre, día de San Andrés (Carmichael y Sayer, 1991, pp.15-16). En Oaxaca, los lunes sucesivos al 2 de noviembre en que se visita el Panteón General, se abren los cementerios de los alrededores de la ciudad para que las familias visiten y organicen las tumbas. Aunque estos lunes de noviembre no son considerados Día de Muertos, sino Días de Panteón o Días de Responsos, tienen sin duda relación con el ritual (Norget, 2006, p. 197). Los preparativos para la fiesta se inician en algunos casos con meses de antelación, como ocurre en Santa Apolonia, donde el 13 de junio, día de San Antonio se siembran los almácigos de cempasúchil (Zarauz, 2000, p.166).

Por otro lado, la diversidad de manifestaciones estéticas del Día de Muertos, entre las que se cuentan los altares en los hogares y en el cementerio, la artesanía ritual con motivos de muerte, o de otro tipo, en algunas ocasiones usando alimentos como material base para su elaboración, han llevado a autores como Brandes (2006, p.6) a afirmar que esta fiesta es actualmente una “poderosa afirmación de vida y creatividad”⁹.

Los altares familiares¹⁰, como se aprecia en la Figura 1 (Casademunt, 2004, p. 9), son instalaciones efímeras elaboradas en el hogar, abiertas a los parientes y conocidos¹¹. Si bien los elementos indispensables son las flores y las velas, los altares suelen contener además platos de comida preparada, imágenes de santos, fotos de difuntos, frutas, pan de muerto, ropa y artesanía ritual. En cuanto a la estructura, es muy común el uso de una superficie rectangular o cuadrada cubierta con un mantel o papel perforado de colores, apoyado contra la pared. Es frecuente, además, la forma escalonada de varias superficies que se suceden verticalmente. Excepcionalmente, se encuentra un arreglo suspendido del techo, como es el caso de las ofrendas elaboradas en Coatetelco, en el estado de Morelos, que se ve en la Figura 2 (Rivera, 2014). Pese a la diversidad de elementos presentes en los altares, estos ostentan una dominante cromática amarilla, bien sea dada por la flor de cempasúchil o flor de muerto¹², o bien por el baño de luz cálida procedente de las velas. A veces los altares se extienden por distintos lugares de la casa o a la calle, a través de caminos de pétalos de flores, o de velas. En la Figura 3 (Tovar, 2009), se distingue uno de estos senderos, en la localidad de San Miguel Canoa.

La variada artesanía ritual que se elabora para la fiesta incluye objetos funcionales, como quemadores de incienso, candelabros, entre otros y un vasto repertorio de figuras

⁹ El historiador y antropólogo norteamericano hace esta afirmación en el contexto de un tema que va de la mano del ritual de Día de Muertos: el estereotipo de que el mexicano no le teme a la muerte. De ello habla Paz (2000) y el tema también ha sido tratado por Matos (2000, p. 16), quien considera que este estereotipo es falso. Brandes (2006; 2007), que profundiza sobre esta materia examinando las diversas ideas que confluyen en este imaginario, encuentra que son con frecuencia contradictorias. Contrastando las conclusiones de estudiosos del tema como Patricia Fernández Kelly y la prensa mexicana, Brandes extrae diez ideas recurrentes, algunas de ellas totalmente opuestas, tales como “los mexicanos son estoicos con la muerte” y “los mexicanos tienen miedo a la muerte”. Del debate que se ha generado alrededor del tema, lo que nos interesa en el contexto de esta investigación, es que es el potencial del Día de Muertos, el que da lugar a este imaginario (Brandes, 2006, p. 5).

¹⁰ Adoptamos la expresión de “altar familiar” a pesar de que Hugo Nutini se refiere a la “ofrenda”. El problema que podría suponer su uso es que puede confundirse con los altares de íconos religiosos que algunas familias mantienen durante todo el año. Sin embargo, para nuestro propósito es más pertinente que el término “ofrenda”, pues dentro de la instalación temporal que se organiza para la fiesta, solo algunos elementos son entendidos como tal.

¹¹ En Tlaxcala rural para muchas comunidades es importante destacarse en la actividad ritual, es un orgullo mostrar las ofrendas a visitantes y amigos de la ciudad (Nutini, 1988, pp. 214-215).

¹² Flor asociada desde tiempos prehispánicos a los ritos de muerte (Carmichael y Sayer, 1991, p. 18).



Figura 1: Altar familiar en Juxtlahuaca (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 2: Ofrenda colgante de Coatetelco (Fuente: Rivera, 2014)



Figura 3: Camino de pétalos de cempasúchil en San Miguel Canoa (Fuente: Tovar, 2009)



Figura 4: Figuras de muerte en la Feria del Alfeñique en León, Guanajuato (Fuente: Castro, 2015)

bidimensionales y tridimensionales con motivos de muerte. En papel perforado de colores y en otros materiales, se reconoce, entre otras figuras, el esqueleto de la Catrina, personaje creado por el grabador José Guadalupe Posada¹³. Un ejemplo de estas formas se aprecia en la Figura 4 (Castro, 2015).

Mención especial merecen las figuras elaboradas con azúcar, chocolate y amaranto, que representan frecuentemente motivos de muerte, como cráneos y tumbas. Un ejemplo de estas se ve en la Figura 5 (Los Motivos de la Marea, 2010). Decoradas con filigranas de colores, las figuras de muerte son representaciones miméticas, en las cuales se reconoce claramente la forma que representan. Esto contrasta, por ejemplo, con otros fenómenos similares, como los huesos de santo elaborados en Ávila y Burgos, que son formas cilíndricas con anillos que nada tienen que ver con un hueso humano (Brandes, 2006, p. 30). Para la fiesta también se elaboran panes de muerto, cuya forma más característica es redonda con huesos cruzados en la parte superior¹⁴.

Además de la elaboración de los altares familiares se suele llevar comida al cementerio, como se ve en la Figura 6 (Getty Images, 2012), que es percibida también como ofrenda, pero a diferencia de la primera, suele dejarse en los recipientes en que es transportada. Es frecuente que las familias limpien y decoren las tumbas, y en algunas ocasiones permanezcan velando toda la noche¹⁵, alumbradas por la luz de los cirios. En el registro de la velada de 2012 de San Felipe Otlaltepec, se escucha el repiqueteo de las campanas de la iglesia, mientras un grupo de músicos interpreta canciones populares. Las tumbas se ven iluminadas, llenas de flores y se observan numerosas personas ocupadas en mantener las velas encendidas o finalizando los arreglos¹⁶.

¹³ En realidad, el cráneo es obra del grabador y el resto del cuerpo del esqueleto se le debe a Diego Rivera.

¹⁴ Carmichael y Sayer (1991, p. 145) destacan la amplia variedad de panes que hay en la fiesta, indicando que en las zonas rurales se encuentran con formas humanas y de animales. En algunas ocasiones a las figuras antropomorfas se les añaden cabezas pequeñas de cerámica o pastas. Se da el caso también de pastas coloreadas con azúcar rosa o decoradas con diseños geométricos.

¹⁵ La vigilia en el cementerio se da en muchos lugares del estado de Michoacán, por ejemplo, en la isla de Janitzio, en el lago de Pátzcuaro (Carmichael y Sayer, 1991, p. 16).

¹⁶ En algunas regiones del país se hacen, además, bailes, como la danza de los viejos o huehues. Claudio Lomnitz se refiere a estos en *Idea de la muerte en México*, señalando que son una manera muy común de representar las apariciones y las relaciones de intercambio que se dan entre los vivos y los muertos. Destaca además que: “De acuerdo con los mazatecos de Oaxaca, los huehues son los antepasados muertos y se aparecen en la casa de todos los miembros de la comunidad, van a los patios y casas y arman jaleo: luchan entre sí, muestran envidia, se quejan de la falta de atención de los vivos o hacen jugarretas a los presentes; finalmente, se tranquilizan y se marchan con parte de las ofrendas de comida preparadas por sus anfitriones” (Lomnitz, 2006, p. 249).



*Figura 5: Tumbas de azúcar en la Feria del Alfeñique de Toluca
(Fuente: Los Motivos de la Marea, 2010)*



*Figura 6: Ofrenda en el cementerio en Pátzcuaro, Michoacán
(Fuente: Getty Images, 2012)*

2.2 El ritual y su relación con la religión

En *Apolo y la máscara*, Ocampo define las prácticas estéticas imbricadas, destacando su relación con los demás ámbitos de la cultura, particularmente con la religión. Dice:

Práctica estética es una forma de organización de la imaginación, la sensibilidad, la capacidad expresiva en la producción de contenidos estéticos. Así, de manera amplia, práctica estética es tanto el arte [...] como las otras formas disímiles. Ahora bien, la característica fundamental, aquella que determina las demás, las estructura y les da sentido, de la práctica estética no organizada como arte, es su dependencia de la cultura íntegra, y particularmente de la religión. La práctica estética, en esta variante, no se ha constituido en un reino con valores propios sino que está inmersa, entretejida, íntimamente relacionada con el saber y la práctica total de determinada comunidad. Es decir, está *imbricada* (Ocampo, 1985, p. 19).

Si bien el Día de Muertos, está ligado al catolicismo, rebasa los requerimientos de la Iglesia para esta celebración¹⁷. El Día de Todos los Santos, por ejemplo, es fijado por esta doctrina, específicamente por el papa Gregorio IV en el siglo IX¹⁸ (Matos, 1996, p. 141). En la actualidad, la Iglesia fija dos misas especiales para el uno y dos de noviembre, aunque es frecuente que este último día se realicen tres ceremonias: la primera dedicada a las almas de los difuntos, una segunda designada por el papa y una tercera en reconocimiento de principios o personas que cada párroco seleccione (Brandes, 2006, pp. 6-7). Estas ceremonias son la única obligación que decreta la Iglesia en estas fechas para todo el mundo católico, incluido México, y se constituyen, como indica Brandes, en la parte menos sobresaliente de la festividad. En sus palabras:

En la Huasteca Hidalguense, a cambio de los favores de las ánimas, los jóvenes se comprometen a bailar por cuatro y siete años, y si rompen su promesa, existe la creencia de que enferman o mueren (Lomnitz, 2006, p. 249).

¹⁷ Childs y Altman (1991, p. 51) indican refiriéndose al Día de Muertos en el pueblo de Chan Kom, Yucatán, que no solo los católicos realizan la fiesta sino también los protestantes recién convertidos, quienes básicamente omiten la comida. Nótese que los autores definen muy claramente el credo que enmarca el Día de Muertos: los católicos, o los que se están desprendiendo del catolicismo. De ello se deduce que, si bien el catolicismo oficial no rige la fiesta, esta religión si se constituye en un marco importante sobre el cual se desarrolla. En algunos casos, las campanas de la iglesia marcan el ritmo de la venida o partida de los muertos, por ejemplo, en Zarauz (2000, p.152) se encuentra la siguiente descripción del Día de Muertos en Mixquic: “Al mediodía [del 31 de octubre] doce campanadas anuncian la llegada de los niños difuntos y las casas se impregnan de incienso y copal para recibir a los angelitos, como se les llama [...]. A las doce del día [del 1 de noviembre] se escuchan las campanadas de la iglesia anunciando que las almas de los pequeños retornan al lugar de los muertos”.

¹⁸ Carmichael y Sayer (1991, p. 14) indican que es oscuro el origen de la fiesta, pero que algunas fuentes señalan que el Papa Bonifacio IV es quien, en el siglo VII, la introduce en sustitución a una fiesta pagana de los muertos y Gregorio III, en el siglo VIII, quien la traslada a noviembre. Por otra parte, los datos que establece Matos, que hemos citado, coinciden con los que se indican en la página oficial del Vaticano.

En México, la mayoría de actividades y manifestaciones artísticas conectadas con esta fiesta –incluyendo las ofrendas especiales de comida, las vigiliias en el cementerio, los altares familiares, y similares– son elaboraciones tradicionales enteramente separadas de los requisitos litúrgicos (Brandes, 2006, p.7).

Una breve incursión en la historia a través de los datos que ofrece el historiador Pedro Viqueira nos llevará a una conclusión similar: la evidencia de una separación entre el catolicismo oficial y las prácticas del Día de Muertos. En este sentido, el autor destaca que, en el siglo XVIII, esta festividad era considerada una amenaza para la religión y el poder político, por lo que se intentó menguarla cuando no suprimirla. Dice Viqueira:

La visita nocturna que hacían hombres, mujeres y niños a ese y otros cementerios, los festejos y embriagueces que tenían lugar en ellos ponían en evidencia la compleja relación que guardaba la vida con la muerte en las creencias de los indios, castas y mestizos pobres. Pero esta fiesta, que desdibujaba los límites entre los vivos y los muertos, no podía más que escandalizar y sobre todo horrorizar a las élites ilustradas que, cada vez más desprovistas de ritos y creencias que les permitieran enfrentar la realidad de la muerte, buscaban diferenciarla tajantemente de la vida, marginarla de la sociedad e incluso olvidar su existencia (Viqueira, 1987, p. 156).

En un contexto más amplio, los recelos hacia la fiesta se enmarcaban dentro de la política ilustrada, que buscaba volver compatible fe y razón, eliminando de la religión todo lo que tuviera que ver con superchería. En estas circunstancias, el Día de Muertos, como otras fiestas religiosas populares, fueron vistas con profunda desconfianza. Esto se explica pues el pueblo acudía a estas celebraciones más por su carácter suntuoso y festivo que por su sentido interno, concibiendo estas fiestas, como celebraciones alegres que “rompían con el monótono ritmo de los días, que permitían salirse de las normas de comportamiento habituales y que liberaban deseos normalmente reprimidos” (Viqueira, 1987, p. 152).

El historiador, menciona un acontecimiento sucedido en el Hospital Real de Naturales, en cuyo cementerio reposaban los parientes y amigos de la mayoría de las familias indígenas de la Ciudad de México, que da cuenta del carácter marginal que manifiesta una religiosidad entendida de manera diferente al catolicismo oficial en el siglo XVIII.

En 1773, el administrador del hospital prohibió la entrada de los indios al cementerio, alegando desordenes y separando así a las familias de sus muertos el día 2 de noviembre. Los indios, por su parte, manifestaron su descontento dejando de dar limosnas al encargado de rezar por las ánimas del cementerio, obligándole a renunciar a su cargo. El sucesor, el bachiller don José María de Neve y Romero solicitó al virrey que se abriera la puerta del cementerio que

comunicaba a la calle de La Victoria en el Día de Muertos, con el fin de obtener más limosnas. Esta petición fue denegada por el virrey, en vista de que el juez de hospitales se oponía, indicando que, si bien se recogían más donativos el día de difuntos en el camposanto, también era cierto que la calle de La Victoria y el propio cementerio se llenaban de gente comiendo y ebria (Viqueira, 1987, pp. 157-158).

A continuación, el juez argumenta que no hay razón para dejar de dar limosnas ya que “para que se digan las misas y responsos por las almas benditas de los indios está franca y abierta la pública iglesia del hospital” (Viqueira, 1987, p. 158) lo que según el historiador pone de manifiesto lo radicalmente distintas de las concepciones religiosas de los ilustrados frente a las del pueblo.

Si se desprende de lo dicho anteriormente que el núcleo religioso del Día de Muertos no se encuentra en el catolicismo oficial, hallamos también en las palabras del historiador respecto al festejo del siglo XVIII, dos indicios de lo que interesaba a los participantes, que investigadores actuales confirman como característicos de la festividad. Por una parte, hay un tipo de convicción que implica una relación directa con los muertos, que requiere cierta proximidad física y que implica que estos obtienen algún beneficio de la comida; por otra, se trata de una fiesta, entendida como la posibilidad de fuga de un orden cotidiano.

Brandes (2006, p. 20) y Carmichael y Sayer (1991, p. 21) confirman lo primero respecto a la fiesta en la actualidad, indicando que en México en general, se cree que el pariente muerto visita la casa, y extrae cierto alimento a través del olor de la comida de la ofrenda¹⁹. En un contexto mucho más preciso, Tlaxcala rural, Nutini (1988, p. 213) hace referencia al núcleo de creencias que subyacen a la celebración del Día de Muertos, entre los que se cuenta que: “[...] los muertos regresan para la celebración, que ellos toman parte del alimento que se les ofrece, que las almas de los parientes muertos velan por el bienestar de la familia y así sucesivamente”. El mismo autor indica que los propósitos manifiestos y latentes de las ofrendas a los muertos son:

[...] agradecerles; recordarles su existencia previa en la tierra; predisponerlos favorablemente hacia los vivos individual y colectivamente; hacerlos conscientes de las súplicas de los vivos; rogarles ser eficientes como intermediarios, protectores y

¹⁹ Como indica Brandes (2006, p. 9), este tema requiere ser tratado con mucha precaución, pues “las ideas relativas a la cosmología y la espiritualidad varían enormemente no solamente entre regiones, clases y etnias, sino aún más dramáticamente entre individuos”. Obviamente, no en todos los lugares de México se tiene esta creencia, pero lo cierto es que su presencia está directamente relacionada con la calidad de la ofrenda.

dispensadores de cosas buenas para los vivos; y enfatizarles el pacto que une a los vivos y a los muertos (Nutini, 1988, p. 229).

Por otro lado, la segunda faceta del Día de Muertos que se desprende de los datos ofrecidos por Viqueira, es tratada por Octavio Paz en su ensayo *Todos Santos, Día de Muertos* donde el autor apuntala la fiesta en el ámbito de lo sagrado, señalando que esta es una operación cósmica en la que “la experiencia del desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios”, provocan el renacimiento de la vida (Paz, 2000, pp. 54-55). La fiesta es ante todo, dice Paz, “el advenimiento de lo insólito”, regida por “reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción” con las cuales “se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días” (Paz, 2000, p. 53), pero sobre todo, en ella, “el tiempo deja de ser sucesión, para transformarse en lo que fue y es originalmente: “un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian” (Paz, 2000, p. 51), donde desaparece la noción de orden, y regresa el caos²⁰.

a) Tres dimensiones de la fiesta en el Día de Muertos

En uno de los apartados de *Apolo y la Máscara*, Ocampo (1985, p. 59) examina la fiesta, indicando que esta presenta tres dimensiones. Por una parte, tiene una dimensión cosmológica, de interacción con la naturaleza. En este sentido, apunta la autora de manera similar a Paz, la fiesta es la coronación de los esfuerzos cotidianos, “por reencontrarse con lo trascendente”, donde el hombre comparte el mismo espacio y el mismo tiempo con las fuerzas sobrenaturales (Ocampo, 1985, pp. 59-60). Pero, además, la fiesta tiene otras dos dimensiones: una dimensión social, de interacción humana, y una dimensión estética, de producción imaginativa.

²⁰ El vínculo entre lo festivo y lo sagrado ya fue demostrado por Mircea Eliade en lo *Sagrado y lo profano*. La fiesta se constituye en una repetición del acto creador de los dioses. Para Eliade: “Una fiesta se desarrolla siempre en el Tiempo original. Y precisamente es esta reintegración del Tiempo original y sagrado lo que diferencia el comportamiento humano *durante* la fiesta del comportamiento de *antes* o de *después*. En muchos casos se entregan los hombres durante la fiesta a los mismos actos que en los intervalos no festivos; el hombre religioso cree que vive entonces en *otro tiempo*, que ha logrado reencontrar el *Illud tempus* mítico” (Eliade, 1985, pp. 76-77).

Que el tiempo de la fiesta sugiera un tiempo eterno, apartándose del tiempo lineal ha sido retomado por Gadamer (2010) aludiendo a la experiencia estética. El autor diferencia dos experiencias distintas del tiempo: el tiempo para algo, que es vacío, requiere ser llenado y cuyos extremos o manifestaciones más definidas de vaciedad son por una parte el aburrimiento, “el tiempo como una presencia atormentadora” y por otra el ajeteo, “el no tener nunca tiempo” (Gadamer, 2010, pp. 103-104). Frente al tiempo lineal, Gadamer contrapone el tiempo de fiesta, que contrario al anterior está lleno de sí mismo. Dice el filósofo: “Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella” (Gadamer, 2010, p. 104).

La fase social de la fiesta es tan propia de ella que en palabras de Gadamer (2010, p. 99) “si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros”. Para el filósofo, la fiesta es “la presentación de la comunidad en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos”²¹ (Gadamer, 2010, p. 99).

Al respecto Ocampo (1985, p. 62) señala que, en ocasiones, la fiesta busca afianzar la unidad comunitaria y la solidaridad grupal. En el Día de Muertos esta dimensión tiene lugar a través del reparto e intercambio de comida, bien sea de la ofrenda o de los cráneos de azúcar. En Oaxaca, por ejemplo, algunas familias tienen la costumbre de intercambiar los platos que no se han estropeado en el altar, práctica que tiene por nombre ‘mandar muertos’ (Norget, 2006, p. 200). Este hecho también se presenta con los cráneos de azúcar, que además de ser dispuestos en los altares, suelen ser regalados a los parientes y amigos (Brandes, 2006, p. 22). La elaboración del altar, tiene también un alto componente socializante, en la medida que reúne, en sitios como Tlaxcala, a la familia extensa: bajo la dirección de los ancianos, los jóvenes y los adultos disponen los elementos de la ofrenda y los componentes decorativos²² (Nutini, 1988, p. 200).

Si bien en la festividad se desarrollan otras acciones rituales que unen a las personas como la danza de los huehues, es indudable que las prácticas en torno a la comida desempeñan un rol sustancial en lo relativo a la dimensión social de esta fiesta. Por una parte, la ofrenda de comida, como escribe Norget (2006, p. 219), “reafirma que ambos, los vivos y los muertos, pertenecen a una única existencia y una moral universal, mientras los seres sobrenaturales y mortales están compartiendo de la misma olla”. Como indica la autora el canje de alimentos no solo fundamenta y crea relaciones entre vivos y muertos sino también entre la comunidad²³. Dice:

El intercambio de alimentos y bebidas promulga, representa, y refleja ciertas relaciones cruciales dentro de la comunidad. Hacer y ofrecer comida es al tiempo alegórico, metafórico y real; es signo y evidencia de la bienvenida de la comunidad y el bienestar, la marca de su apego sensual a esta vida, y su respeto por la muerte. La comida propicia que los visitantes y los espíritus, funcionen como una especie de comunión entre lo sagrado y lo profano, entre amigos, miembros de la familia, y vecinos (Norget, 2006, p. 218).

²¹ El Día de Muertos también es una fiesta para todos, en palabras de Norget (2006, p. 194) “es un tiempo para la familia, tanto para los vivos como para los muertos”.

²² Esto se da en Tlaxcala Rural para uno de los tipos de ofrenda que Nutini distingue, la ofrenda tradicional clásica de las casas ancestrales.

²³ Dice Norget (2006, p. 217): “De hecho, a lo largo del ciclo festivo en Oaxaca, la comida establece una compleja red de interacciones recíprocas, tanto reales (que es lo que son) como metafóricas. Los alimentos y las bebidas se utilizan para facilitar y simbolizan las interacciones sociales; también se destacan como marcadores de ocasiones especiales”.

La ofrenda de comida, añade Norget, es un rasgo característico de la fiesta en México, que se usa también para diferenciar a los vivos de los muertos. En sus palabras:

La comida es especialmente importante durante la fiesta de Día de Muertos. No sólo funciona como una ofrenda, un gesto de respeto, y una invitación a las almas de los muertos que vienen a vagar por la tierra a principios de noviembre, sino que sirve para distinguir a los vivos de los muertos. Las ofrendas se dejan a los muertos mientras que la comida es hecha, compartida y consumida por los vivos. Ciertamente, la oferta de alimentos es la característica que distingue a las celebraciones del Día de las Ánimas en México de la forma católica de la festividad (Norget, 2006, p. 217).

El alimento dentro de la festividad entra, además, dentro de la categoría de la comida ceremonial. Si bien no se trata de una cena en común como lo sería, por ejemplo, la que acompaña los funerales, la comida de la ofrenda está hecha como si se tratase de una ocasión especial y es supervisada por el entorno cercano a la familia que elabora el altar. Lo privado deviene público, y, por lo tanto, el altar se vuelve una ocasión para que todos cotejen el comportamiento de los otros y comprueben así “hasta qué punto los diferentes actores cumplen con sus papeles sociales” (Brandes, 1988, p. 50). De hecho, Brandes en su artículo “La comida ceremonial en Tzintzuntzan”, se refiere precisamente a las funciones del alimento en este contexto desde la perspectiva funcionalista. Con un enorme impacto en la vida social, la comida ceremonial tiene funciones muy precisas: refuerza y resalta antiguos papeles, crea y muestra públicamente nuevos roles y finalmente fomenta la resolución de conflictos.

La tercera dimensión del Día de Muertos, en tanto fiesta, es la estética. En este apartado es indispensable reconocer la extensa diversidad de manifestaciones que tienen lugar en la festividad, que van desde la danza, la creación de altares, la música, la escritura de calaveras literarias. Del potencial creativo de la festividad en general y de las ofrendas en particular, han dado testimonio diversos antropólogos. Así, dice Brandes que el Día de Muertos es “una ostentosa exposición de arte, poesía y energía creativa” (Brandes, 2006, p. 6) y luego añade:

Llegado el final de octubre, una multitud de visitantes llegan a México para ser testigos de vistosas –algunos podrían decir carnavalescas– actuaciones rituales y manifestaciones artísticas. Panes decorados, papel picado, juguetes de plástico, muchos de ellos jugando humorísticamente con el término muerte, se evidencian en todas partes. Caramelos de azúcar esculpidos en forma de calaveras, esqueletos y ataúdes sugieren una confrontación casi irreverente, macabra con la mortalidad. [...] Todo, desde costosas lápidas, hasta simples montículos de tierra son adornados con flores, velas y comida, estéticamente arreglados en honor del difunto (Brandes, 2006, p. 7).

Norget (2006, p. 219), a su vez, indica que en la fiesta el cementerio es “embellecido con una profusión de signos de vida: comida, flores, decoración de colores brillantes, así como música, charlas y risas”. Y Nutini, refiriéndose a uno de los cinco tipos de ofrenda que reconoce en Tlaxcala rural, la ofrenda clásica, destaca de esta que:

Para el observador, nativo o extranjero, es un logro estético impresionante. Para el antropólogo, ésta expresa mejor que cualquier otra manifestación de la creatividad, sea religiosa, social o material, la conjunción del arte popular y las ideas que regulan las relaciones humano-sobrenaturales. El amor y el cuidado en la ejecución, el sutil y al mismo tiempo dramático contraste entre el color y la forma, y el extraño atractivo de todo el conjunto, es una elocuente declaración por la cual la gente honra a sus queridos muertos, les ofrecen lo mejor que tienen, y los invitan a unírseles por un momento transitorio en su mundo de existencia (Nutini, 1988, p. 206).

Si, por tanto, no hay duda respecto al componente creativo y expresivo de la festividad, los fragmentos citados concuerdan, además, en destacar ciertos aspectos a nivel estético: el uso del color, la utilización de la comida y el humor, que claramente inciden en que la fiesta, a pesar de referirse a la muerte, sea vista como una poderosa exaltación de la vida.

Así pues, en las formas de muerte, un ejemplo de las cuales se aprecia en la Figura 7 (Uriarte, 2009), es frecuente el uso del humor y del alimento. Además de tumbas, es usual la elaboración de cráneos en sustancias dulces, como chocolate, azúcar y amaranto con miel. Estas formas, como se aprecia en la Figura 8 (Fotorecursos, n.d.), son representaciones realistas de los huesos de la cabeza humana, aunque difieren de estos en la escala, generalmente más reducida, y en que presentan las formas suavizadas. Además, los cráneos elaborados en alfeñique o pasta de azúcar tienen un color blanco puro de base, sobre el que se disponen una serie de filigranas de colores brillantes. En cualquier caso, como se mencionó anteriormente, tanto en los cráneos como en las demás figuras, el azúcar²⁴ hace de contrapeso simbólico, pues como indica Brandes, esta sustancia implica la negación de la muerte²⁵.

El segundo recurso expresivo es el humor. En papel picado, papel mache y en otros materiales se suelen representar calaveras realizando tareas cotidianas, sumergidas en los problemas de la

²⁴ Brandes (2006, pp. 22-23) precisa que: “La presencia de dulces en el Día de Muertos, es suficientemente notable para que nos preguntemos porqué existe esa relación tan particular entre azúcar y muerte en México”.

²⁵ De la importancia de lo dulce en el ritual, da cuenta esta nota de Francisco Zarco publicada en el periódico Siglo Diez y Nueve en 1851: “[...] que para celebrar este fúnebre aniversario, recurrimos al estómago, nuestro pueblo en esto es muy español, la semana santa se harta de peces raros, la noche buena toma la ensalada de betabel y de cacahuets, las pascuas almuerza bacalao, y el día de muertos se precisa mucho dulce” (Zarco, 1851 citado en Ramírez, 1997, p. 26).



Figura 7: Ofrenda en la Plaza del Ángel, Ciudad de México
(Fuente: Uriarte, 2009)



Figura 8: Cráneos de azúcar en una ofrenda
(Fuente: Fotorecursos, n.d.)

vida diaria, o vestidas lujosamente. En la Figura 9 (Museo Dolores Olmedo, 2011) y en la Figura 10 (Morales, 1989, p. 59), se pueden apreciar dos ejemplos de esta faceta de la fiesta.

Además del humor y el alimento, se suelen usar con menor frecuencia otros recursos expresivos, como la elaboración de juegos con motivos de muerte, como es el caso de las marionetas de papel que se venden en las zonas urbanas del centro de México, o la implementación de símbolos de vida surgiendo de la muerte, tal como se ve en la Figura 11 (Linares, 1990, p. 64). Si bien estas prácticas son más o menos escasas, la conjunción vida-muerte se puede encontrar, además, en objetos como el árbol de la vida o el árbol de la muerte.

Un elemento compositivo primario en la artesanía ritual es el color, usado frecuentemente con alta saturación. Si bien en los altares familiares el tono dominante es el amarillo naranja, en la artesanía ritual es extendido el uso del magenta que, además, se suele acompañar con otros tonos igualmente intensos. Un ejemplo del tipo de tonos y combinaciones se puede ver en la Figura 12 (Uriarte, 2009). Es destacable, además, el empleo del color blanco para describir los huesos, con ligeros trazos de negro, utilizados con el fin de precisar los detalles²⁶. En este mismo sentido, son usadas con frecuencia texturas, elaboradas con los mismos materiales, o a través de la aplicación de otras sustancias²⁷.

En definitiva, elementos compositivos tales como colores saturados en altos contrastes, texturas, sumados a recursos expresivos como el humor, el alimento y el juego, consiguen que el arte ritual, que trata de manera manifiesta el tema de la muerte, exprese vitalidad y creatividad. La vida y la muerte coexisten en estas formas. La fiesta sucede en la convivencia de estos dos opuestos.

2.3 Características distintivas del Día de Muertos como práctica estética imbricada

Se han mencionado algunos elementos compositivos y expresivos utilizados en la artesanía ritual del Día de Muertos. Sin embargo, el estudio a nivel estético de la festividad debe prolongarse a través de los factores que le son propios en tanto práctica estética imbricada. En

²⁶ Dice Diego Rivera que la muerte es “un excelente tema para producir masas contrastadas de blanco y negro, volúmenes recientemente acusados, y expresar movimientos bien definidos de largos cilindroides formando bellos ángulos en la composición, magistral utilización de los huesos mondos” (Rivera, 1930, sin paginación).

²⁷ Las texturas son constitutivas de algunos tipos de arte ritual como las banderolas de papel picado, pero además son de uso muy frecuente en los cráneos de azúcar, los esqueletos y demás figuras.



Figura 9: Parte de la ofrenda en el Museo Dolores Olmedo
(Fuente: Museo Dolores Olmedo, 2011)



Figura 10: Figuras de esqueletos en papel maché
(Fuente: Morales, 1989)



Figura 11: Esqueleto con simbolos de vida
(Fuente: Linares, 1990)



Figura 12: Un ejemplo del uso del color en el altar de Plaza comercial Perisur
(Fuente: Uriarte, 2009)

este sentido, si bien en el arte se reconoce la presencia de un artista a cargo de una obra, en esta celebración, así como en todas las manifestaciones estéticas de otras culturas distintas a la occidental, no se encuentra este rol definido. En el Día de Muertos, por ejemplo, hay artesanos especializados en hacer ciertas figuras, pero la regla es que, así como la fiesta es para todos, las manifestaciones estéticas, específicamente los altares, son elaborados por todos. Además, el ritual se caracteriza por un tipo de economía, el derroche, que está ligado a la utilización de materiales efímeros. Por último, en cuanto a la dinámica interna, la festividad se distingue por la perdurabilidad formal.

a) El derroche en el Día de Muertos

En el capítulo dedicado a las funciones de la comida en los ritos de muerte se observó la importancia de las actividades improductivas, de las que depende, según Bataille, la supervivencia de las sociedades. Como demostró el autor, la acción humana, además de estar orientada a la conservación y a la producción, tiene por fin el derroche. El hombre dedica parte de su hacer a las actividades orientadas a la pérdida, al gasto, cuya eficiencia en la capacidad de dar sentido está supeditada a que la pérdida sea copiosa.

Ahora bien, si el derroche, específicamente de comida se constituye en un mecanismo simbólico para reproducir el caos y semejar la abundancia de la vida²⁸, el gasto es la actitud económica que rige el Día de Muertos. No es casual que encontremos este rasgo en la fiesta, pues efectivamente, es la actitud que rige las prácticas estéticas imbricadas. Al respecto Ocampo indica que:

Desde el punto de vista de la economía interna, las prácticas estéticas imbricadas suponen el derroche, el gasto improductivo, en sentido lato y simbólico, forma que impregna la peculiar concepción que niega desde el principio la perdurabilidad de los objetos estéticos, de los actos, concebidos *ad initium* como finitos y percederos (Ocampo, 1985, pp. 19-20).

Para ejemplificar esta característica de las prácticas estéticas imbricadas, Ocampo se refiere a una fiesta de contenidos agrícolas en el Chaco argentino, en la que los miembros de la comunidad elaboran máscaras que representan elementos naturales y animales las cuales, “una vez finalizada la ceremonia, se rompen en un ritual imprescindible [pues] conservarlas podría acarrear consecuencias funestas” (Ocampo, 1985, p. 67). Contrario a nuestra mentalidad

²⁸ En el contexto de algunos ritos funerarios, en muchas etnias africanas, como mostró Thomas.

occidental según la cual sería más propio guardar las máscaras para la siguiente festividad, para los Chané esto sería impensable: la destrucción es fundamental. En las prácticas estéticas imbricadas, el derroche de energía, tiempo, e imaginación es imprescindible, de la misma manera que como dice Bataille, para que una joya tenga valor es necesario que se haya gastado una fortuna en ella. Este comportamiento en el Día de Muertos tiene dos facetas: por una parte, el gasto desmedido, el derroche en sí mismo y por otra, el tipo de materia con el que se crea el arte ritual y los altares que es fundamentalmente efímero.

– Gasto de dinero, trabajo y tiempo

La disposición a gastar en exceso es una característica del Día de Muertos en la actualidad²⁹. Ya lo dice Brandes (2006, p. 6), que esta fiesta es donde más tiempo y dinero invierten los mexicanos, mientras que Norget destaca el enorme esfuerzo económico que implica para las familias hacer el altar correctamente, lo que se ve reflejado en el hecho de que octubre es el mes con más movimiento en las casas de empeño. En palabras de la autora:

Una enorme cantidad de tiempo y energía se invierte en la preparación del Día de Muertos. Platos especiales son preparados a modo de ofrenda y son puestos en el altar; asimismo, los numerosos invitados que se espera pasarán por el hogar durante la fiesta, deberán ser bien alimentados (Norget, 2006, p. 198).

Además de la elaboración de los platos preparados, en algunos casos se requieren utensilios nuevos, como da cuenta la señora Teódula, una de las vecinas de Coatetelco, Morelos:

²⁹ Respecto a este primer rasgo, el exceso de energía, esfuerzo y tiempo que se invierten en la fiesta, se ha de tener en cuenta lo escrito por fray Toribio de Benavente (Motolinía) respecto a las fiestas en Nueva España, antes de la llegada de los españoles. El franciscano se refiere a la dificultad de los frailes para “destruir” los ritos antiguos que los indígenas hacían en las noches, y destaca los enormes gastos que implicaban estas festividades: “Otros trabajaban y adquirían dos o tres años cuanto podían, para hacer una fiesta al demonio, y en ella no sólo gastaban cuanto tenían mas aun, se adeudaban, de manera que tenían que servir y trabajar otro año y aun otros dos para salir de deuda; y otros que no tenían caudal para hacer aquella fiesta, vendíanse y hacíanse esclavos para hacer una fiesta un día al demonio” (Benavente, 1914, p. 29).

Si bien aún no se ha demostrado la relación entre la tradición prehispánica y el ritual en la actualidad, las conclusiones de Nutini respecto a la presencia de rasgos nahuas en la fiesta de Todos Santos nos autorizan a dar por sentada cierta continuidad entre ambas. Dice Nutini: “A lo largo de esta monografía, a menos que sea indicado de otra forma, el culto y propiciación de las almas muertas como un complejo público y privado combinado, será referido como ‘el culto de los muertos’ mientras el término ‘Todos Santos’ será usado para el culto privado de los muertos solamente. [...] Ambos, los componentes privados y públicos, pero especialmente los primeros, tienen muchos elementos prehispánicos de ritualismo, ceremonialismo, y la ideología y la práctica de supernalismo antropomórfico (brujería, hechicería y nahualismo)” (Nutini, 1988, pp. 7-8).

Un mes o dos meses antes de la fecha, se prepara la gente, nosotros nos preparábamos. Nada debe usarse viejo. Los trastos deben ser de barro, que cuando se les ponga el agua huele a barro, entonces, todo esto, tal parece que no significa. Pero para nuestros antepasados, el aroma del barro, el aroma del mole, el aroma del tamal, el aroma del pan, que debe ser calentito [...] es alimento a los muertos (Canal once, 2012).

Los platos cocidos y el gasto aparecen indisolublemente ligados en la fiesta. Al respecto se debe mencionar el coste en dinero, cuidado y tiempo que implica su elaboración para la ofrenda clásica en Tlaxcala rural, porque las familias “buscan hacerlos tan sabrosos como si fueran para consumo humano durante ocasiones sociales importantes” (Nutini, 1988, p. 223). En esta ofrenda el pan de muerto también debe ser hecho en casa, siendo lo último que se prepara (Nutini, 1988, p. 223).

Este último dato nos remite a la idea de que la ofrenda tiene valor en cuanto se invierte trabajo en ella, lo cual se encuentra literalmente en los nahuas de Guerrero, según indica Catherine Good:

Quiero destacar que en todos los usos considerados aquí, el elote y el maíz, el fríjol, las hojas para envolver los tamales y la semilla de calabaza, deben ser productos de sus propias milpas u obtenidos de alguien de la cultura local. Además, en estos contextos rituales no son aceptables las gallinas de granja o aves que han comido alimentos comerciales; hay que usar aves y puercos criados con maíz.

La eficacia de la ofrenda depende del uso de bienes que consideran manifestaciones físicas del trabajo, el sudor, y el esfuerzo, de las personas que los presentan. El tamal elaborado con maíz y fríjol de la milpa familiar transmite la energía vital plasmada en producirlo; de la misma manera las comidas preparadas contienen el trabajo de las mujeres y las doncellas que las elaboraron (Good, 2013, p. 4).

Y más adelante:

Después de todos los ritos mencionados aquí los nahuas distribuyen la comida entre los participantes [...]. Para los nahuas lo que se consume y se transmite en las ofrendas de comida son los olores, vapores y sabores; por eso es necesario presentarla lo más caliente posible, ofrendan la “esencia” de la comida y distribuyen después son los restos físicos. De acuerdo a los informantes, dan como ofrenda su trabajo o *tequitl*, su sudor o esfuerzo, su *fuerza* o *chicahualiztli*; en la comida ofrecen el trabajo de los que producen los insumos y de las cocineras (Good, 2013, p. 7).

Esta relación directa entre la inversión de trabajo y la calidad de la ofrenda no se puede generalizar para todo México. Aunque en todo el país el gasto improductivo es un rasgo característico de la fiesta, en muchos lugares se compra el pan y la artesanía ritual en panaderías

y mercados. Sin embargo, la relación proporcional entre cantidad de trabajo y calidad de la ofrenda que se observa en los nahuas de Guerrero no constituye un caso aislado.

En la Huasteca, por ejemplo, Ruvalcaba (1992) destaca la cantidad de esfuerzo que implica hacer la ofrenda. La semana que precede al período comprendido entre el 29 de octubre y el 3 de noviembre, el trabajo familiar se intensifica. Cada familia prepara pan de muerto, tamales, dulces, conservas de frutas, mole, carne adobada, o comidas típicas de la región. Por lo demás, la ofrenda está compuesta por bebidas, elementos decorativos, veladoras y velas entre otros, que elevan su coste, como mínimo a 250 dólares³⁰, lo que hace que las familias optimicen al máximo sus recursos a través de la producción agrícola y el trabajo familiar (Ruvalcaba, 1992, p. 194). Además de ocuparse en la preparación de los platos y en el cultivo de productos para la ofrenda, el gasto también se da en la recolección de los ingredientes:

Si en la comunidad no se fabrican ni producen todos los ingredientes, las familias despachan a uno de sus miembros para que vayan tan lejos como sea necesario para obtener ingredientes para la fiesta. Ello puede significar hasta unas ocho horas de camino cargados con 35 kilogramos los varones adultos, unos 20 kg las mujeres y alrededor de 12 kg los pequeños (Ruvalcaba, 1992, p. 195).

El alto consumo de energía y dinero también se puede constatar en Mixquic. Zarauz escribe que en esta localidad para el Día de Muertos llegan vendedores de distintas partes de México llevando pan de Morelos, flores de Oaxaca, cirios de Toluca y carne de Chalco. Durante el período que comprende la fiesta, se realizan una serie de actividades rituales en muchos casos similares a las cotidianas: se limpian las casas, se sitúa un farol en la puerta, se crea un camino de flores entre la entrada y el altar, se reza el rosario. El coste del altar es previsiblemente alto si se tiene en cuenta que para los niños la ofrenda tiene tamales, frutas, pan de muerto, chocolate, flores, velas, mole, juguetes, entre otros, y para los adultos mole de guajolote, arroz, frijoles, ron, pulque, flores de cempasúchil, velas y objetos con representaciones zoomorfas (Zarauz, 2000, p.152).

En síntesis, el gasto en esfuerzo y dinero es algo intrínseco a la fiesta del Día de Muertos. Octavio Paz se refiere a ello como actitud general de los mexicanos a derrochar en la fiesta y lo ilustra con esta anécdota:

Recuerdo que hace años pregunté al presidente municipal de un pueblo vecino a Mitla: ‘¿A cuánto ascienden los ingresos del municipio por contribuciones?’ ‘A unos tres mil

³⁰ Valor estimado por el autor para el año 1988.

pesos anuales. Somos muy pobres. Por eso el gobernador y la Federación nos ayudan cada año a completar nuestros gastos'. '¿Y en qué utiliza esos tres mil pesos?' 'Pues casi todo en fiestas, señor [...]' (Paz, 2000, p. 51).

– Materiales efímeros

La segunda fase del derroche es la construcción de figuras con materiales efímeros, no durables. En este apartado ha de considerarse que además de que los altares son en sí mismos instalaciones temporales, creados principalmente a partir de materiales perecederos como flores, velas y comida, la artesanía ritual está elaborada fundamentalmente con materiales no durables, como alimentos y papel. Si bien es verdad que en los altares se encuentran también objetos que se reutilizan, como íconos religiosos y fotografías, se puede afirmar que lo efímero es un rasgo característico del ritual en general y de la artesanía en particular.

De hecho Brandes, que hace un estudio de las características distintivas de los cráneos y esqueletos usados en artesanía ritual del Día de Muertos, indica como primer rasgo particular de estos objetos que:

Son arte efímero. Pan de muerto, calaveras y ataúdes de azúcar, dibujos de calaveras y esqueletos en los escaparates, imágenes de muerte hechas de paja y cortadas en papel de color: todos estos objetos están hechos para el consumo momentáneo.

Tienden a ser fabricados con materiales endebles, no duraderos. En su mayor parte, a nivel popular en México, no se guardan para su exhibición o disfrute. Existen para celebrar el momento³¹ (Brandes, 2006, p. 48).

Si bien lo efímero es una característica propia de las prácticas estéticas imbricadas, y del ritual de Día de Muertos, lo cierto es que en esta festividad el carácter perecedero de los objetos tiene connotaciones aún más ricas: lo precario de los materiales y del alimento en que están elaboradas las figuras rituales es un correlato de lo efímero del cuerpo, de la finitud de la vida. El material dialoga, ilustra, actúa en el mismo sentido que el tema de la fiesta: la muerte.

³¹ Las otras características son: 2) se trata de arte estacional, usado únicamente para la celebración del Día de Muertos. Si algunas veces se ofrece en una temporada distinta a la fiesta, es porque está orientado al mercado turístico; 3) tienen un componente humorístico. La mayoría de estas figuras manifiestan una cualidad jocosa o juguetona; 4) son figuras seculares. La iconografía del Día de Muertos, no tiene implicaciones sagradas ni en su elaboración ni en su consumo. De esta manera objetos no sagrados se inscriben en una festividad religiosa. 5) son figuras comerciales, elaboradas por expertos artesanos, que se encuentran a la venta en las fechas de la festividad en prácticamente todos los mercados de México; 6) son objetos enfocados a los vivos, no a los muertos. Estos objetos suelen ser comprados e intercambiados entre los vivos, como forma de reforzar los lazos sociales. 7) El arte del Día de Muertos es cómico, los juguetes y esquelas están diseñados para jugar. 8) Son figuras pequeñas, ligeras, y transportables. 9) Mucho del arte ritual es urbano y compartido por la élite cultural mexicana. Es manufacturado y creado en la ciudad para la consumición de la gente de la ciudad, a pesar de que es una tradición artística rural asociada a este día de fiesta (Brandes, 2006, pp. 48-50).

b) Perdurabilidad Formal

Ocampo (1985) distingue las prácticas estéticas imbricadas a partir de la comparación de un mismo fenómeno en el arte y en las prácticas estéticas de otras culturas. Si las prácticas estéticas imbricadas se caracterizan por ser efímeras, el arte, por el contrario, desde el Quattrocento, período en que se separa de la artesanía, tiende a conservarse³². En cuanto a la variabilidad de las formas, si bien es evidente que el arte mantiene desde el Renacimiento una estructura, rasgos y concepciones comunes, este se distingue por los cambios estilísticos. El arte requiere renovarse, fundamentado en la necesidad de originalidad como valor que frecuentemente determina el aprecio por una pieza o período artístico. En cambio, las prácticas estéticas imbricadas se caracterizan por la pervivencia de las formas. Si bien los objetos se destruyen, las formas, los colores y los materiales, se repiten. En palabras de Ocampo (1985, p. 76): “En cierta manera el objeto pervive, aunque siempre renovado en diferentes encarnaciones”.

El cambio estilístico es, por tanto, innecesario en estas prácticas estéticas. Este apego a las formas se explica en buena medida porque las sociedades que utilizan las prácticas estéticas imbricadas consideran que han conseguido expresarse de la mejor manera posible a través de estos objetos, en otras palabras, han comprobado la utilidad y funcionalidad expresiva de estas formas encontradas. Así, una vez se descubre un código formal, se lo preserva, como un bien conseguido por dicha sociedad. La diferencia con el arte es considerable: mientras aquí las formas se agotan una vez producidas, las sociedades tradicionales asignan a una forma establecida una vigencia que se actualiza cada vez que se vuelve a producir (Ocampo, 1985, p. 89).

Ahora bien, en cuanto a la perdurabilidad formal en el Día de Muertos el primer motivo que nos interesa tratar es la centralidad del tema de la muerte en la fiesta, expresado a través de una serie de figuras como calaveras, cráneos y tumbas, de carácter figurativo y que, como se verá en el siguiente capítulo, no puede desconocer la herencia de los pueblos prehispánicos³³. Y es que si

³²Es cierto que en las vanguardias encontramos manifestaciones artísticas que tienden a la desmaterialización. De hecho, Maderuelo (1990, p. 209) apunta que: “La desmaterialización de la obra de arte que se ha venido operando desde la aparición del ‘arte conceptual’ también ha ayudado a conformar el arte de las ‘instalaciones’, introduciendo la idea del ‘arte efímero’ desarrollada, entre otros, por los creadores del ‘arte povera’. Estos artistas pretenden una obra sin forma determinada, en la que dan más valor a la propuesta que al carácter objetual, material y formal de la obra”. Sin embargo, estos movimientos artísticos dejan constancia de la obra a través del registro fotográfico, en video, etc., y en este sentido, como indica Ocampo (1985, p. 80) refiriéndose al happening, la obra queda fijada, impidiendo que se pierda.

³³ Cabe destacar además la herencia española, a través, por ejemplo, de las danzas de la muerte.

bien es verdad que el carácter festivo y lúdico no está presente en las figuras de los aztecas³⁴, parece impensable que la abundante representación de la muerte en Mesoamérica, no esté relacionada con la iconografía del Día de Muertos (Brandes, 1998, p. 194). En este sentido Matos (1996, p. 17) destaca el enorme interés de los antiguos habitantes de México por el tema indicando que “no recordamos ningún otro pueblo que haya representado la muerte de forma tan obsesiva como en algunas de nuestras culturas prehispánicas”. Veamos este ejemplo en poesía:

Con flores aquí
se entreteje la nobleza,
la amistad.
Gocemos con ellas
casa universal suya es la tierra.
¿En el sitio de lo misterioso aún
habrá de ser así?
Ya no como aquí en la tierra:
las flores, los cantos
solamente aquí perduran.

Solamente aquí una vez
hay galas de uno a otro.
¿Quién es conocido así allá?
¿Aún de verdad hay allá vida?

¡Ya no hay allá tristeza,
allá no recuerdan nada... ay!
¿Es verdad nuestra casa:
También allá vivimos?³⁵

El poema anterior, lejos de ser una pieza aislada, hace parte de un amplio grupo de poemas sobre la muerte. Matos, que en *Muerte a filo de obsidiana* se refiere a ello, subraya que este tema es una obsesión en la poesía nahua. Estos poemas pueden reflejar la reivindicación de que solo se vive una vez en la tierra, la idea de que solo los cantos perduran en la tierra, la incertidumbre tremenda frente a la muerte. Veamos un ejemplo de esto último:

¿A dónde iré, ay?
¿A dónde iré?
Donde está la Dualidad... ¡Difícil, ah, difícil!
¿Acaso es la casa de todos allá
donde están los que no tienen cuerpo,
en el interior del cielo,

³⁴ Sí encontramos, en cambio, en algunas esculturas de los pueblos prehispánicos la dualidad de vida y muerte, que como indicamos poco antes, es una de las líneas temáticas de las manifestaciones estéticas del ritual de Día de Muertos.

³⁵ Tomado de Garibay (1964 citado en Matos, 1996, pp. 99-100).

o acaso aquí en la tierra es el sitio
donde están los que ya no tienen cuerpo!
Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos.
¡Nadie perdura en la tierra!
¿Quién hay que diga?: ¿Dónde están nuestros amigos?
¡Alegraos!³⁶

El interés por la muerte que aparece en estas poesías se hace manifiesto en otros ámbitos de la cultura. Por una parte, uno de los días de la veintena era nombrado como muerte, y representado con un cráneo: *miquiztli*. Asimismo, en arquitectura encontramos el *tzompantli*, consistente en una serie de postes unidos por varas que atravesaban cráneos humanos. En cuanto a las festividades, fray Diego Durán escribió que había dos fiestas dedicadas a los muertos correspondientes al noveno y décimo mes del año solar³⁷: la primera ofrecida a los niños, la segunda a los adultos fallecidos. La importancia del tema de la muerte se mantiene en el México actual³⁸, a través de la fiesta de Día de Muertos y de la muerte como tótem nacional³⁹, aunque ambos, a la manera de ver de Brandes, están relacionados, pues el primero da lugar al segundo. Dice:

Un segundo aspecto sobre el mórbido estereotipo mexicano –la reputación de mirar directamente a los ojos a la muerte y reírse de ella, de ser despreciativo con la muerte, y jugar con ella, verbalmente y artísticamente– no deviene de una condición económica ni de una afición de clase sino de un camino diferente: el Día de Muertos. La celebración anual de Día de Muertos, con su elaborada y frecuentemente costosa decoración de altares y tumbas, los ubicuos cráneos y esqueletos de juguete y dulce y la extendida publicación en periódicos y revistas de epitafios humorísticos burlándose de políticos y celebridades, esta es la principal responsable de la representación popular de que los mexicanos están asegurados contra el impacto personal devastador de la muerte (Brandes, 2006, pp. 5-6).

³⁶ Tomado de Garibay (1965 citado en Matos, 1996, p. 96).

³⁷ Nutini identifica siete meses en los que se festejaba a los muertos, pero este tema será tratado más adelante.

³⁸ Este hecho es confirmado por Lomnitz (2006, p. 25), quien, después de mencionar la obra de artistas plásticos como Teresa Margolles o la película de Alejandro Iñárritu *Amores perros* (2000), concluye que la nacionalización de la muerte en México no es un caso de las llamadas tradiciones inventadas. El vocabulario popular en torno a la muerte, tal como lo mostró Lope Blanch, es riquísimo. Entre 1950 y los primeros años de 1960 el filólogo recopiló en Ciudad de México alrededor de 2500 términos en torno a la muerte, además de un número equivalente de aforismos (Lomnitz, 2006, p. 26). Para referirse a la muerte el filólogo encontró términos como: la parca, la calavera, la pelona, la pelona catrina, la calva, la canica, la cabezona, la copetona, la sonrisas, la sin dientes, la mocha, la dama de la guadaña, la huesos, doña osamenta, la flaca, la descarnada, la tilica, la panocha, la araña pachona, la tembeleque, la patas de catre, la patas de alambre, la grulla, la María Guadaña, la segadora, la igualadora, la despenadora, la liberadora, la dientuda, entre otros (Lope Blanch, 1963 citado en Lomnitz, 2006, p. 26).

³⁹ Para profundizar en este tema puede verse Lomnitz (2006).

Teniendo este punto claro, examinaremos a continuación lo referente a la persistencia de las formas en las distintas manifestaciones estéticas del ritual. En este sentido, nos encontramos con la elaboración de figuras que representan la muerte hechas en comida y otros materiales. Para finales del siglo XIX, Ramírez (1997) en su estudio sobre la festividad a través la revisión del material del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, hace un inventario de los alimentos que se utilizaban en el ritual, del cual extraemos un fragmento que da cuenta de la presencia de las figuras elaboradas con alimento alusivas a la muerte en ese período:

[...] calaveras de dulce y alfeñique, juguetes de azúcar como esqueletos, féretros, demonios que cargaban con los muertos, ánimas envueltas en llamas, tumbas, ánimas, entierros de garbanzo, obispos de dulce, trinitarios de cabeza de garbanzo, borreguitos [...] (Ramírez, 1997, p. 28).

Para demostrar la presencia de estas figuras un siglo antes contamos con lo escrito por Viqueira respecto a *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España [...]*⁴⁰, de Hipólito de Villarroel:

[...] el que, el día y la noche del 2 de noviembre en el Portal de Mercaderes, en donde se ponían ofrendas a los muertos, se congregase una gran multitud, lo que propiciaba el que hubiese pellizcos y manoseos entre los concurrentes; el que ese mismo día se regalasen figuras de frailes, clérigos y otros personajes hechos de masa y dulce [...] (Villarroel, 1937 citado en Viqueira, 1987, p. 154).

Si bien este fragmento no se refiere a figuras con motivos de muerte, es ilustrativo en varios aspectos. Por una parte, subraya la tradición de regalar figuras comestibles, que como hemos visto, es uno de los usos que se da en el ritual contemporáneo. Asimismo, alude a sustancias dulces, como el material en que se elaboraban. Y por último indica el tipo de formas que se representaban, clérigos y frailes, que como dan cuenta Carmichael y Sayer se siguen elaborando en la actualidad⁴¹ y muy probablemente se vinculen con los disfraces de carnaval de la misma época⁴². Ahora bien, en el fragmento siguiente, Francisco de Ajofrín, además de los aspectos anteriores, da cuenta de la utilización de figuras alusivas a la muerte:

⁴⁰ *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España en todos los cuerpos de que se compone y remedios que se le deben aplicar para su curación si se quiere que sea útil al Rey y al público.*

⁴¹ Hay que tener en cuenta que el texto de Carmichael y Sayer es del 1991, sin embargo, se refiere a la representación de figuras de clérigos en una época más o menos reciente. Asimismo las autoras destacan que ahora no se fabrican estas figuras en azúcar sino en cerámica. En cualquier caso, el dato sigue siendo relevante, pues demuestra que hay unas formas que han sido constantes durante un tiempo prolongado.

⁴² Viqueira (1987, pp. 139-140) señala que en el carnaval: “Muchas personas se disfrazaban con máscaras y recorrían la ciudad haciendo burla de personas y autoridades, cometiendo múltiples desmanes aprovechándose de su anonimato. Algunos se vestían incluso de religiosos”.

Antes del día de los difuntos venden mil figuras de ovejitas, careros, etc., de alfeñique, y llaman *ofrenda*, y es obsequio que se ha de hacer por fuerza a los niños y niñas de las casas de su conocimiento. Venden también féretros, tumbas y mil figuritas de muertos, clérigos, frailes y monjas de todas las Religiones, obispos, caballeros, cuyo gran mercado y vistosa feria es en los portales de los mercaderes, a donde es increíble el concurso de señoras y señores de Méjico la víspera y día de Todos los Santos (Ajofrín, 1958, p. 87).

Este testimonio es muy cercano al Día de Muertos actual en varios aspectos. Por una parte, el capuchino utiliza un nombre intermedio entre *día de muertos* y el de la *conmemoración de los fieles difuntos*, nombre heredado del catolicismo oficial. Menciona, igualmente, figuras elaboradas en alfeñique y, además, motivos relacionados con la muerte. Ajofrín señala, asimismo, que estas figuras se vendían a muy bajo precio y que eran realizadas por léperos con mucho talento⁴³.

Ahora bien, si a partir del siglo XVIII con Ajofrín podemos reconocer el Día de Muertos con su nombre, de manera parcial y sus figuras alusivas a la muerte y formas en alfeñique, los orígenes de la fiesta en cuanto a la influencia indígena o española, son fuente de debate. Brandes, por ejemplo, subraya que es necesario que salgan a la luz más fuentes sobre el período colonial para aclarar este punto. Sin embargo, el mismo autor precisa que:

Por ahora, la evidencia indica que el Día de Muertos en México es una invención colonial, un producto único de la demografía y los procesos económicos coloniales. Los principales tipos y usos de la comida en esta festividad derivan, definitivamente, de Europa. Después de todo, no hay tortilla de muertos sino pan de muertos, detalle muy significativo. No existía caña de azúcar en América antes de la conquista española. La existencia de panes especiales y dulces a base de azúcar, la costumbre de poner estos u otra comida en tumbas y altares, [...] derivan todos de España. Al mismo tiempo, el particular antropomorfismo de los dulces del Día de Muertos, es una manifestación de las tradiciones españolas y aztecas. Esta combinación de hábitos y gustos culinarios españoles e indígenas sin duda culminaron en los modelos de la ofrenda que observamos hoy (Brandes, 2006, p. 40).

⁴³ Antes Ajofrín (1958, p. 47) se había referido al talento de los léperos: “En las demás artes y manufacturas son tan diestros, que con razón y propiedad puede llamarse esta ciudad la Barcelona de América, causando admiración a los recién venidos de la Europa ver un toscos, desnudo y asqueroso lépero o zaragate, sin instrumento alguno de la facultad, hacer los primores que apenas saben hacer en la Europa los mejores maestros a costa de tiempo y con el auxilio de finos, sutiles y delicados instrumentos”.

Si bien el texto de Ajofrín no nos deja muy claro qué clase social o casta se ocupaba de realizar estas figuras, pensamos que Viqueira arroja luz sobre este asunto en cuanto indica que “muchas descripciones de los indígenas contraponían sus virtudes a sus defectos, por ejemplo, su corto juicio a sus grandes habilidades como artesanos” (Viqueira, 1987, p. 141). Este rasgo particular de los indígenas, la habilidad con las manos, incidió, a nuestro juicio, en que el arte ritual se constituyera en un mecanismo privilegiado de expresión.

Javier Ayala es de la misma opinión, al menos en lo que se refiere a la postura que cuestiona una continuidad entre las fiestas prehispánicas de *miccailhuitontli* y *hueymiccailhuil* y las celebraciones sucesivas de los adultos y niños muertos en la actualidad. Para Ayala el error tiene origen en Diego Durán quien interpreta mal el nombre de *miccailhuitontli* entendiendo “fiesta de los muertos chicos” en lugar de “fiesta chica de los muertos”⁴⁴. En cuanto a la continuidad de estas fiestas con el Día de Muertos, Ayala indica tajante que:

La pregunta no es si existían o no celebraciones asociadas a los difuntos dentro de la religiosidad mesoamericana, puesto que esto es un hecho probado [...], sino si las que hoy comúnmente consideramos antecedentes de nuestro Día de Muertos lo son en realidad, y la respuesta es un “no” categórico [...] (Ayala, 2008, p. 194).

No obstante, respecto a la influencia de la religiosidad prehispánica Ayala no se muestra tan seguro. En las conclusiones parece decantarse respecto a la preeminencia de la influencia española en la festividad indicando que:

Sobre si la manera en la que hoy se celebran estas fiestas es una herencia prehispánica (cualquiera que fuera su origen) con los significados que se arguyen para cada elemento; en lo personal, creo que más bien están calcadas sobre lo que ya era practicado en España en el siglo XVI y que fue adaptado a los elementos externos existentes en Nueva España (Ayala, 2008, pp. 194-195).

Y sin embargo poco antes había señalado lo contrario, apuntando: “En el fondo, nosotros creemos que Durán tenía razón; las celebraciones sucesivas del Día de Muertos de niños y adultos durante la colonia eran pervivencia de viejos cultos, pero tal vez no de los que él pensaba” (Ayala, 2008, p. 185).

Por su parte, Elsa Malvido, defiende la postura de que el Día de Muertos es producto fundamentalmente de la tradición católica. Con respecto a las festividades del 1 y 2 de noviembre en México, dice: “La que escribe estas líneas [...] cree que dichas ceremonias son netamente españolas, coloniales, cristianas y en algunos casos romanas paganas, enseñadas por frailes, curas y otros europeos a los indios y mestizos” (Malvido, 2006, p. 45). Según la investigadora, la atribución del origen prehispánico es deudora del período de gobierno de Lázaro Cárdenas donde “[...] a lo mexicano se le identificó con el grupo prehispánico más desarrollado a la llegada de los conquistadores, los mexicas, y a ellos se les atribuyeron ceremonias que ignoraron los 300 años de colonización española, un siglo de independencia y

⁴⁴ En realidad, Durán (1880, p. 288) destaca los dos significados: se refiere a fiesta de los niños, pero también a fiesta chica de los muertos.

diez años más de revolución” (Malvido, 2006, p. 43). La autora esgrime varios argumentos para apoyar su postura, entre otros que la época prehispánica abarca cientos de grupos por no decir miles, de los cuales solo se dispone de información de dos, el grupo maya y el nahua. Indica además que los datos que tenemos de estos fueron recopilados por los conquistadores que “[...] con su lenguaje, con su concepción de lo que era la muerte, y lo que podían entender en esa traducción mal hecha, por supuesto, de los rituales de muerte, ellos escribieron” (Malvido, 2001). Respecto a este argumento, nos parece mucho más pertinente la postura de Nutini, quien precisa que algunos autores de códices y crónicas estaban más influenciados por sus propias creencias, como es el caso de Diego Durán y Muñoz Camargo, mientras que otros como Sahagún y Motolinía “eran más objetivos separando sus propias creencias de lo que sus informantes les decían, o de lo que ellos observaban” (Nutini, 1988, p. 65).

Pero el argumento fundamental para refutar el análisis de Malvido⁴⁵ son los rasgos de la fiesta del Día de Muertos vinculados con las prácticas y creencias prehispánicas, como por ejemplo la celebración del día de los accidentados o día de los matados, que como ya se ha dicho, corresponde al pensamiento nahua de antes de la conquista (Brandes, 2006, p. 8). Asimismo Nutini, quien hace un análisis muy amplio de la festividad, que abarca un estudio pormenorizado de los altares que se realizan en la actualidad en Tlaxcala, las prácticas y creencias de la celebración de Fieles Difuntos a finales de la Edad Media, el culto de los muertos prehispánico, entre otros, recoge una serie de creencia de origen prehispánico que sobrevivieron con más o menos intensidad. Algunas de ellas son: que las almas de los muertos regresan desde el norte, ya que es en esa dirección, a lo lejos, se encuentra la mansión de los difuntos; que durante cuatro años las almas de los difuntos vagan, antes de llegar a su destino final; la ofrenda al difunto durante el primer año para sostenerlo durante el período de vagabundeo; la decoración de las tumbas de los niños y los bebés con flores blancas durante el mes de agosto, para evitar las lluvias torrenciales y las granizadas que podrían estropear la maduración de los cultivos (Nutini, 1988, pp. 312-316; 343-344).

En la argumentación de Malvido no hay mención detallada de las características de los altares que se realizan en la actualidad en México, ni tampoco un estudio de las creencias como la hace Nutini, por lo cual, consideramos más concluyente el estudio del investigador norteamericano.

⁴⁵ Por otro lado, en su artículo “La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio “intangibile” de la humanidad” Malvido comete errores, confundiendo datos de la fiesta de Todos los Santos con la de los Fieles Difuntos. Dice: “En el siglo XI, el abad de Cluny promovió la celebración de Todos los Santos el día 1 de noviembre” (Malvido, 2006, p. 46), cuando como bien explican Nutini (1988, p. 46) y Carmichael y Sayer (1991, p. 14), este monasterio está vinculado con la designación del 2 de noviembre para la celebración de Fieles Difuntos.

Este último sienta posición respecto a la incorporación de elementos prehispánicos, indicando que:

En algunos casos, no hay duda de que elementos específicos prehispánicos fueron incorporados en y sincretizados dentro de lo que es ahora un complejo popular-pagano-católico, mientras en otros casos, elementos prehispánicos del culto de los muertos sobrevivieron, fueron sincretizados y se volvieron parte del complejo mágico, antropomórfico supernatural todavía creído y practicado por tlaxcaltecas rurales con varios grados de intensidad (Nutini, 1988, p. 8).

A su vez, encontramos que Carmichael y Sayer haciendo referencia a la fiesta del mes decimoctavo, Izcalli, descrita por Sahagún subrayan las semejanzas entre esta y el Día de Muertos actual. En ella, dicen las autoras, había baile, adornos de papel, flores, comida y música. Además, era “una fiesta basada en la familia, que también implicaba el intercambio de los productos alimenticios en la comunidad en general, ofrendas primero en la casa y luego en otros lugares” (Carmichael y Sayer, 1991, p. 31).

Como puede verse, no se encuentra una postura única en los autores, sin embargo, hasta donde se ha argumentado, es clara la influencia mesoamericana en la fiesta, que no excluye la injerencia de factores heredados de España. Trataremos a continuación las figuras de alimentos, centrándonos en el modo de representación. Para el próximo capítulo reservamos otros aspectos relacionados con la génesis de estas formas.

– Origen de las figuras de alimentos

Sobre las figuras con formas variadas y su relación con la herencia española, Brandes destaca el caso de Cataluña. El antropólogo cita un documento de los plateros de Barcelona de 1671 en donde encontramos similitudes con el Día de Muertos actual. Por una parte, se usa el término *Diada dels Morts*, para señalar la conmemoración de Fieles Difuntos además de referirse a *pa dels morts* o pan de muertos. Un siglo después en Barcelona, en la fecha de Todos los Santos, se vendían *panellets*⁴⁶ y castañas con formas diseñadas. No son los únicos ejemplos en España. Brandes afirma que:

Hay abundante evidencia desde la Edad Media hasta el presente de ofrendas de pan y dulces en los días de Todos los Santos y Fieles Difuntos. La evidencia, por otra parte,

⁴⁶ Las palabras *panellet* y *panetets* utilizadas en Cataluña y Mallorca, apunta a la similitud con el pan. Según Brandes (2006, p. 30) significan “pequeña sustancia similar al pan”. El pan es una sustancia indisoluble del ritual de Todos los Santos desde la Edad Media.

deriva de diversas partes de la península Ibérica. Comida, velas, y flores, durante centurias fueron ingredientes esenciales en el ritual funerario de los días de Todos los Santos y Fieles Difuntos (Brandes, 2006, p. 30).

En cuanto a los dulces con formas, Carmichael y Sayer (1991, p. 46) consideran que el origen de estas figuras sigue siendo incierto, pero aluden a la presencia en el siglo XII en Nápoles de huesos de azúcar para el Día de Muertos⁴⁷ que se intercambiaban entre familiares y amigos, así como la costumbre actual en Palermo de hacer figuras de azúcar en la festividad.

Respecto a la herencia azteca, sin duda hay que tener en cuenta la elaboración de efigies en masa de tzoalli que representaban figuras de deidades que se realizaban en las fiestas de las veintenas. Como menciona Elena Mazzetto (2013, p. 2) este era solo uno de los usos rituales de la comida, pues también se elaboraban platos para los dioses, así como para el consumo colectivo. Hernán Cortés (1995, p. 177) describe estas figuras como bultos y cuerpos más grandes que el hombre “hechos de masa de todas las semillas y legumbres que ellos comen, molidas y mezcladas unas con otras y amasadas con sangre de corazones humanos”. Tomemos un ejemplo de las descripciones hechas por Sahagún de la elaboración de figuras en tzoalli o amaranto, en este caso del dios Huitzilopochtli, en la fiesta de Panquetzaliztli, el decimoquinto mes del calendario Azteca.

Asimismo dicen que el día cuando amasaba y hacía el cuerpo de *Huitzilopochtli* para celebrar la fiesta que se llamaba *panquetzaliztli*, tomaban semillas de bledos y las limpiaban muy bien, quitando las pajas y apartando otras semillas que se llaman *petzicatli*, y *tezcauauhtli*, y las molían delicadamente, y después de haberlas molido, estando la harina muy sutil, amasábanla de que se hacía el cuerpo de *Huitzilopochtli*; y otro día siguiente un hombre que se llamaba *Quetzalcoatli*, tiraba el cuerpo de dicho *Huitzilopochtli* con un dardo que tenía un casquillo de piedra, y se le metía por el corazón [...] y después de haber muerto el dicho *Huitzilopochtli*; luego deshacían y desbarataban el cuerpo de *Huitzilopochtli*, que era de una masa hecha de semilla de bledos, y el corazón de *Huitzilopochtli*, tomaban para el señor o rey, y todo el cuerpo y pedazos que eran como huesos del dicho *Huitzilopochtli* lo repartían en dos partes, entre los naturales de México y Tlatilulco. Los de México, que eran ministros del dicho *Huitzilopochtli*, que se llamaban *calpules*, tomaban cuatro pedazos del cuerpo del dicho *Huitzilopochtli*; y otro tanto tomaban los de Tlatilulco, los cuales se llamaban *calpules*, y así de esta manera repartían entre ellos los cuatro pedazos del cuerpo de *Huitzilopochtli*, a los indios de los barrios y a los ministros de los ídolos que se llamaban *calpules*, los cuales comían el cuerpo de *Huitzilopochtli* cada año, según su orden y costumbre que ellos habían tenido. Cada uno comía un pedacito del cuerpo de *Huitzilopochtli*, y los que comían eran mancebos y decían que era el cuerpo de dios que se llamaba *Teoqualo*; y los que recibían y comían el cuerpo de *Huitzilopochtli* se llamaban ministros de dios (Sahagún, 1938, pp. 262-263).

⁴⁷ Las autoras toman como referencia para este dato a Zolla, C. (1988). *Elogio del dulce. Ensayo sobre la dulcería mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.

La descripción de Sahagún menciona el nombre español, *bledo*, que se le da al amaranto⁴⁸, y que los indígenas llamaban *huautli*. Esta planta, estaba frecuentemente asociada al culto y ceremonia de los muertos, pues, como indica Nutini (1988, p. 75) “tenía un significado mágico y simbólico importante para los hombres prehispánicos, y uno tiene la impresión de que sirvió como un medio de comunión con los dioses”. El *huautli* o amaranto se usó, no solamente en la elaboración de esfinges de deidades, sino que sus semillas fueron utilizadas como ingrediente principal para hacer comidas ceremoniales y tamales hechos como ofrendas y sus flores rojas se usaron para colorear alimentos (Nutini, 1988, p. 75).

La importancia del uso de este ingrediente en los ritos religiosos prehispánicos influyó muy probablemente en la disminución de su cultivo (Carmichael y Sayer, 1991, p. 32; Gispert e Iturbide, 2011, pp. 91-94). El ritual que describe Sahagún no es el único en que con *huautli* y miel de maguey se elaboraba el tzoalli con el que se realizaban figuras de deidades o montañas que eran consumidas por los asistentes y que según Gispert e Iturbide (2011, p. 91) parecieron: “a los ojos de los colonizadores similar a la eucaristía cristiana, por lo que fue perseguido su cultivo y prohibido su consumo”. En el mismo sentido Nutini (1988, p.75) indica que Durán asociaba estos rituales con la comunión: “Durán dice que las esfinges hechas en tzoalli encarnaban la carne y los huesos de los dioses, sugiriendo que cuando la gente comía la masa (generalmente después de una fiesta importante) ellos estaban ‘tomando la comunión’”.

Del mismo modo que Durán, Hernando Ruiz de Alarcón (1626), asoció los ritos relacionados con esta planta con la eucaristía católica y la consideró vinculada con ritos de idolatría. En el capítulo tercero del *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de Nueva España*, Ruiz de Alarcón, comienza describiendo cómo los indígenas usaban las semillas para hacer la masa de tzoalli, con la cual modelaban figuras en forma humana de una cuarta de vara. A estas imágenes las cocían y posteriormente las ponían en oratorios, ofreciéndoles velas e incienso y vino, que derramaban cerca en señal de ofrenda. Luego añade:

Empero los dueños de los idolillos, los guardan con cuidado para el dia siguiente, en el qual juntos los de la fiesta en el dicho oratorio, repartiendo los idolillos a pedaços como por reliquias se los comen entre todos. [...]

Este hecho prueua muy bien las grandissimas ansias y diligencias del demonio, en continuacion de aquel su primer peccado, origen de toda soberuia de querer ser semejante a Dios nro. Señor, pues aun en los misterios de nuestra Redempcion trabaja

⁴⁸ De acuerdo con Nutini (1988, p. 74) había en Mesoamérica en tiempo de la conquista tres especies principales de amaranto: *Amaranthus hypochondriacus*, *Amaranthus cruentus* y *Chenopodium nuttalliae*.

tanto por imitarle, pues en lo que acabo de referir se ve tan al viuo embidiado y imitado el singularissimo misterio del Santissimo Sacramento del Altar, en el qual recopilando nro. Señor los beneficios de ntra. Redempcion dispuso que verdaderissimamente le comiesemos, y el demonio, simia, enemigo de todo lo bueno aliña como estos desventurados le coman, o se dexen apoderar del comiendole en aquellos idolillos (Ruiz de Alarcón, 1999, III, 67-68).

Ahora bien, para Nutini (1988, p. 75), los frailes se dieron cuenta de manera temprana de la importancia simbólica del *huautli* y se apresuraron a combatirlo. Sin embargo, como constata el mismo autor, en Tlaxcala se presentaban a finales de los años ochenta del siglo pasado los mismos usos del amaranto que en los rituales prehispánicos: se utilizaba para la fabricación de alegrías, se usaban sus flores para hacer adornos y decorar⁴⁹ y también se utilizaban los colores extraídos de sus flores secas y molidas (Nutini, 1988, p. 225). Pero si bien aquí nos encontramos con una continuidad en cuanto al empleo de una planta, lo cierto es que en el ritual actual lo más frecuente no es el uso del amaranto sino de los panes de trigo con formas, galletas y dulces que representan figuras.

Pero también en este tipo de alimentos con formas autores como Nutini (1988, pp. 220-222) o Carmichael y Sayer, (1991, p. 32) encuentran una herencia más o menos pronunciada con las esfinges en tzoalli. En este sentido, las autoras siguiendo a Leyenaar (1987), indican que lo más probable es que los panes y figuras usadas desde la colonia hasta hoy sean herederas de los ídolos elaborados con masa de *huautli*. Nutini (1988, pp. 220-221) indica en la misma línea que el pan de muertos es el equivalente simbólico de las figuras de tzoalli, y destaca que otras preparaciones como galletas y confecciones de pasta reflejan el sincretismo de las formas de la tradición prehispánica y la española. En Tlaxcala rural, el autor encuentra diferentes tipos de pastas, algunas provenientes de España, otras de la tradición azteca prehispánica:

Las confecciones de pastas diferentes del pan de muertos son buenos ejemplos de la mezcla de las formas prehispánicas y españolas. Rosquetes, tortas, cuernos, y floreadas son tipos de confecciones de pasta de origen español o fueron desarrolladas durante el período colonial. Tlacotonales, ánimas, lisos y cocoles son probablemente de origen prehispánico, modificados por el cambio de huautli a trigo como su principal ingrediente. Es imposible averiguar si habían figuras tzoalli que tenían la forma básica de, digamos tlacotonales y ánimas, pero las descripciones generales en las fuentes primarias no dejan duda que las ofrendas contemporáneas derivan del complejo tzoalli (Nutini, 1988, p. 221).

⁴⁹ Nutini (1988, p. 225) indica sobre el simbolismo de las flores de *huautli* que: “La asociación de las flores de amaranto está tan profundamente asentada con la muerte, el sacrificio y la violencia que hasta finales de 1930 era usada generalmente para todas las ocasiones rituales relacionada a estos aspectos de la religión, tales como la Semana Santa, el culto de los muertos y la prevención de brujería chupa sangre”.

Sin embargo, como vimos, Brandes destaca que hay variada evidencia del uso de panes y dulces en las fiestas de Todos los Santos y Fieles Difuntos en toda España, desde la Edad Media hasta la actualidad, por lo que es más probable que los usos actuales de panes y dulces, en cuanto a tipos de alimento, deriven de allí. Tendríamos entonces que preguntarnos qué otro tipo de relación hay entre los alimentos con formas que se hacen hoy y las figuras de tzoalli. Para ello es pertinente comenzar indicando lo que Brandes (2006, p. 33) determina como la característica distintiva de la ofrenda en México, que es “una elaborada, extendida y célebre colección de azúcar modelado y panes dulces”. El ingrediente principal es el azúcar y a nivel formal, hay una serie cada vez más abundante de cráneos dulces, tumbas y animales, rasgo exclusivo de este país. Hace hincapié, además, en una característica que ya hemos mencionado y es que los dulces mexicanos elaborados para el ritual tienen un carácter antropomorfo sin ninguna ambigüedad rasgo que, salvo contadas excepciones, no está presente en las figuras de Todos los Santos y Fieles Difuntos en España⁵⁰ (Brandes, 2006, p. 30).

Este último atributo es, sin lugar a dudas, común entre las figuras aztecas hechas en tzoalli y las realizadas en la festividad actual. Por una parte, Sahagún hace referencia a figuras claramente antropomorfas:

Al décimo tercero mes llamaban *tepeilhuitl*. En este mes hacían fiesta a honra de los montes eminentes que están por todas estas comarcas de esta Nueva España, donde se arman nublados; hacían las imágenes en figura humana a cada uno de ellos, de la masa que se llama *tzoalli*, y ofrecían delante de estas imágenes en respeto de estos mismos montes (Sahagún, 1938, p. 102).

Se puede pensar que estas representaciones eran muy detalladas, teniendo en cuenta la descripción que hace el mismo autor de Huitzilopochtli mencionada antes, donde se describen partes del cuerpo, como el corazón, de la figura del dios en tzoalli. Esto se confirma por la descripción que hace Diego Durán del mismo dios en masa de tzoalli donde describe con detalle cómo se representaban a través de distintos materiales las partes del cuerpo, buscando una apariencia realista e incluso se vestía la figura:

Las moças del recoximiento de este templo dos dias antes de la fiesta de este ydolo de que bamos tratando molian mucha cantidad de la semilla de bledos quellos llaman huauhtly juntamente con maiz tostado despues de molido amasavanlo con miel negra de

⁵⁰ En esta línea, Brandes recuerda que en Mallorca se hace pan de muerto para las fechas de Todos los Santos y Fieles Difuntos, y cita al folclorista de posguerra Enrique Casas Gaspar, quien destaca que este, “simboliza el cadáver embalsamado” (Casas Gaspar, 1947, citado en Brandes, 2006, p. 30). Sin embargo, estos dulces, añade el antropólogo, “en lugar de ser iconográficos, soportan una semejanza abstracta con los cuerpos muertos” (Brandes, 2006, p. 30).

los magueies despues de amassado hacian un ydolo de aquella massa tal y tan grande como era el de palo que atras deixo dicho poniendole por ojos algunas quantas berdes ó açules ó blancas y por dientes granos de maíz haciendole sus pies y manos sentado en coclillas como en la pintura le bimos el qual despues de perficionado benian todos los Señores y trayan un bestido curioſo y rico conforme al traje dicho del ydolo y bestian aquella massa en figura de ydolo poniendole aquel pico de pajaró todo de oro muy bruñido y relunbrante con aquella corona de plumas en la caveça y su delantal de plumas su rodella y baculo y sus braçales y ajorcas de los pies sus andalias muy ricas y su bregero muy galano de labores y plumeria y despues de muy bien bestido y adereçado sentavanlo en un escaño açul á manera de andas de las quales salian quatro assideros (Duran, 1880, pp. 89-90).

Pero además de representar figuras humanas los aztecas modelaron con esta masa otras formas, como montañas. En la fiesta de Tepeilhuitl Sahagún describe la elaboración de montes con cabezas de serpiente y humana:

[...] En la fiesta que se hacía en este mes cubrían de masa de bledos unos palos que tenían hechos como culebras y hacían unas imágenes de montes fundadas sobre unos palos hechos a manera de niños, que llamaban *hecatotonti* [...]

La cabeza de cada un monte tenía dos caras, una de persona y otra de culebra, y untaban la cara de persona con *ulli* derretido, y hacían unas tortillas pequeñuelas de masa de bledos amarillos y poníanlas en las mejillas de la cara de persona, de una parte y de otra [...] (Sahagún, 1938, p. 185).

Según las descripciones de las crónicas, al igual que ocurre con las figuras que se hacen en el ritual en la actualidad, se hacían representaciones antropomorfas, en las que no se escatimaba detalle ni trabajo a pesar de ser de carácter perecedero. Este es uno de los aspectos más importantes de las representaciones en tzoalli que ha permanecido, además de la utilización del amaranto en la elaboración de alegrías con formas de cráneos, aunque es necesario tener en cuenta que este no es en la actualidad un ingrediente principal. Si bien muchos de los comportamientos frente a las figuras de tzoalli han desaparecido, como es el de ofrendarles comida, o el consumo colectivo, un componente que tiene que ver con la forma, y otro con el material siguen vigentes de manera incuestionable, en la festividad actual.

Para concluir, hasta donde hemos visto, en la fiesta de Día de Muertos la perdurabilidad formal como rasgo propio de las prácticas estéticas imbricadas se da, en primer término, a través de la continuidad con el tema de la muerte, que está muy presente en los pueblos prehispánicos. Se ha determinado, además, que la fiesta con los rasgos reconocibles de la celebración actual, en cuanto a la fabricación de figuras de azúcar y la creación de motivos de muerte, surge en el siglo

XVIII. Como se verá en el siguiente capítulo, si se examina el Día de Muertos teniendo en cuenta la ofrenda y no las figuras de muerte, la fecha es anterior.

Por otro lado, si bien los teóricos tienen posturas diferentes sobre la influencia de las tradiciones españolas y prehispánicas en el origen de la fiesta, hasta donde hemos reflexionado, ninguna de las dos tradiciones se puede descartar. Es claro, por ejemplo, que Brandes acierta al destacar que los ingredientes de las figuras son de origen europeo. Pero como indica Nutini, hay una serie de creencias prehispánicas que sobreviven en Tlaxcala rural en la actualidad. En este sentido, como veremos en el próximo capítulo, en el origen de las figuras de azúcar con formas de muerte inciden diferentes causas, una de ellas es la tradición de representar de manera realista formas antropomorfas en alimentos, rasgo común con las representaciones de dioses en tzoalli.

En cualquier caso, a partir de distintos testimonios entre los que se incluye el de Ajofrín, comprobamos que hay continuidad de las formas, en lo que respecta a la representación de motivos mortuorios y figuras en alimentos en el contexto de la fiesta, al menos desde el siglo XVIII.

En este capítulo, además, se cotejaron otros rasgos de las prácticas estéticas imbricadas en relación con la festividad. Como es propio de este tipo de manifestaciones, el Día de Muertos se vincula con la religión, entre otros, a través de un tipo de creencia que implica un enlace directo con los muertos, convicción que a su vez está relacionada con la calidad de la ofrenda. Por otro lado, la festividad mexicana como práctica estética imbricada, tiene un tipo de economía, el derroche, que se manifiesta a través del uso de materiales efímeros para elaborar los altares y las figuras rituales, pero también, a través de los altos costes y el exceso de trabajo. Este último, como vimos con los nahuas de Guerrero, aparece encarnado en la ofrenda.

3. ANÁLISIS ESTÉTICO DEL RITUAL DE DÍA DE MUERTOS

En el capítulo anterior se demostró que el Día de Muertos es una práctica estética imbricada y se indagó en la dimensión estética de la festividad, enfatizando en dos recursos expresivos, el humor y el alimento, así como en dos medios compositivos, el color y las texturas. El empleo de estos recursos en el ritual en general, así como su aplicación en las manifestaciones estéticas que se realizan en este, hacen que autores como Brandes (2006, p. 6) consideren el Día de Muertos como una poderosa afirmación de la vida. Además, en el punto anterior se destacó que la fortaleza fundamental a nivel simbólico de los objetos producidos para la festividad, así como de la fiesta en su conjunto, es que gravitan entre la vida y la muerte, ya que ambos tienden a estar presentes simultáneamente en los altares y en las figuras rituales.

En el primer apartado de este capítulo, se examinarán aspectos distintivos del uso de la comida en el altar y de las figuras de alimentos en el Día de Muertos. En este sentido, es necesario precisar cuál es nuestro principal objetivo y nuestras limitaciones. En el ámbito de la festividad, ciertos tipos de alimentos usados en la ofrenda varían de una región a otra, sin embargo, más que ocuparnos de hacer un catálogo de las particularidades regionales, buscamos definir factores generales que rigen el uso de la comida según lo que se planteó en el primer capítulo.

Los otros dos tópicos que se tratarán en esta sección son el análisis estético de los altares que se elaboran en el hogar y la iconografía mortuoria. En cuanto a los altares, estos son manifestaciones estéticas efímeras centrales en la fiesta, mientras que las formas de muerte, además de caracterizar la festividad, son un rasgo distintivo de un tipo de comida que se realiza para el Día de Muertos.

3.1 La dimensión simbólica del alimento en el Día de Muertos

El alimento en la celebración tiene dos usos diferenciados. Por una parte, es dispuesto en el altar, pero también es utilizado en la elaboración de figuras como cráneos que pueden ser colocados en las tumbas o regalados a conocidos y familiares. Los orígenes históricos del primero se remontan a la introducción de la fiesta de Todos los Santos y Fieles Difuntos en

Nueva España. En cambio, el uso de las figuras comienza, hasta donde podemos saber, en el siglo XVIII, como se desprende de lo destacado por el capuchino Francisco de Ajofrín¹.

Hay otros ritos en torno a la comida, como por ejemplo, llevar o consumir alimentos en el cementerio. De hecho, Brandes (2006, p. 19) considera que son dos los contextos rituales en torno al alimento en la fiesta: el hogar, con la elaboración de la ofrenda y el cementerio, al que se lleva comida en las viglias. En lo sucesivo analizaremos la comida en el altar y las figuras de alimentos, mientras que la comida que se lleva al camposanto se abordará en relación con la primera.

a) El alimento en el altar

La ofrenda de alimentos para los muertos es un fenómeno muy extendido realizado por diversos pueblos en distintas épocas. Zarauz (2000, p. 177) destaca que es tan antigua como los seres humanos, mientras que Matos insiste en que la “existencia de ofrendas a los muertos es un acto casi universal, por lo que no se puede afirmar que todo el ritual del día de muertos que actualmente se hace sea una reminiscencia prehispánica”² (Matos, 1996, pp. 150-151).

Sin embargo, a pesar de que ambos autores aciertan al insistir en el amplio uso de la ofrenda, la investigación de Claudio Lomnitz (2006) demuestra que a partir de los usos de la comida se puede establecer una conexión entre las festividades católicas de Todos los Santos y Todas las Almas en tiempos posteriores a la conquista y los ritos mesoamericanos a los muertos, al tiempo que sugiere un vínculo entre estos últimos y la fiesta actual.

Como subraya Lomnitz (2006, pp. 105-106), son escasas las fuentes que en el siglo XVI y gran parte del siglo XVII aluden a las festividades católicas correspondientes al Día de Muertos en el entorno urbano. Probablemente tal omisión en los registros de los cabildos de Ciudad de

¹ Para afirmar tal cosa, nos basamos en lo señalado por Claudio Lomnitz (2006, pp. 104-116) quien se refiere a los Días de Muertos desde el siglo XVI, aludiendo a las fiestas de Todos los Santos y Fieles Difuntos en Nueva España. Por otra parte, para Brandes, la fiesta, tal como la conocemos hoy en día, tiene origen en el siglo XVIII tomando como punto de partida el testimonio Ajofrín. Dice: “Sin embargo las descripciones que realiza Ajofrín en el siglo XVIII resuenan en todos los aspectos con todas las características del Día de Muertos actual” (Brandes, 2006, p. 28). Estos aspectos a los que se refiere el antropólogo son las figuras juguetonas, las formas en azúcar, y el nombre de la festividad.

² Y agrega: “En casi todos los pueblos de la antigüedad se acompañaba al difunto con ofrendas de diversa índole” (Matos, 1996, p. 151).

México, Tlaxcala o Guadalajara haya sido producto de que la fiesta no se volcaba de la iglesia a las calles, ni era ocasión de procesiones importantes³.

Esta celebración que era observada con modestia en las ciudades, en los poblados indígenas, por el contrario, se realizaba espléndidamente (Lomnitz, 2006, p. 108). De ello dan cuenta los testimonios del dominico Diego Durán y el franciscano Toribio de Benavente (Motolinía). Este último describe la riqueza de las ofrendas indígenas el día de Fieles Difuntos, admirando su desapego a la propiedad que “como caracol pueden llevar a cuestas toda su hacienda”, en contraste con la avaricia de los españoles:

[...] y el día de los finados casi por todos los pueblos de los Indios dan muchas ofrendas por sus difuntos; unos ofrecen maíz, otros mantas, otros comida, pan, gallinas, y en lugar de vino dan cacao; y su cera cada uno como puede y tiene, porque aunque son pobres, liberalmente buscan de su pobreza y sacan para una candelilla (Benavente, 1914, p. 70).

En la misma línea, Thomas Gage⁴, quien viajó al Nuevo Mundo entre 1625 y 1637, describió las abundantes ofrendas en esta fiesta, reprobando el abuso del clero respecto a la generosidad de los indios:

Así que en el segundo día de noviembre, el cual ellos llaman el Día de Todas las Almas, ellos son extraordinariamente necios y supersticiosos en la oferta de dinero, aves, huevos y maíz y otras materias primas por el bien del alma. Pero esto resulta para el beneficio del sacerdote, quien después de la misa sacará a su alcoba todo lo que los pobres indios habían ofrecido a estas almas, quienes no necesitaban dinero, alimento ni ninguna otra provisión (Gage, T., 1958, citado en Carmichael y Sayer, p. 45).

Y añade, criticando a un religioso guatemalteco:

Un fraile quien vivió en Petapa, se jactó ante mi una vez, que en el día de Todas las Almas, sus ofrendas habían sido cerca de cien reales (dinero), doscientos pollos y aves, media docena de pavos, ocho fanegas de maíz, trescientos huevos, cuatro zontles de cacao (cada zontle siendo cuatrocientas semillas de cacao), veinte racimos de plátano, por encima de un centenar de velas de cera, además de algunas piezas de pan y otro poco de frutas. Si todo esto resumió de acuerdo al precio de las cosas allí, y con

³ Contrastando con otras ceremonias como la del Corpus Christi, los días de los santos patronos, la Semana Santa, la festividad de san Pedro y san Pablo, en las que los padres de la ciudad gastaban considerablemente (Lomnitz, 2006, p. 106).

⁴ Aunque el texto de Gage se refiere a un sacerdote guatemalteco, Carmichael y Sayer (1991, p. 45) destacan que en “México como en Guatemala la práctica usual era dar parte de la ofrenda de alimentos al sacerdote a cambio del recital de misas por las almas”.

consideración de la moneda allí... esto suma sobre ocho libras de nuestra moneda. Este es un sueldo justo y muy bueno para una misa, un espléndido salario para un trabajo de media hora, y un fondo político por aquel error del purgatorio, si los muertos traen a los sacerdotes vivos tal riqueza en un solo día (Gage, T., 1958, citado en Carmichael y Sayer, p. 45).

Los curas solían hacer rondas por los pueblos de los que estaban a cargo para recaudar un tributo de comida, lo que podría ocurrir incluso muchas semanas después de acontecidas las festividades. La jerarquía eclesiástica se preocupó por estos abusos, y en el Tercer Concilio Provincial de México, delimitó la recolección de comida para las fechas de Todos los Santos y Todas las Almas a seis semanas, esto es, hasta el quince de diciembre (Lomnitz, 2006, p. 109).

De lo indicado hasta ahora surgen tres ideas a considerar: por una parte, la abundancia de comida en las ofrendas indígenas como indicio de continuidad con las tradiciones anteriores a la conquista; en segundo lugar y enlazado con lo anterior, el tributo de alimentos a los sacerdotes, como pago para permitir este rito; y finalmente la diferencia entre la ofrenda según la visión indígena y la visión católica en cuanto al destinatario del alimento.

En cuanto a la abundancia de comida, Motolinía la percibe solo como síntoma de la generosidad de los indígenas, mientras Gage, encuentra que encarna la superstición de los nativos. Por esta última línea van las observaciones de Diego Durán quien vio como las fiestas sucesivas de Todos Santos y Fieles Difuntos celebradas por los indígenas, posiblemente escondían antiguos ritos prehispánicos. En el contexto de la descripción de las fiestas de *Miccailhuitontli* y *Xocotlhuetzi*, escribió Durán que:

De la primera causa que digo para que se llamase fiesta de muertecitos que era para ofrecer por los niños quiero decir lo que he visto en este tiempo el día de Todos Santos y el día de los difuntos y es que el día mesmo de Todos Santos hay una ofrenda en algunas partes y el mesmo día de difuntos otra. Preguntando yo porque fin se hacia aquella ofrenda el día de los Santos respondiéronme que ofrecían aquello por los niños que así lo usaban antiguamente y habiase quedado aquella costumbre. Y preguntando si habían de ofrecer el día mesmo de Difuntos dijeron que sí por los grandes y así lo hicieron de lo cual á mí me pesó porque ví de patentemente celebrar la fiesta de difuntos chica y grande y ofrecer en la una dinero cacao cera aves y fruta semillas en cantidad y cosas de comida y otro dia ví de hacer lo mismo y aunque esta fiesta caía por Agosto lo que imagino es que si alguna simulación hay ó mal respeto (lo cual yo no osaré afirmar) que lo han pasado aquella fiesta de los Santos para disimular su mal en lo que toca á este ceremonia (Durán, 1880, pp. 288-289).

Para Lomnitz (2006, p. 112), son dos las causas para que Durán viese como sospechosas las prácticas indígenas: la veneración de los niños en la fecha de Todos los Santos y la profusión de

la ofrenda, en ambas fechas⁵ y atribuye la disimilitud entre las apreciaciones de Motolinía y Durán a diferencias en la manera en la que los religiosos entendían la conversión. De hecho, Las Casas, contemporáneo de Motolinía, si bien encuentra semejanza entre las fiestas católicas y las indígenas, no encuentra motivo de alarma:

[...] cada año hacían memoria ante la caja [con el cabello, cenizas, huesos y la piedra que representaba el corazón del difunto]⁶ y hacíase con sacrificar codornices, aves y mariposas y conejos; ponían también ante la caja e imagen mucho incienso y ofrenda de comida e vino e rosas, e unos cañutos o cañas que dicen *acáiyetl*, que son unas cañas de dos palmos, llenas de cierta confeción odorífera (tabaco), cuyo humo resciben por la boca y dicen ser sano para la cabeza. Esto ofrecían cada año, hasta cuatro, por memoria en la cual los vivos se embeodaban y bailaban y lloraban acordándose de aquel muerto y de los otros difuntos (Las Casas, 1999, citado en Lomnitz, 2006, p. 113).

Sin embargo, a finales del siglo XVI la analogía entre los rituales funerarios precolombinos y las fiestas cristianas de Todos Santos y Fieles Difuntos llegó a verse bajo sospecha. Para el antropólogo e historiador, la falta de documentación sobre la festividad, se debe, en parte, a que los españoles no dejaron de ver en ella un caballo de Troya para la idolatría indígena. Dentro de esta fiesta:

Las copiosas ofrendas de comida que hacían las comunidades nativas, que tanto excedían la costumbre española y tan atractivas resultaban para la hacienda de los sacerdotes de los pueblos, eran desconcertantes en ciertos sentidos: recordaban a los misioneros la resistencia nativa y lo inconexo de la nueva comunidad cristiana. Así, antes que alentar la participación de los indígenas, los sacerdotes se mostraban frecuentemente suspicaces del éxito del festival (Lomnitz, 2006, p. 116).

La percepción de los frailes de que los indios podían esconder sus creencias y rituales a los muertos en el ritual cristiano, la abundancia de la ofrenda indígena, así como la diferencia en la concepción de la ofrenda a los muertos, se ve reflejada en una descripción muy completa del Día de las Ánimas, que tuvo lugar en la provincia de Oaxaca, donde el fraile Alonso de Espinosa emprendió una investigación de incógnito la noche de esta festividad, movido por sospechosos hallazgos de entierros de caciques con provisiones para ayudarlos en su viaje al otro mundo (Lomnitz, 2006, pp. 114-115):

⁵ Pues en España, la costumbre de poner alimento sobre la tumba y ofrecer comida al cura, estaba asociada con el Día de las Ánimas o Fieles Difuntos, no al Día de Todos los Santos (Lomnitz, 2006, p. 112).

⁶ López Austin (1999, p. 7) indica que los nahuas guardaban en una caja que contenía los cabellos y cenizas del difunto, el *tonalli*, que correspondía a la individualidad del muerto. El *tonalli* era una de las tres entidades anímicas que componían al hombre.

[...] y el Padre Fr. Alonso de Espinosa, como tan despierto, y desvelado Ministro les anduvo a los alcances por cogellos con el hurto en las manos, puso espías de su satisfacción, la noche de los difuntos, y avisado de la carnicería que se avía hecho de aves en la casa de un Principal, se fue ya muy tarde, entrada la noche con un Vezino Español y con el tiempo posible se entró en la casa, y a la luz de unas teas llegó, y halló a todas las personas de edad de aquella familia en una quadra sentados conforme su ceremonia cabisbaxos, y como llorando en sus deprecaciones, y tan divertidos, que estando delante de ellos el Ministro Evangelico, no le sentían, hasta que con alta voz los llamó, y asombrados quando le vieron, quedaron con mayor suspensión, teniendo delante como sobre un altar los vasos, y xicaras llenos de sus manjares, prevenidos para sus muertos, y confusos, y avergonçados de verse con la culpa a los ojos, templóse con mucha discreción el siervo de Dios como experimentado, que la prudencia que en las ocasiones de turbación, y temor no sabe templar el fervor del zelo, no es virtud sino desacuerdo, pues no lo regula con la necesidad el remedio, supole aplicar el atento Religioso, con blandas, y caritativas palabras, y con la de los mismos convencerlos, despues de recobrados preguntandole al Principal que era abil (con que fin hazia aquello) pues via cada día los cadaveres, y huessos putridos de sus difuntos en las sepulturas, y que las animas como espíritus incorruptibles, y avian de vivir por eternidades, no comían, ni bevian, como el cuerpo que necesitaba desto para crecer, y aumentarse, mientras estaba unido al alma, como planta vegetable, que recibe la humedad y jugo de la tierra lo admite, pero que en secandose la virtud interior aunque mas riego le den, no brota, y las almas en apartandose de la carne, parecen luego delante de Dios, como Juez Universal que las crió, a dar cuenta de todas las obras que con el cuerpo obraron en esta vida, y les daba la sentencia conforme fueron de descanso, y Gloria, a los buenos, y de eternas penas a los malos en el infierno, y a los buenos que no avian hecho bastante penitencia para pagar sus culpas, los detenía nuestro Señor en el purgatorio hasta que satisficieran con las penas que allí padecen para yr a descansar en el Cielo, el Indio le respondió, ya se Padre que los difuntos no comen la carne, ni los huessos, sino que quando vienen se ponen encima de los manjares, y chupan toda la virtud, y la sustancia de que necesitan, y lo que dexan no la tiene, ni es de provecho, y si esto no es assi, por que consentis vosotros a los Españoles, que a vuestros ojos pongan en las Iglesias sobre las sepulturas, pan, vino, y carneros: y bolvió el siervo de Dios a declararles que la intencion de los fieles, no era dar de comer a los muertos, sino dar aquella limosna a los Ministros en su nombre para que los encomienden a Dios con otras muchas razones, y les mandó comer de lo que tenían en su offrenda, y diesen a los parientes, y amigos, con riguroso mandato de que lo executasen, y despues en los sermones continuo la Doctrina, explicandoles el ser, y substancia de las almas, y la distincion de buenas, y malas, en el estado a que passan de esta vida, que fue de tan grande importancia, que se desengañaron de gravissimos errores en que vivian⁷ (Gómez de Orozco, 1945 citado en Lomnitz, 2016, pp. 115-116).

Es muy claro en esta descripción la diferencia en cuanto a los objetivos de la ofrenda en la mentalidad católica e indígena: mientras que los religiosos la concebían como una limosna para los clérigos, los indígenas la percibían como un alimento para los muertos, en un sentido muy similar a como sucede en la festividad actual. Al respecto, Brandes, aludiendo a la fiesta que se celebra hoy, señala que:

⁷ El texto “Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los Indios de Nueva España” corresponde a una información de finales del siglo XVI.

La ofrenda, de hecho, es comida que facilita la relación entre los vivos y los parientes muertos. Los mexicanos decididamente no creen que las almas coman frutas, beban bebidas u otro comestible que se ponga en su honor. En cambio, creen que el difunto muerto está espiritualmente presente y consiente de que la vida familiar ha cambiado para recordarlo. También creen que el difunto obtiene cierto alimento del olor de la comida puesta en su honor (Brandes, 2006, p. 20).

Del mismo modo, Ochoa Zazueta concluye en su estudio sobre Mixquic, que:

Pudimos comprobar que el objeto del acto de ofrendar es, además de un propiciamiento al difunto, una responsabilidad ante su memoria. Se cree que el pariente desaparecido visita el hogar y gusta de disfrutar de los alimentos que en vida le fueron gratos. El visitante, como es espíritu, sólo puede aspirar el aroma de la ofrenda, con lo que queda satisfecho pues “las almas son de viento y de nube (Ochoa Zazueta, 1974, pp. 96-97).

Se evidencia, por tanto, una clara semejanza entre los destinatarios de la comida en las ofrendas indígenas en el período temprano posterior a la conquista, y los receptores de esta en las ofrendas actuales. En ambos casos, quienes reciben el alimento son los muertos. En cambio, dentro de la concepción de los frailes católicos, los muertos no comían, y los receptores de los alimentos eran los vivos, los curas, quienes, a cambio, oraban por los difuntos. Para Lomnitz, las fiestas de Todos los Santos y Todas las Almas practicadas por los indígenas, dieron continuidad a las festividades mesoamericanas y la ofrenda jugó un papel clave. Por una parte, sirvió para reforzar los lazos entre los vivos y los muertos, al tiempo que afianzó las relaciones con el clero. Dice el autor:

Con la conquista española, todas las grandes fiestas del calendario anterior habían sido prohibidas: eran un anatema, al igual que los sacrificios humanos, con los que llegó a asociarlas irremediamente. Debido a su posición en el calendario, después de la cosecha, a la costumbre de la ofrenda de comida, que rápidamente llegó a ser la esencia de la celebración indígena, y al vínculo entre los muertos y la fertilidad de los vivos, las comunidades indígenas adoptaron ese festival con un entusiasmo transformador, incluso antes de que la mayoría de ellos hiciera suya la doctrina del purgatorio que suponía la festividad española (Lomnitz, 2006, pp. 110-111).

Es claro que la cantidad de comida fue uno de los síntomas para que los frailes sospecharan que en las fiestas católicas se estaban introduciendo viejas creencias. La concepción del destinatario del alimento en la ofrenda indígena, era muy diferente a la que tenían los religiosos católicos. Finalmente, se ha vislumbrado la posibilidad de que la comida como don a los sacerdotes, se usara para obtener su aprobación en cuanto a la celebración de la fiesta de Todos los Santos y Todas las Almas a la manera de los indígenas, ante los cuales la celebración adquirió importancia rápidamente.

La variedad y abundancia de los alimentos de la ofrenda sigue siendo una de las características que distingue el altar a los muertos en México en la actualidad. De hecho, Carmichael y Sayer (1991, p. 45) observan respecto al testimonio de Gage, que la ofrenda “a principios del siglo XVII, era tanta como en los últimos tiempos, incluyendo pan y velas, así como abundantes cantidades de alimentos”. Una vez comprobada la importancia de la comida en el altar, pasamos a examinar algunos de sus usos en el contexto de la fiesta actual.

– **Secuencia entre los contextos rituales**

En diversas comunidades de México como en la Huasteca y en Mixquic, se establece un orden respecto al contexto ritual en el que se sitúan los altares, inicialmente en el hogar y luego en el cementerio. En Mixquic, por ejemplo, el 1 de noviembre se reserva a los niños muertos y el 2 de noviembre a los adultos. Estos dos días se realizan ofrendas para uno u otro tipo de muertos en los hogares. Al mediodía del día dos, las campanas de la iglesia anuncian que los muertos se van y “al atardecer, la familia se dirige al camposanto y adorna las tumbas con flores y cirios” (Zarauz, 2000, p. 153).

La misma secuencia se presenta en la comunidad de Escolín. Los preparativos para la fiesta comienzan con dos meses de antelación. Con las puertas del hogar abiertas y una ofrenda de alimentos propios para su edad se espera la llegada de los niños muertos el 31 de octubre. El día primero del penúltimo mes, se cambia la ofrenda por tamales picantes, bebidas alcohólicas, entre otros, para los muertos adultos (Carmichael y Sayer 1991, pp. 63-64). Finalmente, el 2 de noviembre las familias hacen las ofrendas en el cementerio y se instalan pequeños altares en las paredes exteriores de la casa “para los huérfanos que no tienen familia, ya sean niños o adultos [pues la] creencia es que estos espíritus no entran a la casa a tomar alimentos del altar” (Carmichael y Sayer, 1991, p. 65).

Estaríamos tentados a leer estas referencias a la luz de lo indicado por Thomas, respecto a la distancia simbólica que se establece con el muerto a través del alimento, dispuesto primero en la mesa, señalando que pertenece todavía al mundo, y luego en el cementerio, indicando que ha partido hacia la insignificancia de la muerte. Sin embargo, el análisis de los datos, nos lleva a concluir que esta función distanciadora de la comida no es dominante en el Día de Muertos, por el contrario, predomina el simbolismo de acogida.

En el caso de la comunidad de Escolín, la comida dispuesta en los altares familiares como llamado a los muertos, se ve reforzada por otros símbolos de bienvenida como las puertas abiertas. En cambio, la voluntad de alejar a los difuntos disponiendo alimentos en el cementerio, en este, como en otros lugares de México, es poco probable. Esta afirmación se desprende de que en esta comunidad el ciclo de la fiesta continúa los días 8 y 9 de noviembre con el retorno al hogar. El altar es decorado nuevamente con flores y comida, usadas en menor cantidad⁸. Algunas de las familias incluso llegan a extender la fiesta hasta el 30 de noviembre realizando, una vez más, altares en el hogar (Carmichael y Sayer, 1991, p. 65).

En Mixquic, donde se presenta el orden mencionado, el altar en el cementerio no presenta alimentos. Según Zarauz (2000, p. 153) el 2 de noviembre “la familia se dirige al camposanto y adorna las tumbas con flores y cirios”. Una descripción más completa de la visita al cementerio en esta localidad proporcionada por Ochoa Zazueta, no menciona ningún alimento, solo bebidas alcohólicas:

De todas las callejuelas, y provenientes de los cuatro barrios de la comunidad, los dolientes, hombres, mujeres, ancianos y niños, atendiendo el llamado de la campana principal de la vieja torre agustina doblada a duelo, cargados de flores, incienso, velas, veladoras, agua y algunas botellas del licor preferido de los adultos, acuden con callada premura al cementerio para adorar los sepulcros de sus seres queridos. A este acto se le llama *ir a iluminar* porque se procede después del arreglo a encender los cirios y las veladoras, rivalizando las tumbas por la cantidad de luz (Ochoa Zazueta, 1974, p. 103).

Si, según hemos reflexionado, en relación al orden de disposición en los dos contextos rituales, la casa y el cementerio, el alimento es poco usado para marcar una distancia simbólica con los muertos⁹, en algunos casos la comida se emplea para limitar el espacio designado para los difuntos familiares y para otros tipos de muertos. Es el caso de Escolín, donde en el hogar está la ofrenda para los parientes y fuera la ofrenda para los muertos sin familia. También en la comunidad de Santiago Yaitepec, en Oaxaca, donde se cree que las almas que no tienen parientes vivos se pasean por la aldea y para evitar que hagan daños, se les deja un poco de comida fuera de la casa (Childs y Altman, 1982, p. 31).

⁸ La disminución de las porciones podría ser un síntoma de despedida. De hecho, Thomas (1985, p. 167) indica, citando a Maertens (1979) que los Achali de Uganda solo ofrecen al difunto el tercer día un pequeño trozo del animal abatido en su honor.

⁹ Decimos poco pues hay excepciones, como la aldea zapoteca de Mitla, en Oaxaca, donde se presenta la secuencia referida. Childs y Altman (1982, p. 29) indican que en esta localidad “las ofrendas se colocan en el altar para luego ser consumidas por las almas y la familia en un banquete. Finalmente, la familia visita el cementerio para hacer ofrendas adicionales sobre las tumbas que han sido limpiadas y decoradas”.

En otros lugares de México la comida dispuesta en las tumbas busca convocar a los muertos. En efecto, Childs y Altman destacan que los indios tzotziles de Chiapas llevan al cementerio el día 1 de noviembre frutas, flores, licores, y velas. Según indican los autores, la ofrenda en la tumba:

[...] es en parte una invitación a regresar con los parientes a su casa donde ha sido dispuesta una mesa con ofrendas adicionales de comida y bebida. Las familias les dicen a las almas donde van a encontrarse con ellas. Las instrucciones son, por supuesto una mera formalidad porque los muertos nunca se olvidan de la ruta a la casa (Childs y Altman, 1982, p. 49).

En este caso, entonces, el ritual tiene lugar en orden inverso a como se presenta en Mixquic o la Huasteca, comienza en el cementerio y finaliza en el hogar. Sin embargo, no en todos los lugares de México donde se realiza el Día de Muertos encontramos esta secuencia. Hay sitios donde el énfasis está puesto en los altares en el hogar como ocurre en Tlaxcala, y otros donde es más importante la visita al cementerio, como en Pátzcuaro en el estado de Michoacán.

En Pátzcuaro el ritual comienza el día 28 de octubre cuando se reciben las almas del limbo. El 31 del mismo mes, se prepara un cesto con todo lo que se ha de llevar al cementerio de Janitzio para hacer la ofrenda, entre otras cosas, alimentos, velas, flores y bebidas. En estas fechas, dice Zarauz:

Los lugareños cruzan el lago desde Pátzcuaro hacia la isla de Janitzio, cuyo nombre significa maíz seco o elote, en donde se encuentra un importante panteón de la localidad. Las canoas cruzan el lago con veladoras y cirios encendidos y con las redes de pescar extendidas, de forma que las naves semejan brillantes mariposas que revolotean en el manto de la noche. Las familias llevan comida, bebidas, flores de cempasúchil y velas que depositan en las tumbas para que en la madrugada, cuando los muertos vuelvan, tengan alimento (Zarauz, 2000, p. 156).

Para autores como Childs y Altman (1982, p. 42), en Michoacán el lugar principal para hacer las ofrendas es el cementerio. A la inversa, en Tlaxcala, si bien la comunidad siente orgullo en la decoración de las tumbas y ciertos grupos invierten mucha energía y cuidado en ello, lo cierto es que en términos de esfuerzo e importancia simbólica, la ofrenda en el cementerio está en segundo lugar respecto a la ofrenda en el hogar (Nutini, 1988, p. 236). En este sentido Nutini cita a un informador que indica: “¿Y porqué [sic] habían de volver los muertos al cementerio, donde están sus huesos hechos polvo? Cuando me muera y regrese a visitar a mis parientes en casa, solo me preocuparé en gozar de todas las golosinas y buenas cosas en la ofrenda” (Nutini, 1988, p. 236).

De lo indicado hasta ahora podemos concluir que la comida es poco usada en el Día de Muertos, al menos en lo que tiene ver con la ubicación espacial del alimento, para separar a los difuntos de los vivos. Si nos basamos en la afirmación de Thomas, el orden de dar a los muertos comida primero en la casa y luego en el cementerio parece muy importante para denotar primero acogida en el mundo de los vivos y luego ubicar al muerto simbólicamente en la indefinición de la muerte y garantizar su partida. Sin embargo, como hemos visto, este orden en el Día de Muertos no es muy importante, se privilegia el hogar o el cementerio, o se va al cementerio y luego al hogar. En cambio, la comida si es símbolo de acogida, va acompañada de otros símbolos como caminos de flores, puertas abiertas, etc. Al respecto, podremos confirmar en esta fase del análisis y de acuerdo con lo señalado por van Gennep, que se trata de un rito más de agregación, donde los ritos de separación son pocos.

Por el contrario, la ubicación del alimento adentro o afuera del hogar indica, en ciertos casos el tipo de muerto a quien va dirigida la ofrenda y parece tener un doble fin, acoger y proteger a los vivos del subgrupo de muertos que van Gennep describió como “muy peligroso”, difuntos marginales¹⁰ que según describió el etnógrafo francés carecen de medios de subsistencia. Como ya hemos visto, en Escolín se deja un poco de comida fuera de la casa¹¹. Por su parte, los mayas, del pueblo de Chan Kom en Yucatán, también dejan una ofrenda simbólica fuera de la casa para los muertos hostiles consistente en un trozo de pan, chocolate y una sola vela, pues “solo las almas recordadas por los familiares vivos son invitadas a regresar y participar” (Childs y Altman, 1982, p. 50).¹² Sin embargo esto no ocurre en todos los sitios. Por ejemplo, en Oaxaca algunas personas simplemente dejan la ofrenda algunos días más para que los marginales del

¹⁰ Nótese que algunos de los muertos que el etnógrafo y folclorista francés clasifica como marginales tienen un lugar muy definido y a veces se les hace ofrendas específicas en el Día de Muertos. Por ejemplo, aquellos que perecieron a causa de un rayo, a quienes van Gennep incluye dentro del grupo de muertos marginales, en Tlaxcala tienen un lugar dentro de la categoría de muertos por agua. Pero como bien indica el autor, esta clase de difuntos “se recluta de distinto modo en los diferentes pueblos” (Gennep, 2008, p. 223).

¹¹ En Pátzcuaro, más específicamente en el cementerio de Janitzio, la ofrenda para los muertos que no tienen familia se hace dentro de la iglesia y consiste en una enorme pila de frutas, hortalizas, flores y velas (Childs y Altman, 1982, p. 42). Si bien este ejemplo no se ajusta exactamente al tema que estamos tratando que se refiere a dentro y fuera de casa, sino que sería más bien ‘en el cementerio’ o ‘en un lugar aparte’, la iglesia, ilustra igualmente la necesidad de separar a unos muertos de otros a través de la ubicación de la ofrenda.

¹² Hay otros ejemplos del uso de la comida demarcando el lugar para los muertos. En Chalcatzingo, poblado de Morelos, a los difuntos que no tienen familia se les ofrenda un jarro de agua y una vela en las trancas de la casa, fuera de ella o junto a los *cuexcomates* (graneros). En el pueblo de San Miguel de Cuentepec, asimismo, a quienes mueren asesinados se les hace la ofrenda en el patio, argumentando que, por haber muerto en esas circunstancias, el difunto no tiene perdón divino y por lo tanto no puede pasar. Solo después de dos años cuando se cree que ya ha sido absuelto se le permite entrar, ofrendándole la comida adentro (Cortés et al., 1991., pp. 27-29).

mundo espiritual, que incluyen limosneros, matados, animas en pena, almas malas, y olvidados, puedan disfrutar de la ofrenda (Norget, 2006, p. 202). En este caso, el alimento para este tipo de muertos se articularía no a través de una distinción espacial sino temporal.

– El tabú de comer con los muertos o la comensalidad

En el primer capítulo reparamos en una serie de comportamientos en torno al alimento y a los muertos. Por una parte van Gennep hacía referencia al tabú de comer con los muertos, pues esto suponía un peligro en cuanto a agregación a su mundo. Por otro lado, se presenta una inclinación inversa, que los vivos coman junto a los muertos en el marco de la comensalidad para afianzar los lazos que los unen, lo que requiere una proximidad física, como bien indicó Smith. En este sentido parece no ser suficiente que las familias coman junto al altar en el hogar, sino que se precisa la ingestión de alimentos en el cementerio.

El primer impulso se manifiesta en el Día de Muertos en el hecho de que la comida, que se ofrenda descubierta en el altar, se presenta cubierta en el cementerio. Brandes (2006, p. 19) apunta que este es un comportamiento extendido en México, destacando que “la comida y la bebida tienden a ser transportadas al cementerio en cestas cubiertas o contenedores, donde permanecen fuera de la vista del público que asiste a la vigilia del cementerio”.

Sin embargo esta inclinación es más débil que aquella que tiene que ver con el fortalecimiento de relaciones con los muertos a través de la proximidad física, el comer juntos en el mismo espacio, que se da en el marco de la comensalidad. Zarauz (2000, p. 157) por ejemplo, indica que en Pátzcuaro las personas comen, beben y hablan sobre las tumbas. En la Huasteca, el 2 de noviembre las familias asisten al panteón, limpian las tumbas, las adornan con flores y parte de la ofrenda, que se presenta descubierta y se dispone sobre un mantel, junto con incienso de copal y velas. Los familiares, explica Zarauz (2000, p. 160), “esperan veinte minutos para que las ánimas consuman la ofrenda –se dice que los muertos sólo se llevan el aroma de los alimentos–, luego comen los ofrendantes”.

Esta conducta no es excepcional pues Norget (2006, p. 198) advierte que en Oaxaca se preparan platos para ser consumidos en el camposanto. Igualmente, Cortés et al., indican que en Xochimilco las familias hacen la alumbrada, que consiste en encender velas en el cementerio, el 1 de noviembre para los niños y el 2 del mismo mes para los adultos. En muchos cementerios, agregan los autores:

[...] se hacen fogatas para calentarse en la madrugada, ya que en esta época comienzan a caer las primeras heladas. Es notorio, en la actualidad, la mistificación que ha sufrido la celebración del Día de Muertos, pues muchas familias que asisten a la alumbrada toman alimentos dentro del panteón; algunos hombres ingieren licores y cervezas que se expenden a la puerta de los mismos. Ellos dan como explicación que lo hacen para ‘calentarse’ (Cortés et al., 1991, p. 24).

El hecho de que la gente coma o beba en el cementerio, que los autores presentan como un acontecimiento excepcional, es característico del Día de Muertos. Recuérdese al respecto el incidente recogido por Viqueira acerca de la restricción de acceso a los indígenas al cementerio del Hospital Real de Naturales, donde se menciona expresamente que se ingerían alimentos en el camposanto.

En definitiva, el tabú de comer con los difuntos ligado a la condición contaminadora inherente a la muerte, se expresa en el Día de Muertos a través de la comida cubierta. No obstante, sobre este impulso predomina la comensalidad, donde la cercanía física tiene una importancia considerable¹³ y por consiguiente comer cerca de donde está el cuerpo del muerto cobra sentido. Con todo, no se trata de un gesto individual, sino de un acto colectivo, de la comunidad en su conjunto. Este factor es el que inclina la balanza hacia la vida, es lo que determina que el carácter contaminador de la muerte pierda fuerza y la comida o la bebida no arrastre, al vivo al mundo de los muertos, como indicó van Gennep, sino que el muerto sea atraído por un tiempo a la vida de la comunidad.

– El período que toma la muerte

En el primer capítulo se determinó que una de las funciones de la comida en los ritos funerarios es alimentar al difunto como si aún estuviera vivo. De este comportamiento dan cuenta tanto van Gennep como Hertz y puede enmarcarse, según indica este último, en una visión que supone que la muerte no es un hecho instantáneo, sino que requiere un tiempo que corresponde con la disolución del cuerpo¹⁴. Hertz (1990, p. 45) indica que durante determinado período se

¹³ En algunos sitios de México como en Pomuch en Campeche, la proximidad entre vivos y muertos es extrema. Allí, para el Día de Muertos se exhuman los huesos de los familiares que han cumplido tres años de fallecidos, se limpian y se colocan en una caja cubiertos con una servilleta blanca bordada. Aunque en este rito no hay comida, es ilustrativo en cuanto a la idea de que en algunos sectores de México se privilegia la cercanía física a la idea del contagio (Altamirano, 2015).

¹⁴ El autor indica que el lugar físico de residencia del alma son los huesos (Hertz, 1990, p. 45). Esto se corresponde en México al ejemplo que acabamos de citar de Pomuch, donde los participantes en el ritual, les cuentan historias cotidianas a los huesos mientras los limpian, como si en ellos residiera al menos una parte de la persona muerta. Sin embargo, esta idea no parece ser generalizada en México.

trata al difunto “como si aún estuviera vivo: le llevan de comer, sus padres y amigos le hacen compañía y le hablan”.

En este sentido, en algunas comunidades de México se realiza la ofrenda nueva, un tipo de ofrenda en honor a las personas que fallecieron en el transcurso del año anterior a su elaboración, o se tiene más cuidado con los muertos recientes. En Tlaxcala rural esto es tan importante que Nutini (1988, p. 217) indica que hay cinco tipos de ofrendas especiales que se hacen para honrar a los parientes que murieron dentro del año y durante los cuatro años anteriores a la elaboración de la ofrenda.

El tiempo que la persona lleva muerta determina aspectos esenciales respecto al empleo de la comida y otros usos: solo a los niños y adultos que fallecieron en uno de los cuatro años anteriores a la creación de la ofrenda se les asigna un cráneo de azúcar. Asimismo, a los adultos muertos durante este período se les coloca su indumentaria. En cuanto a la ofrenda al primer muerto u ofrenda nueva, Nutini destaca que:

Hay una ofrenda de primer muerto para cada difunto fallecido en el año anterior (esto es obviamente un vestigio de la creencia prehispánica concerniente al largo peregrinaje sufrido por los muertos antes de alcanzar su destino final) [...]. Esta ofrenda especial cuenta como la primera de las cuatro que se hacen en los años consecutivos, en los que una persona muerta es individual y específicamente honrada en Todos los Santos (Nutini, 1988, p. 205).

Como se observa, Nutini atribuye la costumbre de proporcionar comida a los muertos durante el primer año a la herencia prehispánica. Muy posiblemente acierte, aunque no hay que perder de vista que, como se destacó en el primer capítulo, este es un comportamiento más bien generalizado, pues Hertz, van Gennep y Thomas se refieren, o bien a dar de comer a los difuntos para darles fuerzas para el viaje que es largo, o bien a la concepción de que la muerte supone un largo trayecto lleno de peligros. También es posible que este comportamiento esté vinculado con la creencia de que la muerte tarda un tiempo. Estas ideas son extendidas en el sentido que se pueden encontrar en varias culturas, así como es un comportamiento más o menos frecuente el hacer ofrendas de comida a los muertos. En cambio, el marco temporal que comprende cuatro años en los que se festeja a un individuo en particular, sí es un indicio de la herencia prehispánica. Un fragmento de la descripción de Motolinía sobre los rituales aztecas, arroja luz sobre este aspecto:

Además de éstos tenían otros días de sus difuntos, de llanto que por ellos hacían, en los cuales días después de comer y embeodarse llamaban al demonio, y estos días eran de

esta manera; que enterraban y lloraban al difunto, y después a los veinte días tornaban a llorar al difunto y a ofrecer por él comida y rosas encima de su sepultura; y cuando se cumplían ochenta días hacían otro tanto, y de ochenta en ochenta días, lo mismo; y acabado el año, cada año en el día que murió el difunto le lloraban y hacían ofrenda, hasta el cuarto año; y desde allí cesaban totalmente; para nunca más se acordar del muerto por vía de hacer sufragio (Benavente, 1914, p. 29).

En el Códice Telleriano-Remensis hay también una referencia al período de cuatro años. En él se describe la fiesta de *Miccaylhuitl* que Durán llama *Miccailhuitontli*. El fragmento es el siguiente:

Fiesta de todos los muertos, entra a tres de Agosto. En esta fiesta hazían ofrendas a los muertos, poniéndoles comida y bebida sobre sus sepulturas, lo cual hazían por espacio de quatro años, porque tenían que en todo este tiempo no yban las ánimas al lugar de descanso según su modo, y así los enterraban con toda su ropa, vestidos y calzados, porque creyan que hasta llegar al lugar a donde avían de ir las ánimas, al fin de aquellos quatro años, havían de tener mucho trabajo, frio y cansancio, y que avían de pasar por vnos lugares llenos de nieve y de espinas (Códice Telleriano-Remensis, 1964 citado en Nutini, 1988, p. 64).

Por tanto, el período de cuidado a los muertos está demarcado por una razón histórica, la herencia prehispánica, que está inscrito además en un comportamiento extendido en los ritos funerarios según el cual no se concibe la muerte como un hecho inmediato sino como un proceso prolongado. En otros sitios además de Tlaxcala se observa el cuidado a los muertos recientes como es el caso de Chalcatzingo en Morelos. Cortés et al. (1991, p. 26-27) indican que en esta localidad familiares y amigos se reúnen en torno a la ofrenda nueva o de primer muerto. Los alimentos y objetos que se disponen en esta son los que le gustaban al difunto, que pueden ser arroz con leche, dulce de calabaza, aguardiente, tamales y mole. La ofrenda es ricamente adornada con sahumerios, candelabros, jarros y figuras de barro elaboradas expresamente para la ocasión. En contraste, los mismos autores, indican que: “Para los difuntos de más de un año de muertos, las ofrendas son más sencillas, consistentes generalmente en un jarro de agua, una cera, uno o dos panes de muertos, algo de fruta, mole y flores” (Cortés et al., 1991, p. 27).

En síntesis, en algunos lugares de México se observa un comportamiento específico con los muertos recientes, que implica la creencia de que la muerte no es un hecho instantáneo, sino que toma un determinado tiempo. La ofrenda nueva presenta un nivel de articulación más alto, según se observó a través del ejemplo de Cortés et al., pues en ella se contemplan los gustos específicos del difunto, mientras que en las ofrendas posteriores se emplean alimentos generales, iguales para todos los muertos.

– Aspectos religiosos

Los factores religiosos no tienen igual incidencia en las regiones, pero influyen significativamente en cuanto al empleo de los alimentos en el altar. En este sentido, los hallazgos de Nutini respecto a los ritos mesoamericanos a los muertos, arrojan luz sobre el uso de la comida en los altares de Día de Muertos. En un detallado estudio de las crónicas y los códices, el autor concluye que los pueblos mesoamericanos no tenían ritos separados a los difuntos, sino que estos estaban inscritos dentro de un ciclo ritual más amplio. Dice:

La evidencia más fuerte de que los pueblos mesoamericanos en general, y los de las tierras altas del centro de México, en particular, no tenían un sistema de adoración a los antepasados es que Sahagún describe el culto a los muertos no como un complejo separado, sino como parte del ritual anual y del ciclo ceremonial (Nutini, 1988, p. 58).

Los dioses recogían a sus súbditos según el tipo de muerte, así que el modo de morir puede ser visto como el método de reclutamiento humano del séquito de los dioses.¹⁵ De modo que, los muertos, en parte humanos, en parte divinos, se constituían en intermediarios entre los hombres y los dioses. Los difuntos, agrega Nutini:

Cuando se unían a los dioses a los que estaban destinados, se convertían en intermediarios entre los mundos natural y sobrenatural. Por lo tanto, se puede concebir el culto de los muertos como un medio por el cual los seres humanos utilizan a estos semidioses como mediadores en sus súplicas a los dioses (Nutini, 1988, p. 73).

Esta concepción de los muertos como mediadores en los pueblos mesoamericanos, encuentra eco en el ritual de Día de Muertos actual. De hecho, Childs y Altman indican refiriéndose a Oaxaca que:

¹⁵ El tema de la incidencia del modo de morir respecto al lugar a donde iba el alma del muerto o el *teyolía* ya ha sido tratado a través de lo indicado por López Austin. Sin embargo, Nutini agrega en este estudio aspectos esenciales, por ejemplo, extrae de las crónicas y códices siete meses durante los cuales se realizaban fiestas a los muertos. Según indica el autor, Sahagún menciona fiestas a los difuntos en los meses de Quecholli (decimocuarto mes), Izcalli (dieciochoavo mes) y Tepeilhuitl (decimotercer mes). Además, en Tlaxochimaco (novenos mes) y Xocotl Huetzi (décimo mes) también se hacían fiestas a los muertos según indicó Durán (quien llamaba a la fiesta del noveno mes Miccailhuitontli). En Tititl (decimoséptimo mes) según el Códice Magliabecchi, y en Toxcatl (quinto mes) según un manuscrito anónimo datado en 1553 y publicado en el diario Tlalocan bajo el título de “Costumbres, fiestas, entierros y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España”, también se festejaba a los difuntos (Nutini, 1988, pp. 58-66). El autor añade que: “Es posible que hubiera teóricamente tantas celebraciones de los muertos durante el año, como había formas identificables de morir marcadas por dioses patronos. En la práctica, sin embargo, parece que solo las maneras de morir más significativas socialmente y las más comunes eran celebradas” (Nutini, 1988, p. 69).

Las almas de los muertos entre los zapotecas llegan a ser seres sobrenaturales de igual rango, si no más importantes, que los santos de la iglesia católica. En la práctica católica ortodoxa, uno reza *por* las almas de los muertos para salvarlas del purgatorio. Los zapotecas, por el contrario, no rezan por las almas, sino que les rezan *a* ellas. Excepto cuando las oraciones son hechas a los espíritus que están en viaje hacia el mundo de los muertos, el beneficio principal es para los vivos (Childs y Altman, 1982, p. 19).

En un sentido similar, Nutini ejemplifica el modo en que las almas de los muertos hacían de intermediarias entre los humanos y las fuerzas sobrenaturales, al tiempo que demuestra que esta tradición sigue vigente en Tlaxcala rural. En el mes de Tlaxochimaco, Durán describe la fiesta de los muertos niños o fiesta chica de los muertos que llama *Miccailhuitontli*. Esta festividad estaba asociada con la protección sobrenatural contra los efectos destructores del granizo en los cultivos, en los meses de agosto y principios de septiembre. Según Nutini:

No está claro en el relato de Durán cómo se pensaba la propiciación de los niños muertos para el logro de este objetivo, pero no cabe duda de que los niños muertos actuaban como dispositivos-sobrenaturales simpáticos intermediarios, por así decirlo, en la protección de los cultivos contra el granizo. No hay otra explicación para el hecho de que la mayoría de las comunidades conservadoras tlaxcaltecas hasta hoy, mantengan las tumbas de bebés y niños, decoradas profusamente con flores durante todo el mes de agosto. La gente cree que los bebés y los niños pueden interceder en su nombre ante el Cuatlapanga y la Malintzi, los más prominentes dueños de las montañas tutelares de la región tlaxcalteca, considerados como maestros de los elementos naturales (lluvia, truenos y relámpagos, así como granizo) (Nutini, 1988, p. 60).

Ahora bien, si la veneración a los muertos hacía parte en el ámbito de la religión mesoamericana de rituales más amplios y los difuntos eran intermediarios entre los hombres y los dioses, otro aspecto que se desprende del análisis llevado a cabo por Nutini es la vinculación de los ritos a los muertos, que se efectuaban en siete ocasiones durante el año, con el ciclo agrícola. Al respecto el autor norteamericano destaca que:

En las fiestas durante los meses de Toxcatl, Tlaxochimaco y Xocotl Huetzi, la preocupación central era pedir por agua y lluvia y protección de los cultivos contra el granizo. Los ritos de culto a los muertos durante los meses de Tepeilhuitl y Quecholli, pueden ser identificados con acción de gracias y súplica en relación con el ciclo agrícola. La asociación entre los niños muertos y la fertilidad y el ciclo agrícola es evidente en la práctica de enterrarlos junto a contenedores de almacenamiento. [...] Varias de estas creencias y prácticas han sobrevivido hasta hoy, algunas veces bastante intactas e independientes del catolicismo, a veces modificadas como parte de las creencias y prácticas católicas (Nutini, 1988, p. 74).

La asociación entre el culto a los muertos y el ciclo agrícola en la religión mesoamericana, así como la persistencia de algunos de sus elementos en la fiesta del Día de Muertos¹⁶ encuentra explicación en las palabras Claudio Esteva Fábregas en la introducción a *Historia de los Indios de la Nueva España*. Dice:

Había, sin embargo, cierta tendencia por parte de los indígenas a reiterar ciertas celebraciones tradicionales, sobre todo las de siembra y cosecha, así como aquellas que tenían un carácter festivo y que se hallaban insertas en su calendario. Estas eran celebraciones difíciles de extinguir porque pertenecían a una tradición profundamente arraigada. Empero, los frailes supieron convertirlas en fiestas cristianas basadas en el sincretismo de los símbolos, más que de los signos. Incluso es cierto que debajo de una cruz cristiana era frecuente que los indígenas escondieran ídolos ancestrales, y como consecuencia, los frailes encontraban que los indígenas realizaban una doble religión (Esteva Fábregas, 2001, p. 46).

En la comunidad de Escolín también se da el vínculo entre la celebración del Día de Muertos y el ciclo agrícola. Carmichael y Sayer en referencia a las cuatro fases¹⁷ de las que se compone la festividad en esta localidad indican que:

Todo el ciclo ritual, como se ha dicho, se refiere al éxito agrícola. [...] Se hace una ofrenda a los muertos –a la muerte– de las cosas que han sido sembradas, cultivadas y cosechadas: naranjas, mandarinas, calabazas, maíz, el cerdo de la familia, etc. Todos los Santos ejercita y consume el enlace no mediatizado entre la vida y la muerte (por la transferencia de los vivos a los muertos: los últimos comen lo que siempre comieron con su familia, tal como antes); entre la actividad humana y el ciclo agrícola (por medio de la coincidencia esencial entre el tiempo de cosecha [...] y aquel de honrar a los muertos [...]) (Carmichael y Sayer, 1991, p. 66).

En el análisis de Good sobre la comida ritual en los nahuas de Guerrero encontramos, asimismo, coincidencias importantes entre el ciclo agrícola y el culto a los difuntos¹⁸. Por una parte, la autora hace referencia a la cueva de Oztotempa, lugar asociado a la lluvia, la abundancia agrícola y a los muertos, donde en abril se hace una gran ofrenda con tamales y gallinas. De

¹⁶ Nutini (1988, p. 73) indica que los fundamentos cosmológicos y teológicos del culto a los muertos prehispánico fueron olvidados en gran medida durante el proceso de conversión al catolicismo, mientras que los elementos funcionales y simbólicos se perpetuaron en ritos y ceremonias practicados durante el año y más explícitamente en Todos los Santos.

¹⁷ Según las autoras *Ninín* o el Día de Muertos se festeja en cuatro fases en esta comunidad: San Lucas, el día 18 de octubre; *Ninín* o el Día de Muertos, del 31 de octubre al 2 de noviembre; *Xa aktumajat*, o la octava el 8 y 9 de noviembre; la cuarta y última fase es San Andrés el día 30 de noviembre (Carmichael y Sayer, 1991, p. 64).

¹⁸ Good (2013, p. 2) indica que las conclusiones de su estudio se basan en su trabajo de campo desarrollado en la cuenca del río Balsas, en Guerrero, principalmente en Ameyaltepec y San Agustín Oapan, pero que se puede generalizar para toda la región y para otros grupos indígenas de México.

igual forma, los alimentos usados en los altares u ofrendas agrícolas replican en algunos casos los que se usan en los altares de muertos. Ejemplo de ello es el atole de *ixquiltl* o pinole¹⁹, una de las dos bebidas tradicionales de las ofrendas agrícolas que se realizan los días 2 y 3 de mayo, que se hace también para los difuntos. Pero las semejanzas entre las ofrendas agrícolas y las de difuntos no se limitan al atole, sino que se extiende a varios alimentos. De hecho, Good destaca respecto a estas últimas que:

Las ofrendas colectivas más lujosas se realizan para despedirse de los difuntos el 31 de octubre, y el 1 y 2 de noviembre. Los elementos principales durante los tres días replican las ofrendas agrícolas: atole de *ixquiltl* o de leche, y chocolate con pan, gallinas en caldo con los tamales de frijoles y bolitas de masa. Se completan con frutas, cerveza y refresco, flores, velas, e incienso (Good, 2013, p. 3).

Sin embargo, un fragmento del artículo de Good ilustra de manera aún más clara el vínculo entre los ritos a los muertos y el ciclo agrícola en los actuales nahuas de Guerrero, de manera muy semejante a como se daba en Mesoamérica antes de la llegada de los españoles, es decir, donde los muertos servían de intermediarios entre los hombres y lo sobrenatural y su culto implicaba elementos de protección, propiciación, gratitud e intensificación. Es el siguiente:

En la región las ofrendas colectivas a los muertos coinciden con la cosecha y abarcan un mes entero; los nahuas afirman que los difuntos llegan el 29 de septiembre y se quedan entre los vivos hasta el 2 de noviembre. [...] En Oapan preparan los tamales de frijol y *telolotzin* con las gallinas en mole como parte de la celebración de San Miguel, estrechamente vinculado con la producción agrícola. Los nahuas explican que la intención detrás del uso de productos agrícolas entonces es compartir con los difuntos los frutos ya que las “almas” ayudan en traer la lluvia y dar fuerza a la tierra para que rinda el maíz (Good, 2013, p. 3).

En el caso de los nahuas de Guerrero se evidencia claramente cómo los muertos se constituyen en intermediarios ante las fuerzas sobrenaturales. La ofrenda de comida no tiene que ver exclusivamente con los difuntos, sino que remite al interés por incrementar o mantener el rendimiento agrícola.

¹⁹ Harina hecha de maíz tostado en un comal y molido con azúcar en el metate (Good, 2013, p. 3).

– Tipos de ofrendas para diferentes clases de muertos

En Tlaxcala rural, Nutini distingue cinco clases de muertos a los que se les hace una ofrenda particular: los muertos en accidente, los que mueren violentamente, los bebés, los niños y los adultos. Los dos últimos tipos, son los que se suelen festejar en todo México.

La ofrenda a los bebés²⁰ está compuesta por pan de muerto, figuras de animales azucaradas, frutas y leche. Se pueden añadir, además, cráneos de azúcar, gelatinas o ramos de flores. Pero, como indica Nutini (1988, p. 216) los elementos indispensables para esta son leche y guanábanas. Si bien el simbolismo de la leche es claro, en las guanábanas advierte el autor un nexo con la tradición prehispánica: similares a un pecho femenino, estas frutas recuerdan a Tonacacuahtitlan, árbol del sustento, o árbol nodriza²¹.

Las ofrendas para los niños son pequeñas hogazas de pan, rosquetes, gallitos, tamales tontos, peras o manzanas y un regalo que el niño disfrutaba mientras estaba vivo (Nutini, 1988, p. 217) y tienen por finalidad hacerle agradable el regreso al mundo de los vivos. En cambio, las ofrendas a los accidentados y a los muertos violentamente, tienen una intencionalidad más específica.

En Tlaxcala las dos principales causas de accidente son en la autopista o por circunstancias relacionadas con el agua y en este sentido las ofrendas varían. Para los muertos en la autopista se ofrece además de pan de muerto, mermelada de chapulín y enchiladas. Según Nutini para los tlaxcaltecas el árbol de chapulín y sus productos son símbolos de buena fortuna y las enchiladas son un plato muy humilde, el más común de los alimentos. Por tanto, según el autor, “estas dos ofrendas pueden ser interpretadas como una invocación a la protección, la buena suerte y la nutrición que los viajeros requieren para el exitoso fin de un viaje –más importante aún– el viaje a su destino final”²² (Nutini, 1988, p. 219).

²⁰ Este tipo de ofrenda es poco mencionada en las fuentes. De hecho, en las que hemos revisado solo Nutini en su estudio sobre Tlaxcala alude a ella. No ocurre lo mismo con las ofrendas de los niños que son muy frecuentes en distintas regiones.

²¹ En el Códice Vaticano se encuentra una imagen que representa Tonacacuahtitlan, Chichihualcuauhco, o Xochatlapan. Según indica López Austin (1999, p. 4), era el lugar de destino de los niños que morían sin haber probado alimentos sólidos.

²² Nutini (1988, p. 217) precisa que las ofrendas a las cinco clases de muertos se hacen a quienes murieron en el año o durante los cuatro años anteriores a su elaboración.

Para los muertos por causas relacionadas con el agua, esto es, ahogados en un depósito o alcanzados por un rayo, se omiten las enchiladas y la mermelada de chapulín, y en su lugar se ofrenda agua lluvia, lo que Nutini (1988, p. 219) interpreta como el regreso a Tlaloc, dios de la lluvia. Para los que han muerto violentamente, se pone agua bendita y un ramo zoapatl. Esta planta se utiliza, entre otras cosas, para curar el dolor y para dar protección contra las personas hostiles. En Tlaxcala se piensa que los que mueren violentamente han roto con el orden natural, y por ello necesitan cuanto protección sea posible. En este sentido el agua bendita y el zoapatl simbolizan tal amparo (Nutini, 1988, p. 219).

En cuanto a los altares para los adultos, lo más común en Tlaxcala es pan de muerto, galletas de muerto, tamales rellenos, cocoles, chacualole, y algo especial que les gustaba comer o beber, como pulque o una prenda de vestir (Nutini, 1988, p. 218). El objetivo de esta ofrenda es el mismo que el de las ofrendas de los niños.

– Aspectos particulares

Ruvalcaba (1992, p. 194) indica que en la Huasteca del 29 de octubre al 3 de noviembre, las familias preparan pan de muerto, tamales, dulces y conservas de frutas. En un sentido similar, Nutini señala que un rasgo característico de las ofrendas en las casas más tradicionales en Tlaxcala rural es la confección de los elementos²³, mientras que en los hogares que se apartan de la tradición, se compran. Dice:

Las diferencias más significativas entre las ofrendas aculturadas y de otro tipo – apuntando hacia la total desaparición del culto de los muertos– son simbólicas e ideológicas. Primero, las casas que crearon ofrendas clásicas, barrocas e incluso transicionales cocinan su propio pan de muertos, preparan su propia masa para galletas y otras confecciones, y tratan de hacer en su casa tantas ofrendas cómo sea posible, pero en las casas aculturadas, todo es comprado, y solo el arreglo y la decoración del conjunto es hecho por los participantes (Nutini, 1988, p. 213).

Si los apuntes de estos autores aluden al empleo de alimentos elaborados en el hogar, ligado ello, otros textos dan cuenta de la importancia del uso en la ofrenda de productos producidos por

²³ Tienen un papel fundamental los platos preparados que según indica Nutini (1988, p. 224) en Tlaxcala son los segundos en importancia en la ofrenda, después del pan de muerto, destacando además que estos son “el símbolo de la unión transitoria de los vivos y los muertos en un banquete comensal abundante”. Este señalamiento al tiempo breve que dura la unión entre los comensales por parte del autor, concuerda con lo destacado por van Gennep (2008, p. 50) en cuanto indica que la agrupación a través de la comida en la comensalidad dura frecuentemente el tiempo de la digestión.

la familia. Este requerimiento es propio de algunas poblaciones de México, como Coatetelco en Morelos, donde según Cortés et al. (1991, p. 28) en la ofrenda nueva se pone mole verde, que se prepara con una gallina que debe ser de la casa, pues dicen “que los muertos tienen que comer lo del lugar, porque si no es de allí, no lo comen”.

El gusto del difunto incide frecuentemente en la selección de la ofrenda. Este rasgo es confirmado para lugares como Chalcatzingo y Mixquic por Cortes et al. (1991, p. 27) y Zarauz (2000, pp. 152-153) respectivamente. Está implícito además en Brandes (2006, p. 20) que es una actitud general en México poner en el altar un tipo de alimento específico relacionado con lo que el muerto disfrutaba en vida cuando este autor indica que “se cree que el pariente difunto visita la casa y toma gustosamente la comida que realmente le gustaba a él o a ella”²⁴.

La comida predilecta se acompaña con otros elementos, por ejemplo, utensilios que le pertenecieron en vida o una fotografía. Para Nutini, estos objetos personales son usados para que los muertos miren amablemente a los vivos y hagan su trabajo. Probablemente también el conjunto formado por platos hechos en casa, elaborados en algunas ocasiones con ingredientes cultivados por la familia, que en el altar están acompañados de objetos personales y fotografías del muerto, contribuyan a hacer un retrato muy específico de un muerto en particular.

En este mismo apartado hay que tener en cuenta que la elección de la comida y los elementos de la ofrenda se sustentan en los placeres de la vida, en el goce del mundo²⁵. Esto se evidencia, porque en los altares se deja espacio para elementos lúdicos como licor para los adultos y juegos para los niños. De hecho Childs y Altman (1982, p. 28) destacan que en Oaxaca los altares para

²⁴ Brandes (2006, p. 22) añade que: “En cualquier lugar donde se erija un altar, los miembros de la familia tienen en cuenta los gustos individuales de los parientes fallecidos para decidir qué alimentos incluir en la *ofrenda*”. Y escribe más adelante: “Es remarcable que esta disponibilidad estacional y las preferencias de comida del difunto afectan la natural disposición de la *ofrenda*”. Norget (2006, p. 202) destaca igualmente en el contexto de Oaxaca que: “El contenido del altar está determinado usualmente por los gustos de los *difuntos* a los que el altar está dedicado”. Cortés et al. (1991, p. 26) señalan algo similar, en cuanto apuntan que: “[...] ofrendar significa compartir con los parientes y amigos fallecidos ciertos goces de la vida y algo de los frutos obtenidos de la anualidad pasada, así como ofrecer alimentos, además de los tradicionales que se ofrecen en cada población, los preferidos en vida por los difuntos a quienes se recuerda en el altar”. Si bien las anotaciones de Norget se refieren a Oaxaca, las de Brandes y Cortés et al. corresponden a México en general.

²⁵ Nutini (1988, pp. 218-219) explica que en Tlaxcala rural todas las ofrendas que tienen por objetivo único agradar a los muertos son aquellas hechas a quienes murieron por causa natural. Las otras tres, elaboradas en honor de quienes murieron en accidentes, bien sea en la autopista o por agua, o violentamente, tienen objetivos adicionales y diferentes.

los niños tienen esqueletos de juguete, calaveras de azúcar, dulces y juegos de lotería, mientras que los altares de los adultos “pueden tener cigarrillos o el licor de la marca favorita del finado”.

En definitiva, el alimento del altar alude también a un difunto en particular. A través de la comida y otros componentes como objetos personales y un retrato, se hace una evocación física del muerto. En el altar se condensan los gustos específicos del difunto a través de la comida, la bebida y a veces de la música, constituyéndose de este modo en una instalación efímera que impresiona múltiples sentidos, evocando desde el goce del mundo a una persona muerta.

b) Dulces con formas: aspectos históricos

Los dulces con formas merecen una atención aparte en el estudio de la festividad del Día de Muertos pues, además de ser puestos en el altar, tienen otros usos como ser intercambiados entre los vivos. Si bien en cuanto al pan de muerto Nutini indica que está vinculado a nivel simbólico con las figuras de tzoalli, el mismo autor destaca la dificultad de precisar el origen de figuras como los cráneos de azúcar. En sus palabras:

A primera vista, los cráneos de azúcar parecen haber subsistido de los tiempos prehispánicos, tal vez se correspondan con los cráneos humanos conservados como trofeos en las casas o *telpochcallis* (casas de hombres) y ofrecidos o mostrados en honor de un dios particular en ciertos festivales (Durán 1967). Pero el cráneo humano como símbolo de muerte tiene una larga historia en la cristiandad, y puede ser también que los cráneos en la ofrenda sean de origen católico. Lo que parece más probable, es que representen un caso de convergencia (Nutini, 1988, p. 222).

Esto es válido según el autor para otras figuras de azúcar, como los gallitos de pepita, dulces de azúcar o galletas de muerto: en ellos coinciden la tradición pastelera española y algunos aspectos de las figuras de tzoalli. Brandes (1997, 2006) que estudia ampliamente la relación entre lo dulce y la muerte en la festividad, destaca que hay diferencias importantes entre las figuras hechas con comida por los aztecas y las que se realizan hoy, entre las que se pueden destacar dos: por una parte, mientras que los cráneos de azúcar que se realizan actualmente son intercambiados y consumidos entre los vivos, a las figuras de tzoalli se les ofrecía comida, y una vez acabado el ritual, eran consumidas. Además, las figuras hechas para el ritual en el presente no hacen alusión a la forma en que la persona falleció “como era el caso antes del contacto con

Europa” (Brandes, 2006, p. 25). Sin embargo, si esta afirmación es válida para los cráneos²⁶, no lo es para el pan, pues en Tlaxcala está claramente diferenciada la forma y el tamaño según el tipo de muerto. Para bebés, niños y adultos que mueren por causas naturales se ofrecen hojaldras clásicas: redondas pequeñas para los primeros, redondas medianas para los segundos, y elípticas grandes para los terceros. Para los accidentados se ofrecen coronas y para quienes mueren violentamente se ofrecen canastas o rosquillas (Nutini, 1988, p. 218).

Nuestra postura, como se destacó en el segundo capítulo, es que se heredó de las figuras de tzoalli la tradición de representar detalladamente formas antropomorfas usando como material el alimento, en un contexto ritual. Pero además en la práctica de elaborar y compartir motivos de muerte comestibles tal como se da en la celebración actual, intervienen otros factores: el origen del azúcar, como la materia prima que las constituye; el contexto de la fiesta, caracterizado por su prolífica representación de figuras mortuorias y finalmente la tradición de intercambiar estas formas en un determinado contexto social y religioso.

En cuanto a la iconográfica mortuoria, este tema será abordado más adelante en relación con la tradición española o prehispánica. De momento baste con decir que la copiosa representación de estos motivos es una cualidad distintiva de la fiesta (Brandes, 1998 p. 182), por lo cual, la manufactura de cráneos de azúcar y demás figuras de muerte debe entenderse en un contexto amplio, donde es aceptada la reproducción de estas formas, en comida, en juegos, en decoración, etc.

Antes de proceder al examen de estos factores, conviene hacer una breve mención de los testimonios que han dado cuenta de estas figuras. Como se destacó en el capítulo anterior la evidencia más lejana que se tiene de la presencia de juegos, dulces e iconografía de muerte con carácter lúdico viene dada por Ajofrín, y data del siglo XVIII. Además, otros viajeros se refirieron a ellas. En 1826 el capitán E. F. Lyon ofrece una descripción de un mercado en el pueblo de Jalapa en Veracruz, en la cual, si bien no se mencionan figuras mortuorias, sí se alude a formas de animales en azúcar coloreada, como corderos y perros. En cambio, la descripción del Día de Muertos en Ciudad de México de Fanny Calderón del año 1841, destaca la presencia de cráneos de azúcar, distribuidos en fila, para gran edificación de los niños. Un testimonio posterior, de la condesa austríaca Paula Kolonitz que viaja a México en 1864, describe la

²⁶ Con ellos no se alude a la causa de la muerte, pero en Tlaxcala se indica la edad del muerto. Nutini (1988, p. 222) señala que: “Siempre se ofrecen cráneos de azúcar a los muertos, pequeños y medianos sin decorar para bebés y niños y grandes llamativamente decorados para los adultos”.

presencia de pequeños ataúdes, cráneos, esqueletos, catafalcos, así como carruajes fúnebres elaborados en madera, azúcar o cartón, que eran regalados a los niños²⁷ (Carmichael y Sayer, 1991. pp. 47-52).

Ahora bien, pasando al estudio del primer factor, Brandes llama la atención sobre la asociación entre lo dulce y la muerte en esta festividad. Siguiendo a Mintz, propone un análisis del uso del azúcar en el cual intervienen factores económicos e históricos.²⁸ De este modo destaca que la introducción del cultivo del azúcar de caña en América por los españoles supuso un incremento de su consumo en la población indígena. Si bien el azúcar se convirtió en parte de la dieta de los trabajadores europeos en el siglo XIX, era ampliamente consumida por los indios en el siglo XVI.

Para el siglo XVIII el azúcar era muy usada en lugares como Ciudad de México (Brandes, 2006, p. 34). Esto se explica porque “las colonias consumían lo que las metrópolis producían. El deseo por las sustancias dulces se difundió y creció de forma constante” (Mintz, 1996, p. 23)²⁹. Se utilizaban una variedad de productos para satisfacer esta necesidad³⁰, entre ellos podrían estar incluidas, según Brandes las figuras de azúcar con finalidades rituales.

²⁷ En estos testimonios las formas de muerte y las figuras de azúcar aparecen asociados, además de que se insiste en que son para deleite de los niños. Es probable que en principio aparecieran las figuras de azúcar con formas de animales y aparte los juegos mortuorios y luego se combinaran en un solo objeto. Esto se desprende del testimonio de Ajofrín, en donde no es claro si las formas de muerte son de alfeñique o no lo son y el testimonio posterior de Lyon donde solo se mencionan figuras de animales en azúcar.

²⁸ Además, Brandes hace referencia a otro aspecto, que pudo contribuir bien sea a que en el período de la colonia se gestara el ritual del Día de Muertos o a que se produjera en este contexto una gama amplia de dulces con motivos de muerte. Se trata de la amplia mortandad ocurrida en los dos siglos posteriores a la conquista, causada, entre otras razones, por las epidemias. Para el antropólogo hay un vínculo ineludible entre muerte y colonialismo y este hecho aparece asociado con el surgimiento del ritual, en sus palabras: “[...] parece realista puntualizar que el Día de Muertos haya sido ritualmente elaborado en México como consecuencia de la enorme pérdida de vidas durante el siglo XVI y XVII. No solamente murieron personas en número exagerado durante este período, sino que también fueron desarraigados y reasentados a la fuerza en territorios desconocidos” (Brandes, 2006, p. 36).

²⁹ La caña de azúcar fue introducida en el Nuevo Mundo inicialmente en Santo Domingo. Mintz (1996, p. 63) explica que llegó en el segundo viaje de Cristóbal Colón en 1493, procedente de las islas Canarias. Es en Santo Domingo en donde se realiza el primer cultivo, y de allí se embarca por primera vez de regreso a Europa en 1516. Sin embargo, estos logros tempranos, se ven superados por los de tierra firme, en palabras de Mintz (1996, p. 64): “la caña prosperó en México, Paraguay, la costa pacífica de Sudamérica y valles fértiles por doquier”.

³⁰ Es importante destacar que en el manuscrito anónimo *Vergel de señores, en el cual se muestran a hacer con mucha excelencia todas las conservas, electuarios, confituras, turrónes y otras cosas de azúcar y miel*, datado en el siglo xv, se encuentran numerosas recetas con azúcar, como el mazapán y el alfeñique, este último muy usado en el Día de Muertos. Este libro es para un público selecto y en él se mencionan procesos culinarios que se emplean en la creación de figuras en la actualidad, como la coloración del azúcar.

A la introducción del cultivo, se suma como factor que probablemente incidió en hacer del azúcar un ingrediente importante en la culinaria mexicana, la cercanía de los ingenios azucareros de los centros urbanos. Las plantaciones, a diferencia de lo que ocurría en otros países como Perú, estaban ubicadas próximas a centros coloniales con cierta densidad de población. Ejemplo de ello son los ingenios azucareros de Morelos, ubicados cerca de la capital, que proveían de azúcar a Tenochtitlan-Ciudad de México (Brandes, 2006, pp. 38-39).

Otro factor a considerar es que el azúcar fue importante en lugares con una intensa actividad religiosa, donde el ritual y las creencias eran instrumentos importantes de control social y económico (Brandes, 2006, p. 39). En otros lugares como el Caribe, durante el período colonial, no era tan importante la propagación del cristianismo y la salvación de las almas (Brandes, 2006, p. 37). Los conventos y los monasterios en México, además, estaban directamente vinculados con la industria azucarera, por ejemplo, gran parte de los préstamos para expandir las haciendas en Morelos provenían de la Iglesia³¹ (Brandes, 2006, p. 39).

Una vez nombradas algunas de las causas que incidieron en el uso del azúcar para la elaboración de estas figuras, nos corresponde preguntarnos por el origen de la tradición de dar estas formas de muerte. La conjugación de la investigación de Claudio Lomnitz y las observaciones hechas por John Lloyd Stephens, arrojan luz sobre esto.

El primer autor, en su libro *Idea de muerte en México*, dedica un capítulo a tratar la domesticación del ritual funerario y los orígenes de la cultura popular entre 1595 y 1790. Por una parte, Lomnitz muestra cómo en este período se trasladó la responsabilidad de orar por los muertos del sacerdote a los creyentes. La oración por las ánimas, quienes en principio no podían hacer nada para ayudarse a sí mismas, se consideraba una forma de caridad y los pobres se constituyeron a su vez en representantes de dichas almas. En ese contexto, los ricos necesitan dar en abundancia, con el propósito de situarse más ventajosamente para entrar rápidamente al paraíso³². Así surgiría la tradición de dar calaveras de azúcar:

³¹ Carmichael y Sayer se refieren más específicamente al papel de los conventos y los monasterios en la elaboración de alimentos con azúcar y mencionan los relatos del fraile dominico Thomas Cage, quien estuvo en el Nuevo Mundo entre 1625 y 1637. Dicen: “Muchos conventos también se especializaron en la fabricación de dulces y la preservación de frutas, que estaban comunmente disponibles y que Gage menciona con entusiasmo varias veces. [...] La caña de azúcar fue introducida después de la llegada de los españoles y pronto se volvió importante en la economía. Usualmente, estas conservas y dulces, el dulce de calabaza por ejemplo, están asociadas con el Día de Muertos” (Carmichael y Sayer, 1991, p. 45).

³² En el mismo contexto Matos se refiere a dos libros que nos ayudan a comprender el concepto de la muerte en la colonia. El primero de ellos es *Cathedra de morir. Puntos para la lección del último instante*

El término “calavera” se utilizó por primera vez en ese contexto para dar a entender caridad funeraria. [...] Las limosnas que se daba a los pobres en los días en memoria de los muertos, incluidos no únicamente los “días de muertos” sino también el día del funeral, eran transacciones complejas. En efecto, el donante daba limosnas como sufragio por un alma difunta, mientras que el receptor (un pobre o un niño) recibía el presente en calidad de representante de esa alma. En resumen, se trataba de un ejemplo más de interacción mediada entre este mundo y el otro. En cuanto objeto icónico, la calavera de azúcar expresaba esa mediación: era un dulce que los adultos daban a sus hijos y a otros niños, pero en su forma exterior indicaba el hecho de que era un presente para los muertos (de parte del donador) y de los muertos (desde el punto de vista del receptor) (Lomnitz, 2006, pp. 217-218).

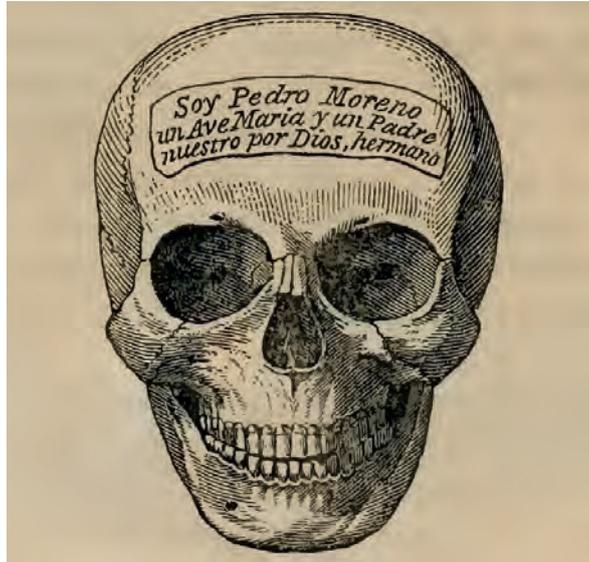
Esta explicación se complementa con las observaciones hechas por John Lloyd Stephens, en el segundo volumen de sus *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatán*, publicado en 1843 y con las ilustraciones que de este hizo el artista inglés Frederick Catherwood.

En este texto Stephens describe los cráneos que vio en el cementerio de un pueblo cercano a Kabah, y utilizó una ilustración, que presenta similitudes con los cráneos de azúcar actuales como se aprecia en la Figura 13 (Catherwood, 1843, p. 418) y la Figura 14 (Tapia, 2012)³³. Stephens (1843, p. 418) los describe así: “Tomé uno y mirándome a la cara estaban las palabras, ‘Soy Pedro Moreno: un Ave Maria [sic] y un Padre nuestro por Dios, hermano’. [...] Otro decía, ‘Yo soy Apolono Balche: un Padre nuestro y un Ave María por Dios, hermano’”. Stephens aclara que son muchos los cráneos que encontró marcados con el nombre de la persona a la que pertenecía pidiendo por una oración. Además aclara la razón de esta práctica:

Yo le pregunté al padrecito porqué a estos cráneos no se les permitía descansar en paz, y él me respondió, lo que quizás sea muy cierto, que en la tumba ellos caen en el olvido; pero cuando se desentierran y se colocan a la vista con mensajes en ellos, recuerdan a los vivos su existencia pasada, su estado incierto –que sus almas pueden estar en el purgatorio– y llamar a sus amigos, como con voces desde la tumba, para rezar por ellos, y decir misas por sus almas (Stephens, 1843, p. 420).

de don Diego de Torres que es editado en Madrid en 1726 y presenta cinco puntos primarios en los que puede verse la realidad como tránsito a la vida eterna. El segundo se titula *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza*, escrito por fray Joaquín Bolaños, ilustrado y publicado en México en 1792. En él se muestra el nacimiento, el bautizo, el matrimonio de la muerte. Matos (1996, p. 134) destaca: “En general, el padre pone muy mal a la muerte [...]. Sin embargo, aparece constantemente el recuerdo de estar preparado para el mas allá”, y en suma ambos textos van dirigidos a “crear el temor del humano ante la presencia de lo inexorable. Es la presencia del infierno con sus llamas lo que atemoriza al hombre, y para ello el cristianismo solamente puede anteponer el estar preparado, en gracia, sin pecado, para no ser sorprendido por la muerte” (Matos, 1996, p. 136).

³³ En algunos cráneos de alfeñique elaborados para la festividad en la actualidad, además, se pone el nombre de una persona en la frente.



*Figura 13: Cráneo descrito por Stephens
(Fuente: Catherwood, 1843)*



*Figura 14: Cráneo de azúcar en el altar de muertos del
Museo de El Carmen (Fuente: Tapia, 2012)*

Además el autor añade que el 2 de noviembre los cráneos son puestos en un túmulo, como una especie de féretro adornado e iluminado con velas. Evidentemente, estos cráneos a los que se refiere Stephens, que presentan una similitud formal innegable con los que se elaboran en la actualidad y que en su contexto aluden a las almas del purgatorio en el mismo sentido que explica Lomnitz, son un antecedente de los cráneos del Día de Muertos.

Quedan así explicados tres de los factores que han de ser considerados en la génesis de las figuras de azúcar. El cuarto factor, la proliferación de iconografía mortuoria, se abordará en el tercer punto de este capítulo.

3.2 Estructura de los altares de muertos

El altar en el hogar es una manifestación estética central en la fiesta, no en vano Nutini (1988, p. 197) apunta respecto a Tlaxcala rural que su decoración y arreglo “es uno de los más visibles e indudablemente el aspecto central de la celebración de Todos los Santos”. Los altares son instalaciones que recuerdan al difunto mediante fotos, alimentos, bebidas y ropa³⁴. Si bien Brandes (2006, p. 21) insiste en que los elementos indispensables para su elaboración son las velas y las flores, es esencialmente a través de la comida que se hace una evocación del cuerpo del muerto, en primer lugar ligada a la necesidad básica de la alimentación y en segunda instancia como ostentación del goce del mundo³⁵.

Los altares son construcciones efímeras de alto contenido simbólico que, si bien presentan cierta variabilidad en cuanto al tipo de productos y la decoración de acuerdo con la región y la familia, revelan patrones claros de organización, que a su vez están vinculados con un cuerpo de creencias. Al respecto Nutini (1988, pp. 211-212) indica que en Tlaxcala rural en las casas

³⁴ Nutini (1988, p. 176) destaca en cuanto a la ropa e implementos utilitarios que: “A diferencia de otros elementos de la ofrenda, los artículos en esta categoría conmemoran individuos específicos”. Esta afirmación deja de lado otros componentes que hacen la misma función como los retratos y la comida. La omisión de las fotografías se puede explicar porque el autor la clasifica, junto con otros componentes como los iconos, la parafernalia de culto, los adornos y la decoración, como elementos accesorios, no como la ofrenda en sí (Nutini, 1988, p. 170). Sin embargo, no se explica que no haya tenido en cuenta la comida, que como se destacó anteriormente puede apuntar a una persona en particular.

³⁵ La evocación del gusto se confirma a través del ya citado testimonio del informador de Nutini (1988, p. 236) quien indica que cuando muera volverá a disfrutar del banquete puesto en el altar familiar. La comida como alusión a la necesidad de alimentar se ilustra en la ofrenda de primer muerto, que para Nutini (1988, p. 236) es una reminiscencia de la creencia prehispánica del largo peregrinaje de las almas antes de alcanzar su destino final. Es claro que esta ofrenda contiene suministros destinados al “alma de una persona que ha muerto en el año, para ayudarla a sobrevivir durante el primer año de vagabundeo” (Nutini, 1988, p. 313).

aculturadas que, a pesar de que no rechazan el culto de los muertos están poco vinculadas con la tradición³⁶, se pierde el patrón de arreglo de la ofrenda³⁷.

Ubicados generalmente en una de las habitaciones de la casa, los altares se recuestan con frecuencia en una pared, extendiéndose usualmente al suelo o al techo y en algunas ocasiones ocupan toda la habitación. Hay dos estructuras dominantes: de una superficie o mesa, como se ve en la Figura 15 (Casademunt, 2004, p. 31) y la Figura 16 (Casademunt, 2004, p. 4), que presentan con más frecuencia un arco superior y una estructura escalonada, de la que son ejemplo la Figura 17 (Casademunt, 2004, p. 37) y la Figura 18 (Casademunt, 2004, p. 51).

Hay excepciones a nivel estructural, altares con rasgos notablemente diferentes a los del resto de país, como los que se elaboran en Huaquechula en el Estado de Puebla y los altares colgantes que se realizan en Coatetelco en el Estado Morelos. Un ejemplo de los primeros se puede ver en la Figura 19 (Fuente: n.a., n.d.) y de los segundos, en la Figura 20 (Fuente: Rivera, 2014). En el primer caso las disimilitudes esenciales son a nivel cromático, de texturas y materiales, así como del tipo de imágenes religiosas que se utilizan. La dominante cromática es blanca, usándose a veces el azul claro y el rosa. Los altares de Huaquechula son escalonados, pero a diferencia de los del resto del país, tienen columnas y nichos, y presentan líneas diagonales entre los niveles. Es frecuente, además, la utilización de un componente inexistente en los altares del resto de México: el pedestal en forma de cono que sostiene figuras tridimensionales³⁸. Por otro lado, la tela de satín, dispuesta de forma ondulada, proporciona al altar una apariencia recargada, reforzada por el uso de texturas doradas o blancas y la extensa aplicación de figuras de ángeles.

El segundo caso excepcional son los altares colgantes de Coatetelco. A pesar de que la gama cromática es la misma que la del resto de altares de México, a diferencia de estos, la superficie principal que soporta la ofrenda está suspendida del techo. También se pueden ver altares cuya

³⁶ En el sentido que pueden cuestionar el objetivo del ritual y la protección de las almas de los muertos.

³⁷ Los altares de las familias que están abandonando el núcleo de creencias en torno a la festividad, además, pierden otros rasgos que los caracterizan como prácticas estéticas imbricadas, como el derroche. A diferencia de otros hogares donde se mantiene el cuerpo de creencia y se privilegian los productos hechos en casa, en las casas aculturadas todos los productos se compran.

³⁸ Los altares de Tochimilco en Puebla, a pesar de que no suelen ser elaborados con tela de satín como los de Huaquechula y no presentan formas en diagonal, tienen similitudes con estos últimos en cuanto a la dominancia cromática blanca con abundantes puntos dorados. Es claro que estos altares al igual que los de Huaquechula, constituyen una excepción respecto a las estructuras dominantes en el resto de México, no solo en cuanto al color, sino también con relación al abundante uso de texturas y de ángeles.



Figura 15: Ejemplo de un altar de una superficie en San Agustín Atenango, Oaxaca (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 16: Ejemplo de un altar de una superficie en Juxtlahuaca, Oaxaca (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 17: Ejemplo de un altar escalonado en Izamal, Yucatán (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 18: Ejemplo de un altar escalonado en Tócuaro, Michoacán (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 19: Altar familiar en Huaquechula (Fuente: n.a., n.d.)



Figura 20: Ofrenda colgante en Coatetelco (Fuente: Rivera, 2014)

superficie más amplia y detallada está en el suelo. En estos casos la forma suele ser de túmulo, imitando una montaña o una tumba con flores o frutas, tal como se aprecia en la Figura 21 (Leyret, n.d.) y la Figura 22 (Casademunt, 2004, p. 1).

Mencionadas las excepciones, pasamos a referirnos a los aspectos generales que se dan en los altares de México. Como se dijo anteriormente, todos ellos obedecen a dos modelos de estructura, una escalonada³⁹ y otra de una sola superficie que suele ser una mesa, aunque a veces es un soporte elaborado expreso para la ocasión. Esta base se recubre bien sea con un mantel de tela o plástico, o con papel picado u hojas de plátano. En una u otra estructura, pero fundamentalmente en los altares de una superficie y los escalonados de pocos niveles, se suele añadir un arco, comúnmente de medio punto, aunque también se aprecian formas de cuatro y cinco lados rectos. La decoración de los arcos involucra generalmente solo el armazón, aunque en ocasiones se trazan líneas interiores formando un entramado. Un ejemplo del arco de medio punto se encuentra en la Figura 23 (n.a., n.d.) y de otro tipo de estructuras se puede ver en la Figura 24 (Casademunt, 2004, p. 7).

Los arcos se recubren con flores de cempasúchil o ramas y se decoran con frutas. Si bien las flores y el follaje se adhieren a la estructura ocultándola, las frutas suelen estar suspendidas con hilos como si colgaran de un árbol. En ocasiones se agregan panes de muerto y calaveras de azúcar como componentes decorativos. De este modo, el arco se constituye en el elemento plástico que cierra por arriba el altar, encuadrando los íconos religiosos colgados de la pared, como una bóveda celeste cuyo límite está constituido por flores, frutos y otros alimentos. Véase, en este sentido, la Figura 25 (Casademunt, 2004, p. 17).

Diversos elementos compositivos en la periferia del altar delimitan su espacio y otros direccionan trayectos desde el exterior de la casa u otras habitaciones hacia el altar. Del segundo modo operan los caminos de pétalos de cempasúchil, velas y ramos de flores que nacen a sus pies, tal como se aprecia en la Figura 26 (Rivera, 2014) y la Figura 27 (Casademunt, 2004, p. 11).

³⁹ Respecto a este tipo de organización Carmichael y Sayer (1991, p. 43) destacan que es posible sea heredado de los catafalcos usados en tiempo de la colonia. Dicen: “Del México colonial hay todavía unos pocos vestigios de los espléndidos catafalcos funerarios decorados con pinturas de esqueletos y cráneos y versos con el tema de la muerte. En México del siglo XVIII, algunos catafalcos verdaderamente espléndidos fueron construidos en ocasiones especiales, como aquel para Carlos II en Coatepec, con la figura coronada de la muerte triunfante en su cúspide. Parece probable que la forma de estos catafalcos diese lugar a la forma escalonada de las ofrendas, especialmente en las casas mestizas”.



Figura 21: Altar familiar en Santa Fe de la Laguna, Michoacán (Fuente: Leyret, n.d.)



Figura 22: Altar familiar en Oponguio, Michoacán (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 23: Altar familiar (Fuente: n.a., n.d.)



*Figura 24: Altar familiar en San Agustín Atenango, Oaxaca
(Fuente: Casademunt, 2004)*



Figura 25: Altar familiar en San Agustín Atenango, Oaxaca (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 26: Ofrenda colgante de Coatetelco (Fuente: Rivera, 2014)



Figura 27: Altar familiar en San Agustín Oapan, Guerrero (Fuente: Casademunt, 2004)

Las velas son un componente esencial al interior y en los extremos del altar pues lo envuelven en un ambiente cálido y sagrado. Pueden ser dispuestas en los costados, delimitando la ofrenda, o al frente bien sea dispuestas en una línea paralela a la mesa, formando un triángulo o componiendo un camino. En este último caso las velas hacen las veces de invitación. En este sentido Teódula Alemán indica que “tenemos que iluminar los caminos por donde vienen nuestros difuntos” (Diario de Morelos, 2013). Cuando se disponen frente al altar las velas suelen ser los componentes más distantes junto con los ramos de flores y el quemador de incienso. Estos lo anticipan, resguardan, son su inicio y su fin. Las velas varían en cantidad, pero la regla es que en su disposición se busca simetría, de modo que cantidades impares, se disponen en el eje central y en los bordes exteriores, mientras que las pares se disponen solo en los bordes exteriores.

Los ramos de flores de cempasúchil u otras variedades colocados en recipientes sencillos, siguen la misma pauta de organización que las velas. Con ellos se pueden hacer caminos más o menos angostos que van de un punto de la habitación hacia el altar o resguardar la ofrenda a los costados o en el frente, siguiendo líneas paralelas a los bordes de la mesa. Es usual que se dispongan ambos elementos, las flores y las velas haciendo pares, enriqueciendo de ese modo la composición. Gracias a los componentes dispuestos en el suelo el altar no aparece como un objeto impuesto en la habitación sino integrado a ella.

Los caminos de pétalos de flores son otro de los dispositivos periféricos que parten del altar hacia el exterior. Como las velas, estos surcos de pétalos de cempasúchil buscan orientar a las almas hacia el altar pero también garantizar que podrán regresar al cementerio (Carmichael y Sayer, 1991. p. 18). De este modo, si bien algunos llegan hasta la puerta de la casa, otros se prolongan a la calle en dirección al camposanto. En el punto de inicio, a los pies del altar, es frecuente que estos surcos se encuentren con una figura elaborada en flores de cempasúchil sin tallo, que suele ser una cruz. La impresión plástica de estos caminos es muy bella, pues son senderos de tonalidad naranja, percederos y frágiles que marcan trayectos.

Pasamos así a referirnos a los elementos al interior del altar. Lo más común es que en ellos se encuentren velas, flores, alimentos preparados, frutas, verduras, iconografía religiosa,

fotografías, ropa o pertenencias de los difuntos, diversos tipos de panes, dulces confeccionados, licores y artesanía ritual⁴⁰.

A pesar de que no todos los altares presentan iconos religiosos, sí es muy frecuente su uso, ocupando en la mayoría de los casos la parte superior. Si en el altar está presente también la fotografía del muerto, esta se ubica en una posición más baja demarcando una jerarquía clara, tal como se aprecia en la Figura 28 (Casademunt, 2004, p. 21). Una variante se da en los altares de Huaquechula, donde la imagen del difunto se sitúa en el tercio inferior abrazada o rodeada de figuras religiosas. Este mismo recurso expresivo según el cual se resguarda al muerto con íconos, es usado en el resto de altares de México con variantes, poniendo su retrato en medio o recostado sobre figuras sacras más altas, como se ve en la Figura 29 (Casademunt, 2004, p. 49). La disposición de las imágenes religiosas en relación con la foto del muerto expresa, por tanto, una relación jerárquica pero también la voluntad de protegerlo.

Cuando no se utiliza iconografía religiosa la fotografía del difunto puede situarse en el lugar más alto del altar. La regla más común para su ubicación es que se disponga en el eje central del altar o cerca de él, en los dos tercios superiores. Aunque la iconografía religiosa y las fotografías de los difuntos no son requisitos indispensables, sí son de uso muy frecuente.

En cuanto a la disposición de los demás componentes de la ofrenda tanto en la estructura escalonada como en la de una sola superficie se utilizan tres modos de organización. El primero respeta el mismo principio que se enunció para las velas y las flores, y de este modo establece que las ofrendas se ubiquen bien sea en el eje central imaginario del altar, o bien en pares, separados a la misma distancia de esta línea, tal como se ve en la Figura 30 (n.a., n.d.). Ahora bien, este modo de composición lejos de constituir un conjunto monótono o anodino, adquiere variedad a través de la inclusión de objetos únicos en uno u otro costado del altar. El segundo modo de organización es a través de conjuntos de ofrendas como frutas, platos preparados, bebidas y panes. Un ejemplo de este se ve en la Figura 31 (n.a., n.d.). Finalmente, la última forma organizativa fusiona las dos anteriores y de este modo, por ejemplo, se encuentran altares ordenados en su mayor parte de manera simétrica que presentan un gran conjunto de ofrendas que se aparta de este canon.

⁴⁰ Nutini (1988, p. 228) considera que la iconografía religiosa no hace parte en sí de la ofrenda, sino que estas imágenes la avalan, lo que es bastante probable ya que como indican Carmichael y Sayer (1991, p. 19) la ofrenda de muertos se dispone cerca del altar de iconos que permanece durante todo el año.



Figura 28: Altar familiar en Izamal, Yucatán (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 29: Altar familiar en Sta. Apolonia Teacalco, Tlaxcala (Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 30: Altar familiar (Fuente: n.a., n.d.)



Figura 31: Altar familiar (Fuente: n.a., n.d.)

Uno de los elementos visuales más impactantes de los altares es el color. Priman los tonos de alta saturación, en combinaciones fuertemente contrastadas, que le imprime al altar un efecto festivo y vivaz. Tal cromatismo se debe en buena medida al uso de la flor de cempasúchil⁴¹ de tonalidad amarillo naranja y a la artesanía ritual. En general se reconocen dos patrones de utilización del color. En el primero, más usual, es el amarillo naranja del cempasúchil el tono dominante, en torno al cual se organiza una gama de verdes u otros tonos de frutas y recipientes de comida. La segunda forma de usar el color es a través de una dominante de un tinte saturado, frecuentemente magenta, violeta o azul, que marca el tono general del altar. En buena parte de las figuras mostradas anteriormente se puede apreciar el primer esquema, mientras que dos ejemplos del segundo se aprecian en la Figura 32 (Casademunt, 2004, p. 19) y la Figura 33 (Casademunt, 2004, p. 39).

La luz cálida de las velas le imprimen un aura de belleza espiritual. Respecto al simbolismo de la luz Rudolf Arnheim (2010, p. 329) precisa que el dualismo entre oscuridad y luz, estas “dos potencias antagonistas se encuentra en la mitología y filosofía de muchas culturas, por ejemplo, en las de la China y Persia”. En el contexto católico la luz en la Biblia está identificada con Dios, Cristo, la virtud y la salvación, mientras que la impiedad, el pecado y el demonio se identifican con las tinieblas (Arnheim, 2010, p. 329). En este mismo sentido se refiere Robert Farris Thompson (1993, p. 26) a las velas en el altar católico, en cuanto precisa que estas “recalcan a Cristo como luz”. Es muy factible que en el altar de Día de Muertos, en la medida que tiene componentes católicos, este simbolismo sea tenido en cuenta.

Es interesante comparar las connotaciones del material en un altar católico tal como lo describe Thompson respecto a los materiales usados en los altares del Día de Muertos. Si bien el autor destaca respecto al altar de Santa Teresa de Lisieux, en la Catedral de Notre Dame de Bayeux, que el mármol del que está hecho comunica la fuerza y la pureza inmortal de las creencias de la santa (Thompson, 1993, p. 26) en el caso de los altares mexicanos la comida⁴² refleja la caducidad de la vida, los goces del mundo y la necesidad del cuerpo.

⁴¹ Esta flor ha estado asociada con los ritos de muerte desde tiempos prehispánicos (Carmichael y Sayer, 1991, p. 18). Nutini (1988, p. 225) indica que se desconoce la razón de esta asociación, sin embargo, aventura la hipótesis que puede ser a raíz de que esta flor inspira temor y crea un ambiente mágico.

⁴² Un aspecto muy interesante a tener en cuenta respecto al papel de la comida en la preservación de la cultura, y su relación con la religión se encuentra en *Face of the Gods* de Thompson. El autor explica las razones por las cuales la cultura yoruba subsistió en Brasil indicando que a nivel macro esto se entiende entre otras razones porque los sacerdotes se resistieron a la influencia cultural de sus señores. A nivel micro, Thompson (1993, p. 154) indica que: “La persistencia de la cocina yoruba tanto en Cuba como en Brasil, por ejemplo, mantuvo la moral y continuidad en muchas formas no detectadas. Las mujeres



Figura 32: Altar familiar en Sta. Apolonia Teacalco, Tlaxcala
(Fuente: Casademunt, 2004)



Figura 33: Altar familiar en Sta. Apolonia Teacalco, Tlaxcala
(Fuente: Casademunt, 2004)

Además del material del altar, Thompson en *Face of the Gods*, texto en el que hace un análisis estético de los altares afroamericanos, se refiere a la elevación como una de las particularidades del altar judío y cristiano. En este sentido cita a Dominique Malaquais quien dice:

El altar o bema es visto como una plataforma elevada desde la cual es leído el Torah. Es en la lectura del Torah –la palabra inscrita de Dios al pueblo de Israel– donde está lo esencial del servicio judío. Cada lectura de la palabra de Dios es una recreación de Moisés encontrándose con Dios (Malaquais, 1984 citado en Thompson, 1993, p. 24).

Así, concluye Thompson, la esencia del altar judío es la elevación de la palabra. La ascensión, es también fundamental en el altar romano católico, pues en efecto, la palabra altar tiene sus raíces en el latín *altare*, lugar alto (Thompson, 1993, p. 24). Esta característica es propia también de los altares elaborados en los hogares de México, que se elevan de distintas formas: a través de una plataforma, de escalones o suspendidos del techo, como es el caso de los altares de Coatetelco. En este último caso, la altura sugiere la cercanía con la esfera de lo sagrado, pues remplaza a la iconografía religiosa.

En suma, la visión del altar en el hogar no es de una muerte triste⁴³, por el contrario, es reflejo de la abundancia de la vida. Si esta es la impresión general, los altares además representan de manera específica tres estadios: la esfera de lo divino a través de las imágenes de santos e íconos religiosos, la esfera de la existencia humana, esencialmente mediante la comida y finalmente la muerte, por medio de cruces, esqueletos y cráneos. El primer estadio que presenta el mundo celestial, está ubicado generalmente en la parte superior. La segunda esfera que representa la vida y que suele tener mayor presencia, se sitúa usualmente en el centro del altar y

africanas, particularmente las yorubas, dominaron las artes culinarias de la Bahía colonial y enriquecieron la cocina de la nación entera con la introducción del aceite de palma (*epo pupa*) y la pimienta *malagueta* (ataare). Manteniendo vivo su sano gusto por las verduras frescas –en oposición a la carne y el pan de los portugueses– ayudaron a mantener a los Yoruba vivos.

Pero estos eran más que alimentos: estaban escritos en código. Los sistemas africanos de lógica y de creencia fluyeron de forma insospechada desde la cocina, dando a los dioses los platos que ellos anhelaban. Un alimento hecho de harina de ñame (*àmàlà*) fuertemente sazonado con pimienta de caimán trajo el fuego del rayo de Shangó a los paladares en Cuba y Brasil. Obatalá, soberano asociado con el paño blanco de la perfección de la reputación, fue honrado con alimentos blancos como *èko*, maíz fermentado envuelto en hojas de plátano. Alimentos rojos, criollizados a manzanas y granadas, recuperaron la imagen del dios del trueno; alimentos amarillos o ámbar, particularmente la miel, activaron la imagen de Oshun, la diosa yoruba del amor”.

⁴³ Es interesante tener en cuenta que no se trata de una postura alegre frente a la muerte. Podría definirse más bien como una representación de la vida desde la perspectiva de la muerte. De hecho, Brandes expone una de las diferencias entre la celebración del Día de Muertos y los funerales: mientras que la primera es una “ostentosa exposición de arte, poesía y energía creativa” (Brandes, 2006, p. 6), los funerales son seguidos por un duelo profundo (Brandes, 2006, p. 5).

está constituida esencialmente por alimentos aunque también está compuesta por la indumentaria del muerto, los elementos lúdicos como el licor para los adultos y los juegos para los niños. La muerte se evidencia a través de una cruz dibujada en el suelo así como por la artesanía ritual con formas mortuorias. Las fronteras entre estos estadios no son sólidas e infranqueables, sino fluidas y todo aparece englobado en el simbolismo general de la vida a través del alimento.

Ahora bien si hasta ahora nos hemos referido a los altares familiares, es importante también considerar aquellos que se realizan en los museos y otras entidades, pues forman parte del Día de Muertos en tanto fiesta. Como indican Carmichael y Sayer durante la festividad, muchos edificios públicos, museos, galerías, hoteles e incluso tiendas crean ofrendas. Y agregan más adelante:

En los museos, puede haber versiones cuidadosamente copiadas de las ofertas rurales, o versiones generalizadas de ellas, o elaboradas 'piezas', a veces de gran tamaño. Algunos museos y galerías encargan trabajos de un tema en particular a artistas y artesanos, particularmente a la célebre familia Linares de Ciudad de México, que hace grandes figuras de esqueletos en papel maché (Carmichael y Sayer, 1991, p. 22-23).

Es el caso del Museo Dolores Olmedo, en donde cada año se elabora una ofrenda a la fundadora y a su madre María Patiño. En el registro de la ofrenda 2011, se puede ver una puesta de sol, así como la representación de la Gruta de Cacahuamilpa, ocupando una amplia superficie y recubierta de flores de cempasúchil de papel. Sobre este fondo amarillo naranja y colgados en la pared, aparecen los retratos de las dos mujeres, mientras que desde el suelo asciende una estructura de dos escalones, sobre la cual se ve una amplia gama de artesanías como velas con encajes en parafina, objetos en hojalata de colores, cerámicas alargadas de figuras humanas y animales elaborados en San Agustín Oapán, pequeños carruseles y otros juegos hechos en maque en Olinalá, entre otros⁴⁴. La estructura escalonada de este altar es concebida de manera muy diferente que en los altares familiares, pues no se constituye en el soporte principal que le da forma, sino que es más bien una parte, un fragmento del mismo, como se puede apreciar en la Figura 34 (n.a., 2011).

⁴⁴ Cada año la ofrenda está dedicada a Dolores Olmedo y a su madre y además a una temática específica. La ofrenda de 2011 se dedicó al estado de Guerrero, por ello se colocaron artesanías representativas de esta región sobre la estructura escalona o sobre la pared de la gruta. Se podían ver además de los objetos mencionados, máscaras propias de las danzas de esta región, como las de los tecuanes y las de los tlacololeros.

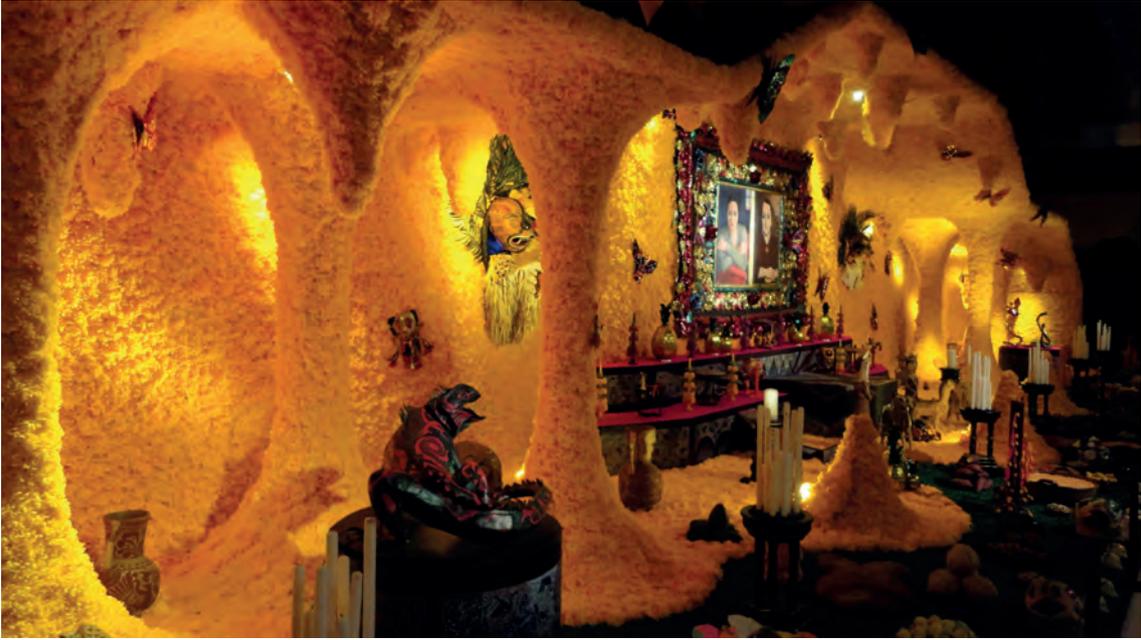


Figura 34: Detalle del altar en el Museo Dolores Olmedo (Fuente: n.a., 2011)



Figura 35: Detalle del altar en el Museo Dolores Olmedo (Fuente: n.a., 2011)

El altar del museo Dolores Olmedo, enfatiza en una de las facetas de la fiesta, el humor, a través del uso de calaveras en cartonería, elaboradas principalmente por la familia Linares. Un ejemplo se ve en la Figura 35 (n.a., 2011), detalle del altar del museo en 2011. Como bien destaca Josefina García, directora de colecciones y servicios educativos del museo en ese año (Museo Dolores Olmedo, 2011), hay semejanzas entre los trabajos de Pedro Linares con los grabados de esqueletos de José Guadalupe Posada, artista y grabador que con su obra ha nutrido las imágenes que se realizan para la festividad. Pedro Linares, según indica García, ha conseguido interpretar en tres dimensiones los grabados de Posada.

De este modo aparecen en el altar representados una serie de esqueletos a escala humana, que o bien realizan labores cotidianas como tocar instrumentos musicales o bien representan momentos de la historia de México, como la fundación de México Tenochtitlan, o el muralismo mexicano con las calaveras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, entre otros. Estas figuras están en un espacio distinto a la cueva, formando escenas, en sitios marcados por colores muy saturados, como es característico de la fiesta.

En el altar de 2011 del museo, así como en altares posteriores, en donde se recrean temas como las fiestas nacionales, los esqueletos en cartonería muestran una de las facetas del Día de Muertos, que Brandes resaltó como características de la celebración: el humor. En sus palabras:

Contrario a lo que se podría esperar de un ritual funerario, el Día de Muertos está repleto de expresiones de humor, alegría y jocosidad. [...] La mayoría del humor que emerge el Día de Muertos es de naturaleza política. De hecho, durante los períodos colonial y nacional, la alegría en los cementerios en México central, ocasionalmente alcanzó proporciones tan estridentes que la Iglesia y el Estado se sintieron suficientemente amenazados como para prohibir las vigilia en el cementerio, una manifestación normal del Día de Muertos (Brandes, 2006, p. 12).

El altar del museo, de gran belleza, presenta diferencias fundamentales con los altares familiares. En primer lugar, el mecanismo simbólico para contrarrestar la muerte, no es la comida de escasa presencia, sino el humor con las figuras de los esqueletos que ocupan la mayoría de la ofrenda. Esta característica es propia también de otros altares, como los que se realizan en la Plaza del Ángel, en Ciudad de México, como se aprecia en la Figura 36 (Uriarte, 2009). Asimismo, el sentido de lo efímero y del derroche, característico de las prácticas estéticas imbricadas en general y de los altares en particular, se ha perdido. Es particularmente representativo de la voluntad de perdurabilidad el uso de flores de cempasúchil de papel en la gruta de Cacahuamilpa, en lugar de usar flores naturales. Las calaveras en cartonería son también reutilizadas de año en año. Asimismo, la relación entre el público y las creaciones es



Figura 36: Ofrenda en la Plaza del Ángel, Ciudad de México
(Fuente: Uriarte, 2009)



Figura 37: Detalle de la ofrenda del Museo Nacional de Antropología
(Fuente: n.a., 2014)

distinta. En los altares en los hogares, las familias son productoras, todos participan de la creación, mientras que en el museo el rol del espectador es más pasivo.

Un enfoque diferente de las ofrendas institucionales es, como dan cuenta Carmichael y Sayer, aquel que recoge o sintetiza tradiciones rurales. Un ejemplo de ofrendas de este tipo es la que realizó en 2014 el Museo Nacional de Antropología, elaborada por habitantes de la comunidad de Cruz Blanca del estado de Veracruz, que se puede ver en la Figura 37 (n.a., 2014). Con un arco doble que intercala flores de cresta de gallo y flores de cempasúchil, este altar tiene todas las características que distinguen a los altares familiares. La estructura de mesa rectangular con un arco le da la forma. Sobre ella se dispone en el cuadrante superior la iconografía religiosa, mientras que sobre la superficie plana cubierta con un mantel blanco tejido se sitúa la ofrenda: panes con distintas formas, velas, frutas y platos preparados. En el suelo se instalan en los costados ramos de cempasúchil y se elabora un camino con pétalos de la misma flor.

Este altar, a pesar de que preserva todos los rasgos de las ofrendas familiares, ha perdido del mismo modo que en el del Museo Dolores Olmedo, el sentido de fiesta y el cuerpo de creencias que acompañan los altares. En Cruz Blanca, como narra Estela Tolentino, habitante de la comunidad, la fiesta comienza a prepararse un mes antes, buscando dinero, vendiendo el maíz (Museo Nacional de Antropología, 2014). El 31 de octubre se ofrenda a los muertos niños, y el 1 de noviembre a los muertos adultos. La ofrenda se compone de panes, hasta de diez kilos, que pueden tener forma de perros, vacas, cruces o vírgenes, además de chocolate, papaya, plátano, manzanas y cacahuates. Una vez elaborada la ofrenda se lanzan cohetes.

Como indica Lourdes Báez, curadora e investigadora de la sala Los Nahuas del Museo Nacional de Antropología, la fiesta del Día de Muertos en general y la ofrenda tanto en Cruz Blanca como en el resto del país, se constituyen en mecanismos para reforzar los lazos entre la comunidad, pues la ofrenda “se disfruta entre la familia y entre los difuntos a través del olor, pero también se disfruta con aquellas personas cercanas, como los compadres [...]” (Museo Nacional de Antropología, 2014). Este componente obviamente también desaparece en la ofrenda institucional, pues el destinatario no es el muerto, sino un público anónimo.

En cualquier caso, los altares institucionales hacen parte de una festividad que engloba manifestaciones estéticas vinculadas con un cuerpo de creencia en torno a los muertos y otras que no, pero que tienen en común que son creaciones que teniendo por tema específico la

muerte, exaltan la vida a través de tres recursos expresivos principales: el humor, la comida y el color. En los altares, entonces, vida y muerte aparecen aunadas en una forma.

Esta relación cercana entre la vida y la muerte tiene antecedentes en algunas representaciones estéticas mesoamericanas⁴⁵. De hecho, Matos (1996, p. 17) como indicamos en el capítulo anterior, destaca que no hay otra cultura que se haya interesado tanto como los nahuas por el tema de la muerte, pero precisa: “¿Culto a la muerte? Más bien culto a la vida... a través de la muerte”.

El mismo autor da un ejemplo de exaltación de la vida en un contexto funerario, esta vez en la cultura maya, específicamente una lápida de la tumba de Palenque, descubierta en 1949 por Alberto Ruz:

[...] Pero de inmediato surge una aparente contradicción en los motivos que sobre ella se labraron, ya que vemos el símbolo de vida, la planta del maíz, en cuya base se encuentra un personaje, debajo de él hay diversos símbolos relacionados con la fertilidad, es decir, toda una serie de motivos que hacen alusión al concepto de la vida. Recordemos que según el *Popol Vuh* el hombre surgió del maíz, y en esta lápida se manifiesta todo lo relacionado con la vida y la fertilidad; sin embargo, es una lápida mortuoria. Aquí vemos claramente manifestado el concepto que sobre la muerte y la vida se tenía en las culturas prehispánicas. Se trata, en fin, de una alegoría a la vida dentro del recinto de la muerte (Matos, 1996, p. 27).

En el mismo sentido Brandes (1998, p. 192) subraya que, si bien en los entierros mayas se destaca el arte no figurativo, los temas que aparecen en las vasijas policromas vinculadas a entierros de élite representaban actividades humanas en el contexto de la vida. Al parecer en estas representaciones estéticas, como ocurre en los altares de Día de Muertos, confluyen la vida y la muerte en un solo símbolo. En el espejo de la muerte, la vida se refleja fecunda, abundante y rica.

Esta manera de agrupar la vida y la muerte va de la mano del concepto de dualidad, que según Matos (2000, p. 11) es central en la concepción universal de los pueblos mesoamericanos. Como destaca el arqueólogo mexicano: “Esta idea tiene su sustento en un principio de unidad,

⁴⁵ Para teóricos como Matos y Nutini, en Mesoamérica hay una unidad cultural y religiosa. Para Matos (2000, p. 10) “en toda Mesoamérica hubo creencias más o menos similares, con sus variantes regionales, obviamente, pero se concebía el mundo como ya lo hemos mencionado”. En el mismo sentido Nutini destaca que en Mesoamérica había “un alto grado de uniformidad cultural sobre todo a nivel religioso. Había seguramente variaciones entre regiones, pero eran pequeñas, así que podemos hablar de religión mesoamericana” (Nutini, 1988, p. 53).

los elementos de la dualidad no existen uno sin el otro, son complementarios. Los pueblos antiguos, entre ellos los mesoamericanos, llegaron a esta concepción a través de la observación diaria de la naturaleza” (Matos, 2000, p. 11). Observaron que a períodos de crecimiento y renacimiento le seguían períodos de muerte y frío donde no germinaban las plantas, y plasmaron esto en su calendario mediante ritos, por ejemplo, la celebración de rituales a dioses del agua en determinados momentos de la producción agrícola (Matos, 2000, p. 11).

Las deidades del inframundo, asimismo, eran frecuentemente representadas semidescarnadas, con partes de piel y otras donde se ve el esqueleto, como es el caso de la Coatlicue de Puebla, sin embargo, casi siempre estaban acompañadas de símbolos de fertilidad como serpientes. Dice Matos: “En todas las representaciones de los dioses la dualidad de vida y muerte es indivisible: donde hay vida hay muerte” (Matos, 2000, p. 12)⁴⁶.

Una de las representaciones más antiguas de la muerte encarna también la dualidad. Se trata de la máscara de barro de Tlatilco del período pre-clásico (2000-200 a. C). En ella se representa un rostro humano, la mitad derecha muestra el rostro descarnado, la cuenca vacía del ojo y los dientes sin labios. El costado izquierdo dibuja con detalle los rasgos de una cara a través de un ojo abierto, con una ceja prominente, los labios, los dientes, la lengua e insinúa la nariz. Ambas mitades están separadas por una zanja honda, que atraviesa el rostro justo en el medio, desde la frente hasta la barbilla.

De finales del período Clásico, procede otra escultura que según Matos (1996, p. 27) es una de las mejores representaciones de la dualidad vida-muerte. Se trata de una cabeza de barro, procedente de Soyaltepec, cuya mitad derecha, al igual que la máscara de Tlatilco, representa un cráneo, mientras que la izquierda presenta la cara de un hombre. La división entre ambas mitades es una línea sutil. Al tiempo, las dos mitades están agrupadas por el pelo y los adornos de la cabeza, que ocupan la tercera parte superior de la escultura.

⁴⁶ La idea de que la muerte hace sitio para que la vida de la especie continúe es destacada por Bataille en *La parte maldita*: “Del mismo modo que, en el espacio, los troncos y el ramaje de los árboles elevan a la luz capas superpuestas de follaje, así la muerte reparte en el tiempo el paso de las generaciones. La muerte deja, incesantemente, el espacio necesario para la llegada de recién nacidos y, sin embargo, maldecimos de un modo totalmente absurdo *aquellos sin lo cual no existiríamos*” (Bataille, 1987, p. 70).

En el mito náhuatl que narra el viaje de Quetzalcóatl al Mictlan y el surgimiento de los hombres⁴⁷ aparece de manera muy clara la idea prehispánica de la vida surgiendo de la muerte (Carmichael y Sayer, 1991, p. 25). El mito cuenta cómo los dioses están preocupados porque nadie habita en la tierra así que Quetzalcóatl desciende al Mictlan en busca de los huesos preciosos, los restos de los antepasados. Mictlantecutli pone obstáculos a Quetzalcóatl, y los huesos quedan dañados, rotos y picados por codornices. Al final Quetzalcóatl fecunda con la sangre de su miembro los restos molidos de los huesos, los otros dioses hacen penitencia y de allí surgen los hombres y mujeres que habitan la tierra, aunque defectuosos, porque debido a los defectos de los huesos, los hombres son mortales⁴⁸.

En su análisis de este mito, Matos (1996, pp. 45-62) describe cuatro componentes fundamentales, uno de ellos es precisamente la idea de dualidad. Dice: “Hemos visto, pues,

⁴⁷ Que se encuentra en *La leyenda de los Soles*, manuscrito en lengua náhuatl que se comienza a escribir en 1558 y que forma parte del Códice Chimalpopoca (Matos, 1996, p. 45).

⁴⁸ El mito según la versión de León Portilla (1959, pp. 183-184) es el siguiente:

- “Y luego fue *Quetzalcóatl* al Mictlan: se acercó a *Mictlantecutli* y a *Mictlancíhuatl* y en seguida les dijo:
- Vengo en busca de los huesos preciosos que tú guardas, vengo a tomarlos.
- Y le dijo *Mictlantecutli*: ¿Qué harás con ellos *Quetzalcóatl*?
- Y una vez más dijo (*Quetzalcóatl*): los dioses se preocupan porque alguien viva en la tierra.
- Y respondió *Mictlantecutli*: Está bien, haz sonar mi caracol y da vueltas cuatro veces alrededor de mi círculo precioso.
- Pero su caracola no tiene agujeros; llama entonces (*Quetzalcóatl*) a los gusanos; estos le hicieron los agujeros y luego entran allí los abejones y las abejas y lo hacen sonar.
- Al oírlo *Mictlantecutli* dice de nuevo: Está bien, tómalos.
- Pero, dice *Mictlantecutli* a sus servidores: ¡gente de Mictlan! Dioses, decid a *Quetzalcóatl* que los tiene que dejar.
- *Quetzalcóatl* repuso: Pues no, de una vez me apodero de ellos.
- Y dijo a nahual: Ve a decirles que vendré a dejarlos.
- Pero, luego subió, cogió los huesos preciosos: Estaban juntos de un lado los huesos de hombre y juntos de otro lado los de mujer y los tomó e hizo con ellos un ato *Quetzalcóatl*.
- Una vez más *Mictlantecutli* dijo a sus servidores: Dioses, ¿De veras se lleva *Quetzalcóatl* los huesos preciosos? Dioses, id a hacer un hoyo.
- Luego fueron a hacerlo y *Quetzalcóatl* se cayó en el hoyo, se tropezó y lo espantaron las codornices. Cayó muerto y se esparcieron allí los huesos preciosos que mordieron y royeron las codornices.
- Resucita después *Quetzalcóatl*, se aflige y dice a su nahual: ¿Qué haré nahual mío?
- Y éste le respondió: puesto que la cosa salió mal, que resulte como sea.
- Los recoge, los junta, hace un lío con ellos, que luego llevó a *Tamoanchan*.
- Y tan pronto llegó, la que llama *Quilaztli*, que es *Cihuacóatl*, los molió y los puso después en un barreño precioso.
- *Quetzalcóatl* sobre él sangra su miembro. Y luego hicieron merecimiento los dioses que se han nombrado: *Apantecuhtli*, Huictlolinqui, Tepanquizqui, Tlallamánac, Tzontémoc y el sexto de ellos *Quetzalcóatl*
- Y dijeron: Han nacido, o dioses, los *macehuales* (los merecidos por la penitencia)
- Porque, por nosotros hicieron penitencia (los dioses)”.

cómo este mito nos presenta el nacimiento de la vida y de la muerte, unidos a través de un ciclo constante que se encuentra en perfecta armonía, formando una dualidad” (Matos, 1996, p. 61).

Es claro entonces que en el mito y la iconografía mesoamericana mencionada, la vida y la muerte aparecen representadas conjuntamente. Hay diferencias importantes con las manifestaciones estéticas del Día de Muertos, pues en este último caso no podríamos referirnos a la idea de dualidad, donde vida y muerte aparecen como partes indispensables la una para la otra, aunque, esporádicamente, se encuentra artesanía ritual, que presenta esta visión. Sin embargo, en los altares, así como en otras representaciones artísticas elaboradas para la fiesta, aparecen de manera explícita o tácita representadas tanto la muerte como la vida. No en vano André Bretón, fundador del surrealismo, escribió en “Recuerdo de México” que: “Ese poder de conciliar a la vida con la muerte es sin duda el mayor atractivo que México posee” (Bretón, 1939, p. 17).

3.3 Iconografía de muerte en el ritual de Día de Muertos

Una de las particularidades del Día de Muertos es la extensa representación de la muerte mediante motivos de calaveras, cráneos y tumbas⁴⁹, como los que se aprecian en la Figura 38 (n.a., 1989, p. 51) y la Figura 39 (n.a., 1986, p. 106). Estas formas tienen como rasgos distintivos que son reconocibles, se distinguen claramente los cráneos y los huesos a pesar de que hay síntesis formal. Brandes (1998, p. 188-189) destaca entre las características propias de estas figuras que tienen contenido humorístico, provocan risa y disfrute más que dolor. Poseen, igualmente, una finalidad lúdica pues muchas de ellas son diseñadas como juegos o son elaboradas con alimentos dulces⁵⁰. En un sentido más amplio, Lomnitz, quien en *Idea de muerte en México* estudia en detalle la muerte como tótem nacional en el país, se refiere ya no a las manifestaciones estéticas del Día de Muertos, sino al culto de la muerte, destacando también su carácter alegre con estas palabras:

La peculiaridad del culto mexicano de la muerte se hace evidente en cuanto se comprende que lo que está en juego no es la sublimación de la muerte estoica (aunque

⁴⁹ Brandes indica que (2006, p. 33) “En su proliferación y siempre creciente variedad de cráneos de azúcar, animales, cadáveres, ataúdes, y similares, México sigue siendo único”.

⁵⁰ Brandes (2006, p. 12) destaca que: “Estrechamente relacionada con la inesperada (si no inédita) combinación de la muerte y el humor, es la importancia del azúcar en el Día de los Muertos.



Figura 38: Esqueletos de monjes llevando ataúd en cerámica, alambre y papel (Fuente: n.a., 1989)



Figura 39: Esqueleto tallado en papel picado (Fuente: n.a., 1986)

ésta también existe en México), sino la nacionalización de la familiaridad juguetona y la cercanía con la Muerte⁵¹ (Lomnitz, 2006, p. 34).

Ahora bien, en cuanto al estudio del origen de estas formas, Stanley Brandes se ha ocupado del tema en dos trabajos, *Iconography in México's Day of the Dead: Origins and Meaning* (1998) y *Skulls to the Living, Bread to the Dead* (2006). Aunque otros autores como Carmichael y Sayer (1991) o Fernández Kelly (1974) mencionan piezas mesoamericanas con motivos de calaveras o cráneos en un contexto funerario, es el antropólogo norteamericano el que recoge y organiza los hallazgos.

En el primer estudio el autor comprueba que si bien es extensa la representación de cráneos y esqueletos en Mesoamérica, estaba desigualmente distribuida en el tiempo y en el espacio. Mientras que los mayas, los aztecas y toltecas utilizaron esta iconografía en abundancia, en Teotihuacán y en México occidental se usó escasamente. Por añadidura, los esqueletos y cráneos no constituían la única manera de representar la muerte: los mayas, por ejemplo, simbolizaban cadáveres en descomposición con puntos en las mejillas o una línea horizontal con un punto superior y uno inferior.

En la región maya, se implementaron otras formas de ilustrar la muerte, por ejemplo, a través de la boca abierta y los ojos cerrados de la víctima, sin embargo, en cuanto a la pródiga representación de cráneos y huesos humanos, Brandes indica siguiendo a Hugo von Winning (1987) que “prácticamente todo el arte antiguo en el área maya y en Veracruz muestra tibias cruzadas y mandíbulas descarnadas” (Brandes, 1998, p. 190).

En la Tula Tolteca, que florece entre los siglos IX y XIII surgen las primeras indicaciones de la fascinación por la representación de cráneos y esqueletos en México central (Brandes, 1998, p. 190). Aquí aparecen los restos de un tzompantli⁵², o estante de cráneos tallados en piedra, sobre el cual se disponían y exhibían cráneos humanos, así como un muro independiente conocido como Coatepantli o muralla de serpientes. Este último es una pared asociada probablemente al

⁵¹ De hecho Lomnitz apunta que el modelo de la muerte como símbolo nacional en México se distingue de otros modelos como el del Japón fascista, el Irán revolucionario, la España moderna temprana o la Palestina contemporánea “en que la bravata frente a la muerte no está encaminada hacia un proyecto de expansión imperialista o liberación nacional, hacia el sacrificio religioso o las cualidades de una nobleza disciplinada; más bien, está destinada a ser una característica popular que se despliega en la vida cotidiana” (Lomnitz, 2006, p. 39).

⁵² Tzompantli hay también en Chichén Itzá, casi contemporáneo al de los toltecas. En cuanto al estudio de esta estructura y su importancia para la vida religiosa y social en el contexto azteca, puede verse a Matos (1996, pp. 111-124).

culto de Tlahuizcalpantecuhtli, que ilustra en una franja a serpientes emplumadas devorando esqueletos humanos (Brandes, 1998, p. 191).

Por parte de los aztecas, los especialistas que han buscado una continuidad entre el Día de Muertos y la tradición mesoamericana nombran principalmente tres componentes de su arte⁵³: el tzompantli encontrado en el Templo Mayor con cinco filas y dieciséis columnas de cráneos tallados en piedra; las esculturas de deidades representadas con características de calaveras como la Coatlicue⁵⁴, también conocida como Ilamatecuhtli, diosa de la tierra, la vida y la muerte, o como la diosa Coyolxauhqui representada decapitada y con los miembros esparcidos en un monolito circular del Templo Mayor; finalmente los cráneos humanos reales decorados con conchas y con cuchillos sacrificiales insertados representando lenguas o narices (Brandes, 1998, pp. 191-192).

Sin embargo, la mayoría de estas representaciones aparecen fuera del contexto funerario. Por una parte, en los entierros mayas prima el arte no figurativo. En Tula, algunos cementerios contienen vasijas sin decoración y Tenochtitlán presenta ofrendas de cráneos y esqueletos, pero no “necesariamente ofrendas funerarias” (Brandes, 1998, p. 192). En el Templo mayor se encuentra una de las excepciones, una ofrenda de tres cráneos con incrustaciones de conchas.

Sin embargo, la abundancia, diversidad y complejidad de representaciones de cráneos y esqueletos en Mesoamérica, llevan a Brandes (1998, p. 194) a concluir que “es imposible desechar su impacto acumulativo en el arte colonial y postcolonial”⁵⁵, más aún, considera que uno de los posibles precursores artísticos del Día de Muertos es esta iconografía⁵⁶ (Brandes, 1998, p. 206).

Ahora bien, si es muy factible que la iconografía prehispánica haya influenciado la festividad en cuanto a la abundante representación de cráneos y esqueletos, no se descarta el influjo de la tradición española. Nutini, al referirse a la génesis de los cráneos de azúcar basándose en

⁵³ Respecto a la iconografía azteca, Brandes apunta que es muy posible que esta haya tenido más influencia sobre el Día de Muertos dado que eran los aztecas quienes ostentaban el liderazgo en tiempos de la conquista.

⁵⁴ Hay una versión de la diosa en el Museo Nacional de Antropología, en la que su cabeza está formada por serpientes, presenta un collar de manos y corazones y un cinturón con un cráneo humano.

⁵⁵ Evidentemente hay notables diferencias entre una y otra iconografía. Las representaciones mesoamericanas carecen de humor, además de ser más rígidas.

⁵⁶ Los otros serían, según el autor, los dulces de azúcar y los grabados satíricos de José Guadalupe Posada (Brandes, 1998, p. 206).

consideraciones formales, destaca que se trata de un caso de convergencia de ambas culturas. Por su parte Brandes concluye que tanto los aztecas como los europeos estaban acostumbrados a este tipo de imágenes en un contexto religioso, razón que puede explicar su importancia en el Día de Muertos actual.

Respecto a la influencia europea, es necesario considerar la profusión de cráneos y esqueletos utilizados en la ornamentación barroca, coincidiendo con los períodos colonial y posterior, por ejemplo, la tumba del papa Urbano VIII creada por el artista Gian Lorenzo Bernini que presenta un esqueleto surgiendo de un sarcófago (Brandes, 1998, p. 195). Sin embargo, el predecesor europeo nombrado más frecuentemente por los estudiosos⁵⁷ son las Danzas de la muerte o Danzas macabras.

En el contexto de Europa de la tardía Edad Media y el Renacimiento, familiarizadas con la muerte, pues “la muerte negra estaba dentro de la memoria viva” (Brandes, 1998, p. 198) y las personas vivían en contacto diario con ella, surgen en el siglo XV las Danzas de la muerte, siendo populares hasta el siglo XIX⁵⁸. Hay múltiples versiones literarias y artísticas que varían enormemente entre ellas, sin embargo, la parte gráfica consiste usualmente en un esqueleto que simboliza la muerte, que se lleva, como en una grotesca danza a figuras humanas de distintos estratos sociales (Brandes, 1998, p. 197-199). El significado detrás de estas imágenes es claro, la muerte es el gran nivelador, que no hace distinciones de rango. En este sentido dicen Childs y Altman (1982, p. 14): “La danza de la muerte dio una lección para el periodo: la muerte les llega a todos, lo mismo al rey que al siervo; todos deben estar preparados para ella mediante obras buenas y expiación”.

La versión más difundida de las Danzas de la muerte es la de Hans Holbein, el joven, pintor de cámara de Enrique VIII, quien, en su versión, editada en Lyon en 1538 representó una serie de cuarenta y un grabados, acompañados de citas de la Biblia y de santos. En las xilografías

⁵⁷ A ellas se refieren Brandes (1998, pp. 197-201; 2006, pp. 57-61), Zarauz (2000 pp. 89-96), Childs y Altman, 1982, pp. 13-15), entre otros.

⁵⁸ Brandes siguiendo James Clark indica que los orígenes de estas apuntan al año de 1424 en el Cementerio de los Inocentes, en París. Sin embargo, para Childs y Altman (1982, p. 13) proceden de la poesía francesa del siglo XIII. Matos cita una interesante observación de Paul Westheim en *La calavera*, donde plantea que las Danzas se constituyeron en un vehículo para liberarse del miedo a la muerte. Dice Westheim: “Europa, a punto de emerger de la Edad Media, procura liberarse de su temor a la muerte, que es a la vez temor al Juicio Final y temor al Infierno, a través de las representaciones de la danza macabra, que es, desde el siglo XIV hasta el XVI, el tema más popular de la poesía, el teatro, la pintura y las artes gráficas, y que predomina también en las miniaturas de los libros de horas” (Westheim, 1953, citado en Matos, 1996, pp. 128-129).

aparece la idea de la muerte como igualadora, a través de esqueletos que se llevan a los vivos mientras se burlan de ellos. En contraste, los textos que acompañan las imágenes enfatizan en la angustia del fin (Zarauz, 2000, p. 94).

Para Brandes las Danzas de la muerte son un destacado antecedente del Día de Muertos⁵⁹, aunque reconoce diferencias importantes entre unas manifestaciones estéticas y otras. Si bien ambas presentan esqueletos animados, el humor que representan unos y otros es muy distinto. En las Danzas, la muerte se burla de los vivos, mientras que, en la artesanía ritual, es la muerte la que es burlada o se presenta cotidianamente. Asimismo, en las Danzas aparecen figuras descarnadas en contraste con hombres vivos, mientras que en las representaciones del Día de Muertos todas las figuras aparecen descarnadas, sin distinción de vivos o muertos.

Por otra parte, Montserrat Galí, quien busca evidenciar la influencia de la tradición gráfica europea en la obra de José Guadalupe Posada y en el Día de Muertos, destaca que “el tema de la muerte, representado a través de la forma de calavera, es uno de los más universales de la gráfica popular”. La autora menciona, por una parte, a los libros conocidos como *Relox o manuales para el bien morir*, y se refiere además a un documento sin duda interesante. Se trata de un folleto de *El Juicio Final* impreso en Sevilla y distribuido en Nueva España, cuyo motivo es replicado con algunas variaciones en una hoja con un tema burlón, *Las calaveras borrachas claman por un chinguirito* publicado en 1836, tal como se ve en la Figura 40 (Anónimo, n.d.) y la Figura 41 (Anónimo, n.d.).

Para Galí, esta imagen corresponde a un proceso inicial en la gráfica popular del Día de Muertos, lo que la lleva a concluir que “las mexicanísimas calaveras, imprescindibles en la fiesta de los muertos, son resultado de una evolución lenta que se origina en la iconografía devocional católica” (Galí, 2013, p. 46). Sin embargo, habría que atenuar esta conclusión por dos razones. En primer lugar, no hay que perder de vista que la presencia de figuras de muerte en el ámbito de la fiesta es señalada por Ajofrín con más de medio siglo de antelación⁶⁰. Por otro lado, si bien la similitud formal es innegable, es notable también el cambio de significación del esqueleto en uno y otro contexto. El texto de *El Juicio Final* inicia así: “Ay de mi, què ferà,

⁵⁹ Según el autor, el hecho de que las xilografías de la Danza de la Muerte de Holbein fueran publicadas durante la primera generación después de la Conquista probablemente influyó el arte popular de la temprana Nueva España (Brandes, 1998, p. 199).

⁶⁰ El viaje de Ajofrín a México es entre 1763 a 1767.

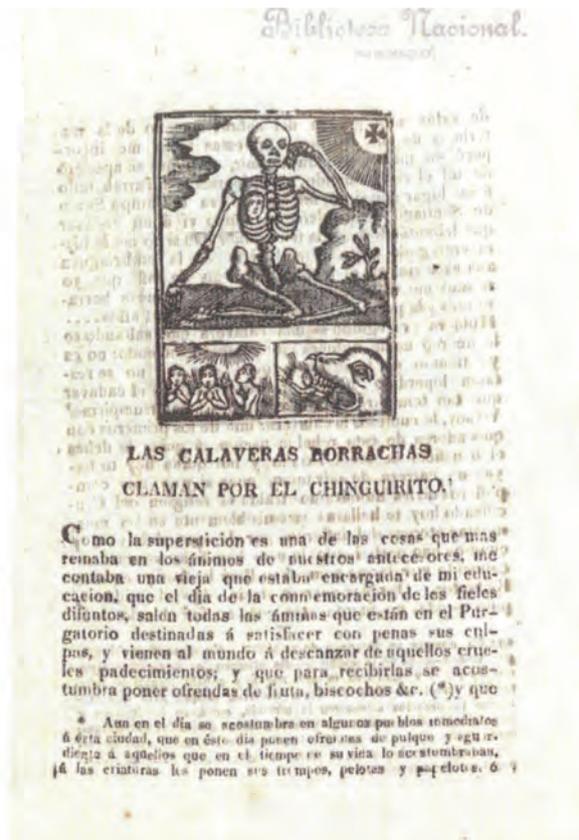


Figura 40: Esqueleto en el folleto *El Juicio Final* (Fuente: Anónimo, n.d.)

Figura 41: Esqueleto similar en hoja *Las calaveras borrachas* (Fuente: Anónimo, n.d.)

Cielos, en aquel terrible día, en ver tan airado à Dios, y enojada la Justicia!” (Anónimo, n.d. citado en Galí 2013, p. 46), mientras *Las calaveras borrachas* es como sigue:

[...] Como la superstición es una de las cosas que más remaba en los ánimos de nuestros antecesores, me contaba una vieja que estaba encargada de mi educación, que el día de la conmemoración de los fieles difuntos, salen todas las ánimas que están en el Purgatorio destinadas á satisfacer con penas sus culpas, y vienen al mundo á descansar de aquellos crueles padecimientos; y que para recibirlas, se acostumbra poner ofrendas de fruta, biscochos [...] ⁶¹ (Anónimo, 1836).

No solo el texto ha cambiado, sino que tiene una intencionalidad totalmente distinta. De este modo, el esqueleto queda despojado de todo el terror y el miedo del que estaba revestido en el discurso inicial y queda inscrito en el terreno del humor: este es el rasgo característico de las calaveras y esqueletos mexicanos. Así pues, es probable que una serie de imágenes de esqueletos venidas de la península ibérica se usaran en México, pero, si tenemos en cuenta que hay testimonios anteriores de la presencia de estas figuras y el cambio de significación de la imagen, es más viable pensar que la gráfica popular nutrió un fenómeno que ya existía.

Siguiendo con la iconografía de esqueletos, en Nueva España en el siglo XVIII estos se usaron tanto en las representaciones alegóricas de las edades del hombre como en el árbol del pecador o árbol vano (Brandes, 1998, pp. 195-196). En las primeras se ilustraban de manera escalonada las

⁶¹ Se vislumbra un fenómeno sin duda interesante, la bula de una imagen procedente de Europa que expresa temor por la muerte, en el contexto de la fiesta del Día de Muertos. Esta mofa se presenta también hacia las creencias y prácticas propias de la festividad. Carl Christian Sartorius (1859, p. 162) en su descripción de la celebración mostró que para 1850 las tradiciones en torno a los muertos eran observadas principalmente por los indios y mestizos de los pueblos y refirió un episodio de burla de ciertos criollos y unos mestizos a las ofrendas: “La comida, dedicada a la melena de los difuntos, no es usualmente consumida por aquellos quienes la ofrecen; sino que es enviada a parientes y vecinos, de quienes una donación similar es recibida. En los pueblos donde hay una población mixta, los jóvenes en búsqueda de diversión, van a las viviendas de los Indios y ofrecen rezar un rosario para el reposo de las almas. Ellos son bienvenidos y las ofrendas destinadas para los espíritus son devoradas en parte por los vivos. Vamos a unirnos a un grupo de ellos, consistente en jóvenes criollos y unos pocos mestizos. Ellos se rien y bromean de los tontos Indios, quienes preparan una comida para quienes han muerto hace mucho tiempo. ‘Recuerdas, Felipe, cómo dijimos nuestros rosarios en la antigua casa de Mizcoatl, y casi nos reventamos de risa cuando el gran Nicolás hurtó un vaso de licor dulce de la *ofrenda* [...] y lo vació, e hizo creer al viejo pagano que la sombra de su hijo lo había bebido?’ –‘Sin duda’, respondió el otro; ‘pero el año pasado él se las arregló mejor, y no nos admitió hasta que todos los líquidos habían sido colocados a resguardo’” (Sartorius, 1859, pp. 164-165).

Esto es apenas un indicio, pero sugiere un camino interesante para indagar el origen del humor en la fiesta, que en estos casos apunta a la burla bien sea de las propias tradiciones, o de versiones amenazantes de la muerte que exhibían libros como *Cathedra de morir. Puntos para la lección del último instante y La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza*.

etapas de la vida humana, empezando a la derecha con un bebé y en el lado inferior izquierdo presentando un esqueleto que simbolizaba la muerte. En las imágenes del árbol del pecador aparece Cristo presto a tocar las campanas del juicio final y la muerte con una guadaña lista para cortar el árbol de la vida (Navarrete Prieto, 2001, p. 349).

En este mismo período también se elaboraron catafalcos funerarios que exhibían figuras esqueléticas animadas. Teresa Serrano en su estudio sobre el catafalco de la villa de Toluca llama la atención sobre la abundancia de esqueletos para representar la muerte en este contexto específico:

Sin embargo, los atributos más alusivos a la imagen de la muerte fueron el esqueleto y la calavera, que los podemos observar constantemente en tumbas, Santiago Sebastián menciona que fueron representaciones ideadas con el fin de recordar a los vivos, la brevedad de la vida, la incertidumbre del futuro y la trivialidad de lo humano, esto lo podemos apreciar en grabados, capillas funerarias, o en la arquitectura efímera de los catafalcos o túmulos funerarios (Serrano, 2015, p. 57).

Los catafalcos correspondían a tradiciones transferidas de Europa a Nueva España. Se trataba de construcciones efímeras, monumentos de arquitectura provisional que, según la descripción de Francisco de la Maza quien las llama piras funerarias, eran hechos en madera, pintados con aceite imitando mármol, jaspes o canteras y cubiertos con tela. Tenían estatuas vestidas que semejan mármol y estaban adornados con vela e incienso (Maza, 1946 citado en Serrano, 2015, p. 58). Serrano aclara que se trataba de armazones cuyo destino era sostener el ataúd, cubiertos con paños y ricamente decorados, que se colocaban en los templos para las exequias de las personas ilustres⁶². Eran adornados con imágenes alusivas a la muerte y también se recalcaba las virtudes del fallecido y se lamentaba su fallecimiento.

El catafalco de la villa de Toluca tiene forma piramidal, y está compuesto por cuatro cuerpos y dieciséis tableros. Cada tablero presenta una pintura de una escena que está acompañada de un soneto. En ellas es frecuente el uso de esqueletos animados interactuando con personajes. En las conclusiones Serrano (2015, p. 75) destaca que:

⁶² Sin embargo, como indica Serrano (2015, pp. 57-59), no eran de uso exclusivo de las clases altas, sino que los menos pudientes hacían túmulos más sencillos en cuanto a la forma o la decoración.

En esta pieza la muerte funge como protagonista principal cuyo carácter visual va acompañado de una literatura con base en distintas estrofas que exponen un discurso interpretado para lograr la salvación del alma y dirigido a enseñar y promover acciones virtuosas, con el fin de captar la atención del espectador y recordarles su condición de mortales, de ahí que encaminaba a todos los cristianos a modificar su actitud respecto a la muerte para ganar el cielo.

Respecto a la relación de los catafalcos con los juegos del Día de Muertos, en *El Mundo Ilustrado* del 3 de noviembre de 1895, se encuentra una imagen que indica que la estructura de catafalco era replicada en pequeños objetos, como se aprecia comparando la Figura 42 (Serrano, 2013, p. 62) donde se ve el catafalco de Toluca y la Figura 43 (Yzaguirre, 1895, p. 13) con la imagen del semanario.

Hasta ahora podemos concluir que el extenso uso de cráneos y esqueletos como símbolos de muerte en Mesoamérica muy probablemente incidió en la dilatada reproducción de estas formas en el Día de Muertos, pues como destaca Brandes (1998, p. 199), un hecho fundamental que se ha de tener en cuenta para clarificar el origen de las figuras mortuorias actuales es la “completa ausencia de versiones gráficas del Día de Muertos en España”. Sin embargo, es innegable que la festividad se ha nutrido de fuentes procedentes de Europa. Al respecto, la alusión a las Danzas de la muerte por parte de los expertos es muy frecuente, además de que es innegable el hecho de que ciertas imágenes religiosas españolas incidieron en la gráfica de la fiesta, como bien demostró Galí y que en el contexto de la celebración hubo apropiación de formas funerarias procedentes europeas como los catafalcos.

Pero la similitud formal entre cierta gráfica del Día de Muertos y las Danzas, las dos imágenes que compara Galí, o la evidencia de la reproducción de los catafalcos, no pueden hacernos perder de vista las profundas diferencias significativas entre unas y otras. Además, como se destacó anteriormente, la hoja *Las calaveras borrachas* es medio siglo posterior al testimonio de Ajofrín que alude a tumbas, féretros y figuras de muertos, lo que parece indicar que estas no fueron el origen, sino que se incorporaron en un proceso anterior que tendía a la reproducción de figuras mortuorias en el contexto de la fiesta.

a) Los esqueletos de José Guadalupe Posada y su relación con la iconografía de la fiesta

La iconografía que de manera más explícita ha influenciado a las creaciones que representan motivos de muertos en la celebración actual, son los grabados de esqueletos y calaveras del hoy considerado artista y grabador José Guadalupe Posada, aunque en su tiempo su trabajo tuvo un



Figura 42: Catafalco de Toluca
(Fuente: Serrano, 2013)



Figura 43: Costumbres en el Día de Muertos según *El Mundo Ilustrado* (Fuente: Yzaguirre, 1895)

objetivo comercial y estaba enfocado al público sencillo⁶³. Esta parte de su obra se comprende dentro del género de *calaveras*, periódicos ilustrados u hojas sueltas con un marcado tono de sátira social y política y necrología burlesca que surge en el siglo XIX⁶⁴, y que está vinculado con la fiesta del Día de Muertos⁶⁵. De hecho, Wollen (1989, p. 15) indica: “Las *calaveras* eran producidas para ser vendidas el 2 de noviembre, el Día de Muertos de México, llamativos esqueletos, acompañados por versos jocosos y satíricos, diseñados para el entretener y animar las fiestas”.

Edward Tinker nos ofrece una descripción completa de estos diarios y su relación con la celebración:

Las *calaveras* parecen agregar su sabor sardónico al regocijo de la ocasión. Impresas en papel de colores, adornadas con la horripilante insignia de la muerte, tienen versos que satirizan a los personajes públicos, hablando de ellos como si estuvieran muertos, y frecuentemente terminando con epitafios burlescos. Son vendidas en las calles y leídas en cafés con más de una risa. Los periódicos también aprovechan esta oportunidad para hacer caricaturas y versos cáusticos con estilo de *calavera*, acerca de políticos y oficiales del gobierno contra quienes tienen algún rencor (Tinker, 1961, citado en Brandes, 2006, p. 110).

Posada es considerado el máximo representante de este tipo de publicación (Childs y Altman, 1982, p. 54) con sus vívidos esqueletos montando en bicicleta, bailando, bebiendo, tocando la guitarra, representando distintos oficios. Por tanto, la primera certeza que tenemos es que, si bien las figuras de muerte del grabador han influenciado la gráfica del Día de Muertos, buena parte de su inspiración en cuanto al uso de esqueletos viene de la fiesta⁶⁶. En cuanto a la repercusión de la obra del grabador en la fiesta, Villoro (2013, p. 16) indica:

⁶³ Como ya se indicó, Brandes (1998, p. 206) destaca que los grabados satíricos de Posada son uno de los tres posibles precursores artísticos del Día de Muertos.

⁶⁴ Childs y Altman (1982, p. 54) apuntan que las *calaveras* posiblemente estén vinculadas al pasquín español, que eran versos satíricos colocados en lugares públicos, muy usados en la colonia. Tal como se utilizaron en el Día de Muertos, como diarios burlescos, las *calaveras* fueron producto de una relativa libertad de prensa conseguida tras la independencia en 1821 y algunos avances técnicos en la imprenta. El primer diario ilustrado fue *El Calavera* que criticó eventos políticos de la época, con una falta de concesión imaginable por el hecho de que después de 31 números fue cerrado por el Gobierno y sus editores fueron encarcelados. El primer número de *El Calavera* es del primero de enero de 1847.

⁶⁵ Childs y Altman (1982, p. 54) cuando definen las *calaveras* dan a entender la importancia que jugó el Día de Muertos en este género en tanto salvaguarda de la crítica política. De hecho se refieren a ellos como: “periódicos ilustrados que publicaban necrologías burlescas y sátira social y política bajo la protección de la fiesta religiosa”.

⁶⁶ La influencia más directa en cuanto a la representación de esqueletos de Posada es atribuida según Carmichael y Sayer (1991, p. 58) a Manuel Manilla, quien trabajó primero en *El Calavera*, donde los esqueletos jugaron un papel importante en la representación de eventos como la guerra entre Estados

La tradicional fiesta del 2 de noviembre, que llena los panteones de anaranjados pétalos de cempazuchitl y las dulcerías de calaveras de azúcar, encontró su más conocida expresión teatral en el *Don Juan Tenorio*, del español José Zorrilla, [...] y su máxima expresión visual en las calaveras de Posada [...].

A su vez, la influencia de la festividad en la obra de Posada, se comprueba a nivel gráfico en los tres retratos que el grabador hizo de ella: *Calaveras en montón al precio de un decimal*, en la Figura 44 (Posada, ca. 1896, p. 138), *Gran Comelitón de Calaveras*, en la Figura 45 (Posada, n.d.) y *Gran Calavera Eléctrica*, en la Figura 46 (Posada, ca. 1900, p. 27). En la primera imagen se aprecian esqueletos vendiendo, dos de ellos en las esquinas detrás de ventorrillos temporales ofrecen velas, cráneos de azúcar y juguetes, mientras otros seis en el centro, de distintos tamaños, vestidos o desnudos, ofrecen a gritos los periódicos *calaveras*. En *Gran Comelitón de Calaveras* se aprecia una comida en el cementerio con esqueletos de clase alta bebiendo champaña y otros más populares sentados, comiendo y bebiendo sobre las tumbas. En *Gran Calavera Eléctrica* se observa un gran esqueleto con rayos en los ojos mirando un grupo de cráneos a la entrada del camposanto. En un vagón del tranvía otros esqueletos se dirigen al cementerio⁶⁷.

El tema de la festividad es tratado por otros grabadores como J. Cortés quien trabajó entre 1900 y 1910. La imagen titulada *Calavera Comercial*⁶⁸, que se ve en la Figura 47 (Cortés, 1908, p. 141) representa las ventas de velas y cráneos con la intención de hacer una crítica a los vendedores.

Posada como grabador trabajó para varias editoriales, la principal de ellas de Antonio Vanegas Arroyo, especializada en literatura barata de consumo popular. Peter Wollen destaca el papel esencial que desempeñaron los medios y el editor en la obra del grabador con estas palabras:

Ahora que Posada es respetado, estudiado, coleccionado y exhibido, somos conscientes de la amplitud y el alcance de su trabajo. Pero su entrada en la historia del arte se debió sobre todo a las impresiones más escabrosas que hizo para el pequeño propietario de prensa y editor, Antonio Vanegas Arroyo, que empleó a Posada para ilustrar baladas

Unidos y México. Manilla fue participe de esta tradición. Posteriormente trabajó en la editorial Vanegas Arroyo donde Posada sería su sucesor.

⁶⁷ Es destacable la similitud entre las escenas de la fiesta retratadas por Posada con calaveras y las que se encuentran en *El Mundo Ilustrado*. En ambos casos se representan tres momentos específicos de la fiesta: las ventas de dulces y objetos, como se vio en la Figura 43 y también la comida en el cementerio y la visita al panteón.

⁶⁸ Publicada por la editorial A. Vanegas Arroyo.



Figura 44: Calaveras en montón al precio de un decimal (Fuente: Posada, ca.1896)

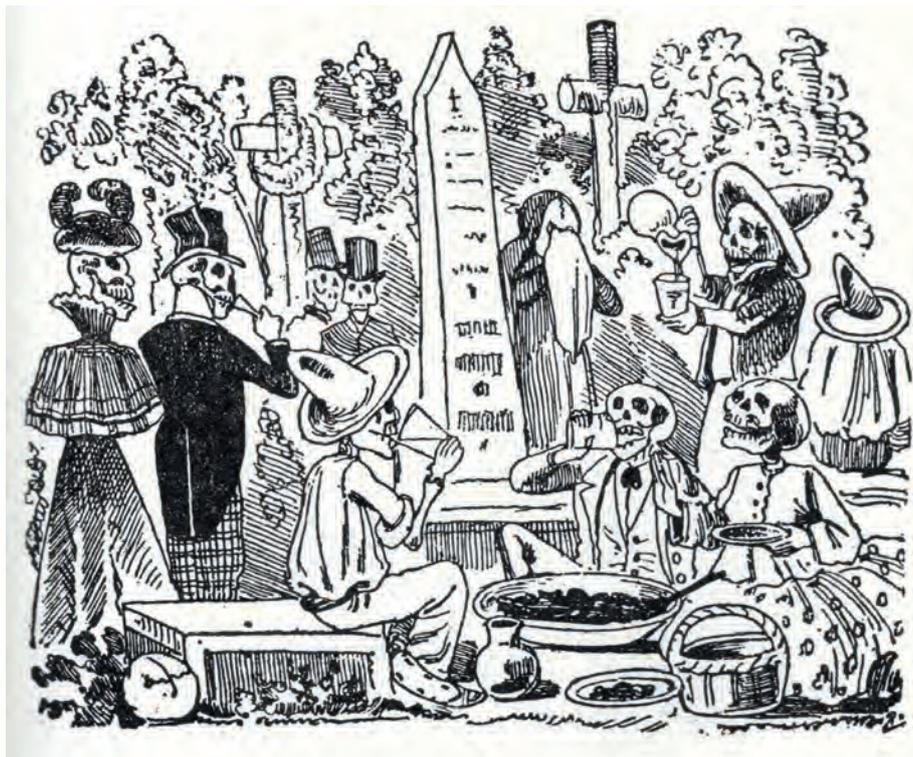


Figura 45: Gran Comelitón de Calaveras (Fuente: Posada, n.d.)



Figura 46: Gran Calavera Eléctrica (Fuente: Posada, ca.1900)



Figura 47: Calavera Comercial (Fuente: Cortés, 1908)

tropicales, y *canards* [noticias falsas] sensacionalistas que él escribía y vendía en la calle y en ferias, romerías y las reuniones públicas (Wollen, 1989, p. 14).

La editorial Vanegas Arroyo, era en su género la más grande de México⁶⁹. Publicaba para las masas principalmente hojas volantes: oraciones, historias de santos, casos escabrosos, crímenes, milagros, monstruosidades, acontecimientos de actualidad, corridos y *calaveras* para el Día de Muertos impresas en papel de estraza de colores, que se vendían a uno o dos centavos en toda la república. Como la mayoría de los compradores eran analfabetos, lo más interesante eran las ilustraciones, que les daba una idea más viva que los textos (Westheim, 1963, p. 8).

La producción era muy rápida. Paul Westheim calcula en veinte mil dibujos los trabajos de Posada y describe como el grabador inventó una técnica propia más adecuada a los requerimientos del medio. Refiere, en este sentido, una anécdota narrada por Blas Arroyo, hijo del editor, que ilustra el método de trabajo:

Mi padre entraba en el taller cuando tenía algo que quería imprimir y decía: Señor Posada, vamos a ilustrar esto. Posada lo leía, todavía leyéndolo cogía su pluma y preguntaba: ¿Qué piensa usted de este dibujito? Hundía la tinta especial que usaba, hacía el dibujo, le daba a la plancha un baño de ácido, y ya estaba (Arroyo, n. d. citado en Westheim, 1963, pp. 8-9).

Esta diligencia no impidió que se reutilizaran los grabados. Para Barajas (2013, p. 132), Posada entendió el carácter polisémico de sus calaveras y las reimprimió en distintos momentos históricos, aunque en esta decisión sin lugar a dudas también incidieron los requerimientos del medio⁷⁰. Ejemplo del reciclaje de imágenes son las versiones de la *calavera Las bicicletas*, grabado que representa en la imagen original a esqueletos montando en bicicleta, cada uno marcado con el nombre de un medio periodístico de la época, como se ve en la Figura 48 (Posada, 1891, p. 139) y en la segunda versión, los mismos esqueletos sin el nombre, como se aprecia en la Figura 49 (Posada, ca. 1900).

⁶⁹ El equipo de trabajo estaba formado por Blas Vanegas, el grabador Manuel Manilla, muy admirado por Posada y Constantino Suárez, poeta y grabador (Correa, 2004, p. 59).

⁷⁰ En este sentido López Casillas (2013, p. 42) subraya que el reciclaje de imágenes es una característica propia de las ediciones Antonio Vanegas Arroyo.



Figura 48: Primera versión del grabado (Fuente: Posada, 1891)



Figura 49: Versión con los nombres borrados (Fuente: Posada, ca.1900)



Figura 50: Corrido Las bicicletas (Fuente: Posada, n.d.)

Otra característica del medio en el que trabajó Posada, particularmente de las impresiones de Antonio Vanegas Arroyo es que no tenían fecha⁷¹. Solo hasta el siglo XX, el editor decidió incluirla en algunas publicaciones. Este aspecto, junto con la falta de contexto noticioso, pues las hojas volantes son piezas aisladas, crea confusión a la hora de interpretar sus trabajos. Esto es lo que ocurre con la imagen de *La Catrina*.

La Catrina representa los hombros y el cráneo de una mujer sonriente dispuesta en posición de tres cuartos. La calavera presenta las cienes adornadas y luce en su cabeza un elegante y amplio sombrero ricamente adornado con filigranas, flores y dos exuberantes plumas. Villoro (2013, p. 16) en un primer momento sugiere que *La Catrina* puede estar relacionada con la figura del Catrín, que desde el siglo XVIII aparece en la lotería mexicana, e ilustra un tipo social específico: un señorito ataviado e inútil, que en 1820 fue protagonista de la novela de José Joaquín Fernández de Lizardi *Don Catrín de la Fachenda*. Sin embargo, luego indica que:

Posada no pensaba ampliar esa tradición. En la exposición que el Museo del Estanquillo dedicó al grabador con motivo del centenario de su muerte, me sorprendió que la *Catrina* de 1910 llevara originalmente el título de *La Garbancera*, en alusión a las indias que vendían garbanza y se daban aires de mujeres finas. El artista quería burlarse de quienes se adornaban con plumas que no les corresponden: “Eres un cráneo del montón”, dice un verso, que acompaña la imagen (Villoro, 2013, pp. 16-18).

Sin embargo, al contrario de lo que escribe Villoro, el punto de partida de *La Catrina* fue la ilustración de una mujer de clase alta, según indica Arsacio Vanegas Arroyo, nieto de Antonio Vanegas:

Este fue el método utilizado por Posada para la impresión que se conoce hoy en día como *la calavera catrina* (la *calavera* de la señora elegante). De hecho, ella comenzó como *La cucaracha*, para ilustrar la canción del mismo nombre. Don Antonio aparentemente había pedido a Posada que retratara a una mujer de la alta sociedad. Más tarde, como ocasionalmente hacía, él volvió a publicar esta imagen, usándola para parodiar a las mujeres de clase baja que imitan a sus superiores sociales, criadas que se visten con las galas arrojadas por sus señoras (Vanegas, 1991, Citado en Carmichael y Sayer, 1991, p. 126).

El testimonio del nieto de Vanegas Arroyo deja entrever, además, otra fuente de inspiración de Posada para crear sus *calaveras*: las canciones. En la obra gráfica del artista encontramos dos corridos, *Las bicicletas* y *Los patinadores* representados por personajes humanos que tienen a

⁷¹ López Casillas (2013, p. 42), sin embargo, destaca que a partir de las técnicas usadas por el grabador se pueden distinguir períodos generales de las obras: entre 1889 y 1896 usó el grabado en metal tipográfico, madera y litografía y desde 1897 hasta 1912 cincografías.

su vez una versión interpretada por esqueletos. El primer corrido se puede ver en la Figura 50 (Posada, n.d., p. 76) y su equivalente es la imagen que se mostró en la Figura 49. Las versiones del corrido y la *calavera* de *Los patinadores* se pueden ver en la Figura 51 (Posada, n.d., p. 75) y la Figura 52 (Posada, ca. 1892, p. 233) respectivamente.

De lo que llevamos hasta ahora se desprende que los esqueletos y cráneos de Posada surgieron en el contexto de las *calaveras*, impresiones elaboradas para el Día de Muertos y, por lo tanto, son deudores en buena medida de esta celebración. Es evidente, además, que en sus obras incidieron el medio⁷² y el editor. Sin embargo, es innegable que la amplia acogida que han tenido sus grabados, es producto fundamentalmente del dominio técnico y expresivo del grabador, lo que se demuestra al contrastar su trabajo con otras *calaveras* de la época.

Para Lomnitz (2006, pp. 418-419) además, la buena recepción de los esqueletos de Posada obedeció a que estos evidenciaban la igualdad humana en una sociedad profundamente jerarquizada. Al respecto destaca que el concepto de que el pueblo era esencialmente igual, era al tiempo fascinante y subversivo en una sociedad como la mexicana del siglo XIX en la que los portadores humanos cargaban a los ricos a sus espaldas, los patrones pagaban las bodas de sus peones y donde se consideraba a los indígenas como una raza inferior, que era responsable del atraso de la nación. Si bien en las proclamas políticas y en las Constituciones se presentaba de manera abstracta la igualdad, los esqueletos de Posada la mostraban de manera corpórea. Dice Lomnitz:

Mientras que una clase política que se había establecido a sí misma como el tipo ideal de lo que podría lograrse en el futuro proclamaba el lenguaje abstracto de la igualdad entre los ciudadanos, el “idioma de Posada” presentaba la imagen de una sociedad que estaba formada por una masa cuyos cuerpos eran idénticos en lo interno. El esqueleto subvertía las diferencias de raza, sexo y clase. Se demostraba así que las diferencias sociales habían sido inventadas y que, a final de cuentas, apenas eran algo más que vanidades. De esa manera, la imaginería de Posada llevó el lenguaje liberal al hogar como crítica punzante, porque mostraba que la igualdad era real y fundamental, y no simplemente un potencial cuya realización podía ser pospuesta siempre para el futuro (Lomnitz, 2006, p. 419).

⁷² En este sentido dice Westheim (1963, p. 9): “El fenómeno Posada se explica con el carácter popular de su obra. Él mismo hijo del pueblo, supo dar expresión al pensar y sentir del pueblo. [...] Leopoldo Méndez [...], escribe en el prefacio del pequeño álbum de Posada editado por el Taller de Gráfica Popular, que el maestro trabajaba como ‘un relojero’; que sus trabajos ‘marcan los momentos de la vida del pueblo de México’”.



Figura 51: Corrido Los Patinadores (Fuente: Posada, n.d.)



Figura 52: Calavera de Los patinadores (Fuente: Posada, ca.1892)

Es claro que la noción del esqueleto como igualador es muy distinta en la obra del grabador mexicano y en las Danzas de la muerte. Como se ha visto, las Danzas tenían un mensaje moral, se mostraba la muerte como exhortación a las buenas obras, nada más distante de la obra de Posada cuyo propósito original era divertir y en segunda instancia hacían evidente la igualdad natural fundamental del hombre, así como la arbitraria diferencia social, reflejada en los vestidos de los esqueletos (Lomnitz, 2006, p. 402).

En las Danzas de la muerte de Holbein, esqueletos burlones y siniestros con rasgos de cuerpos en descomposición, como mechones de pelo, envenenan, empujan o arrastran a los personajes vivos que, incautos o conscientes de que se aproxima el fin forcejean aferrándose a la vida. Ejemplos de estas Danzas se ven de la Figura 53 a la Figura 57 (Holbein, ca. 1527, sin paginación). En contraste los esqueletos de Posada están sumergidos en asuntos cotidianos o representan roles de personajes vivos. En estas figuras, no se presenta el conflicto entre vida y muerte, sino que los esqueletos ataviados con chales, ropas populares, campesinas o elegantes, sencillamente encarnan situaciones cotidianas. Esqueletos preocupados, sonrientes, enamorados; esqueletos bailando como en *El Jarabe de ultratumba* en la Figura 58 (Posada, ca. 1888) o barriendo como en *Las calaveras de los patinadores*, en suma, personajes en los que converge la certeza de la muerte y los asuntos del mundo.

En síntesis, los esqueletos de Posada se gestaron en el contexto de las *calaveras* elaboradas para el Día de Muertos y del mismo modo la celebración hizo suyos, en ocasiones de manera obsesiva, los grabados del artista. El ejemplo manifiesto es la imagen de La Catrina, en la Figura 59 (Posada, 1913, p. 16), obra que se reproduce cada año en la festividad tal como la creo Posada o con el cuerpo que le daría más tarde Diego Rivera en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*⁷³.

Si bien los grabados de esqueletos de Posada son los antecedentes más explícitos de la iconografía de muerte que caracteriza la fiesta, se ha demostrado que en el Día de Muertos ha habido apropiación de formas mortuorias originarias de Europa, lo que no supedita de ninguna manera el origen de las figuras mexicanas a la influencia de esta cultura. Por otro lado, la ausencia de un fenómeno similar en España, induce a pensar que la abundante representación de cráneos y esqueletos en Mesoamérica ha incidido en esta faceta de la fiesta. Finalmente, se

⁷³ Se encuentra un análisis de la acogida del trabajo de Posada por parte de los artistas modernos mexicanos en Lomnitz (2006, pp. 396-402).



Figura 53: El Rey
(Fuente: Holbein, ca.1527)



Figura 54: La Emperatriz
(Fuente: Holbein, ca.1527)



Figura 55: La Reina
(Fuente: Holbein, ca.1527)



Figura 56: El Abad
(Fuente: Holbein, ca.1527)



Figura 57: El Emperador
(Fuente: Holbein, 1527)



Figura 58: El Jarabe de ultratumba (Fuente: Posada, ca. 1888)

REMATE DE CALAVERAS ALEGRES
Y SANDUNGUERAS

**Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS,
pararán en
deformes
calaveras.**

Hay hermosas garbanceras,
De rosas y alto jacoón,
Para las de ser calaveras,
Calaveras del montón.

Hasta quédate pinles chapas
Que insulto al hermitaño:
La muerte dirá: «No escapas»,
«Este cráneo del montón».

Un trépan voy a hacer,
Con gran justificación,
Y en él han de aparecer
Muchos cráneos del montón.

Hay unas galas ingrates,
Muy buenas de pronuncio
Y otras como ratas,
Es las vestas de ocaso.

A veces se llaman «Rita»,
Otras se llaman «Zozobelo»,
Y a otras les dicen «Popite»:
A más la muerte les grita:
«No se duerman, que yo vengo»,
«Y no llegando la ocasión,
Que no me mucho ha de tardar,
Haced por un sermón,
«Calaveras del montón,
«Al hoyo iréis a parar».

Hay unas «Rosas» fragantes,
Buenas compran «Pachulón»,
Otras «Trinitas» virginales,
Y unas «Cholitas» pelipatas,
Que son como un piratí:
Pero también la pelata
Las dice sin emoción:
«No olviden a mi persona,
«Que les guardo sus coronas
«De montar en el pastelón».

Vengan luego las malicias,
Que «Cuchas» se llaman llanas
Y que aunque sean: pretenciosas,
No buenas pelitas graciosas,
Como megré hasta más dar,
A «Fata» y a las «Flomana»,
Que son como el danteño,
Y todas de alegría reñana,
Que la de acabar sus penas
«En el hoyo del montón».

Siguen las Pairs alrosa,
Las Clotilde y Masueta,
Que porcas y macloconas,
Son fojas y plingajosas,
Y rompan muchas exaltadas.
La solitaria misteriosa,
Que impera allá en el Pantolón,
Y es algo cavilosa,
Con su guadaña floja
Las echará al socavón.

Las Adelaidas traidoras,
Que aparentan embocón,
Si oyen frases endoctoras,
Y que son embaldoradas
Y muy fojas de plátos:
Se han de ver, próximamente,
Su poderío remediar,
Sumidas enteramente
En el hoyo pestilente
De donde no han de escapar.

Las Enriquetas melancólicas,
Unidas a las Julanas,
Y a las Virginitas trámpas,
Que compran baratas rosas,
Aunque resulten mal sanas:
Pagarán su picadillo
Y van milas de agiotista,
Sumidónas en la estrechez
Y en la inmundicia sobreguez,
Porque la muerte es muy lista.

Las pulidas Carolinas,
Que se van a palacio
En la Usuda y las requinas,
Y se la echas de catrinas
Porque se saben pañar:

Han de dejar sin ocaso
Los lindinos y el crepó,
Y en su hoyo cumi de taca,
Se hundirán con todo y bisco,
Con chochitos y sus coras.

Las Marcelas y las Saras,
Que al Cere van a gozar,
Vandiendo hasta las cucharas,
Y se embudaran las caras
Porque protesten gaudas,
Serán indudablemente,
De improvisto o lentamente
Españolito pastillado,
Calaveras del montón.

Y las galas de fégo,
Que se hacen llamar «Carmela»,
Por producir emoción,
Y tienen el bodegón
Tan socio que desconozca:
Han de pagar su perca
Que dá multificación,
Sumidónas de nohara
En el fondo de la mesa,
A ser cráneos del montón.

En fin, las Lupas y Pitas,
Las Edwigis y Laiza,
Las perfumadas Anitas,
Las Julias y las Duchitas,
Tan amantes de las galas:
Han de servir por final,
Diciendo «Miren qué caso»,
El guardatras fatal,
Y listas como tenal,
Varán que llegó su ocaso.

Pero no quiero olvidar
A las lindas Margaritas,
Tan amantes de bailar,
Y a quienes gusta coquetar,
Porque se creen muy bonitas,
La muerte las ha de herir,
Sin mirar su pronuncio,
Y aunque se van a aligar
Yo les tengo que decir
«Calaveras del montón».

Las Guinequinas e Irenas,
Las Gilbertas y Lismonas,
Que quieren siempre ir en trenes,
Y que alzan mucho las sienas
Porque se juegan porroses,
Las Maquindas y Hebecas,
Las Amalías y Juanitas,
Que unas son putas y mozas
Y otras se juegan: mutucas
Y presumen de bonitas.

Las Romantás y Esperanzas,
Las Anastasias formosas,
Que son guapas y muy lanas,
Y parecen patas oscuras,
Porque son muy labioños,
Todas, todas en montón,
Sin poderlo remediar,
En llegando la ocasión,
Calaveras del montón,
En la tumba han de parar.

Imp. de A. Vazquez Arroyo,
2^a de San. Teresa núm. 48,
México.—1913.

Figura 59: La calavera Catrina impresa en la hoja suelta, Remate de calaveras alegres y sandungueras (Fuente: Posada, 1913)

desprende de lo escrito que tanto los altares, como los esqueletos de Posada y las figuras mortuorias que se elaboran para la fiesta, se basan en el tema de la muerte para celebrar la vida.

4. ALIMENTO Y RITUAL EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA: JOSEPH BEUYS Y MARINA ABRAMOVIĆ

En los capítulos anteriores vimos que el ritual de Día de Muertos tiene un valor estético en sí mismo. Por una parte, comprobamos que para estudiarlo es necesario inscribirnos en un ámbito distinto del arte, más acorde con las características propias del ritual, mientras que mostramos cómo el alimento, junto con otros recursos expresivos afirman la vida. Sin embargo, al ubicarnos en el territorio de las artes plásticas, encontramos que en las décadas de los sesenta y setenta, los artistas se interesaron por una parte en los rituales, pero también la comida entró a formar parte de los materiales de la obra de arte¹. El contexto general era la voluntad de los artistas de modificar radicalmente la manera de hacer arte, por lo cual, se formulaba sacar la obra de las instituciones establecidas, para que se desarrollara en el centro de la vida real (Ocampo, 2006, p. 127). Allan Kaprow ilustra claramente esta idea en “The Real Experiment”, donde indica que:

El arte occidental tiene en realidad dos historias de vanguardia: una para el arte como arte y otra relativa al arte como la vida [...] Dicho de una manera simplista, el arte como arte sostiene que el arte es algo separado de la vida y de todo lo demás, mientras que el arte como la vida sostiene que el arte está conectado a la vida y a todo lo demás. En otras palabras, hay arte al servicio de la vida (Kaprow, 1983, p. 201).

Ahora bien, nos proponemos en este capítulo mostrar el vínculo entre el ritual, el alimento y el arte. Con ese fin, haremos un recorrido por las artes en general y la plástica en particular en lo referente al ritual. Al tiempo, diferenciaremos el tipo de atención que se ha dado a la comida en el arte. Nos basaremos para ello en la clasificación formulada por Elisabeth Hartung, quien propone tres tipologías representativas de la comida en el arte en el siglo XX: la comida como tema artístico, la aplicación de comestibles reales como materiales y el papel del artista como cocinero y anfitrión. Finalmente analizaremos la relación entre alimento, ritual y arte en la obra de Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare* (1965) y *Balkan Baroque* (1997), de Marina Abramović.

¹ Elisabeth Hartung (2011, p. 101) destaca que la presencia de la comida en el arte del siglo XX se da principalmente en los años sesenta “[...] cuando el arte reusaba representar apariencias bellas de manera más unánime que nunca, buscando una implicación activa en la vida y la sociedad”.

4.1 El ritual en las artes plásticas

Thomas Crombez y Barbara Gronau, (2010, pp. 5-6) destacan que fueron las vanguardias artísticas las que introdujeron, a finales del siglo XIX, el interés por el ritual, motivadas por las crisis que enfrentaba la cultura europea. Mientras que, conceptos claves de la Modernidad como percepción, representación y subjetividad, estaban devaluados, los rituales prometían una deslumbrante perspectiva que rebasaba el *logos* del moderno individualismo burgués. Se podría pensar que el punto de inicio, la chispa que originó el interés no solo de las artes, sino también de la cultura en general, a recuperar el potencial transgresor del ritual estuvo en *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* de Friedrich Nietzsche, donde aparecía enlazado el culto griego de Dionisos a la música de Wagner (Crombez y Gronau, 2010, p. 6).

Pero además los textos *The Golden Bough* de James Frazer (1900), *Les rites de passage*, de Arnold van Gennep, o *Les formes élémentaires de la vie religieuse* de Emile Durkheim (1912), ponían en el centro de la etnografía el tema del ritual. Crombez y Gronau (2010, p. 6) destacan que, a pesar de que el discurso científico produjo diversas definiciones, los artistas de vanguardia no tenían una idea precisa de lo que era el ritual, adoptando el término más como una fuente de inspiración, en cuanto al uso de materiales y prácticas.

Los artistas tomaron como materia prima para sus obras los rituales de otras culturas que eran exhibidos en exposiciones universales, parques de atracciones y exposiciones coloniales, con importantes repercusiones en la danza y en el teatro occidental. En este sentido Richard Schechner (2012, p. 143) destaca que fue la observación de un ritual, “Danza india”² en Coney Island, lo que movió a Ruth St. Denis a impulsar una verdadera revolución en la danza moderna. En el ámbito del teatro, la contemplación de las danzas rituales balinesas en la Exposición Colonial de París de 1931, por parte de Antonin Artaud³ cambió en palabras de Schechner (2012, p.143) “el destino del teatro occidental del siglo XX”.

Lo cierto es que como bien destaca Gronau (2010, p. 49) la alusión al ritual en el teatro de principios del siglo XX, entre los que se cuentan los trabajos de Artaud, Georg Fuchs o los

² Esta representación elaborada en un parque de atracciones está relacionada según Schechner (2012, p.143) con el *sadir nac* indio, vinculado a su vez con la danza ritual para los templos.

³ Si bien artistas de las vanguardias como Oskar Kokoschka, Oskar Schlemmer, los escenógrafos futuristas o algunos surrealistas se interesaron por el ritual, es Artaud quien es considerado su principal defensor (Crombez y Gronau, 2010, p. 6). Para Crombez (2010, p. 11) el ritualismo se detecta en los escritos de Artaud en primera instancia a través del concepto de teatro social más explícito que se refiere a la purificación colectiva, así como en la catarsis que se desprende del teatro de la crueldad.

ballets rusos, estaba inspirada en sus cualidades performativas, mientras que en los años sesenta, cuando es retomado en el ámbito del arte, surge de una doble necesidad: el deseo de experiencias fuertes más allá del arte tradicional, y de la carencia de términos adecuados para referirse a nuevas maneras de hacer arte (Gronau, 2010, pp. 49-50).

En este mismo sentido Estela Ocampo destaca en el artículo “A la manera de los primitivos: trascender lo real”, que en los años sesenta y setenta se opera en las artes plásticas un cambio en la manera de hacer arte, o al menos esta era claramente la intención de los artistas. En un intento de redefinir la obra, de sacarla de sus circuitos de realización y comunicarse con el público, dice Ocampo (2006, pp. 127-128), los artistas:

[...] vuelven su vista al ámbito de las sociedades primitivas y arcaicas. Las sociedades primitivas fundamentalmente, pero también los períodos prehistóricos, con su monumento-emblema Stonehenge, o el de las sociedades precolombinas con sus monumentales edificaciones de observación y culto cósmico, fueron tomadas como referente explícito, no sólo formal sino también significativamente.

En este contexto los artistas se interesaron por el ritual, la organización social y el pensamiento de las sociedades primitivas. A diferencia de las primeras vanguardias, donde artistas como Picasso, Matisse, Derain o los expresionistas alemanes de Die Brücke y Der Blaue Reiter, que tomaban el objeto de arte primitivo descontextualizado, los artistas de movimientos como el land art, el body art, el arte conceptual, el happening o el performance, “enfocaban otros aspectos del arte y las sociedades primitivas” (Ocampo, 2006, p. 128). Desde luego es esta segunda postura la que más nos interesa, pero haremos una breve incursión sobre lo que fue la primera etapa en la cual, es un referente imprescindible la exposición “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, realizada en 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

a) Acercamiento a una primera fase del primitivismo

Es claro que el interés de los artistas de las primeras vanguardias por el arte tribal⁴ obedeció, más que a la disponibilidad o acceso de los artistas a estos objetos, a un cambio en el carácter del arte, que pasó de “estilos basados en la percepción visual a otros basados en la conceptualización” (Rubin citado en Gombrich, 2003, p. 201). Como se destaca en el folleto de la exposición “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, los

⁴ William Rubin (1985, p. 17) indica que el “descubrimiento” por parte de los artistas de vanguardia del arte tribal tiene lugar entre 1906 y 1908. En cambio, Rhodes Colin (1994, p.7) marca el inicio del primitivismo con la obra de Gauguin en 1890.

objetos de arte tribal se conocían tiempo atrás: el Museo Etnográfico del Trocadero en París se abrió con una considerable colección en 1882, las Exposiciones Universales que se hicieron en la misma ciudad en 1889 y 1900 mostraban arte tribal y las tiendas de curiosidades ofrecían con frecuencia estos objetos.

Como explica William Rubin, organizador de la muestra del MOMA, las artes estaban dominadas en la Antigüedad clásica y otra vez desde el Renacimiento hasta el impresionismo por estilos que aspiraban a la imitación de la naturaleza. Esto aclara la falta de interés de los artistas impresionistas por los objetos tribales, de por sí antirealistas⁵ (Rubin, 1985, p. 5). Fue necesario que los artistas se alejaran radicalmente de las bases perceptuales que dominaban el arte, que se distanciaran de la imitación de lo que ve el ojo, para que comenzaran a fijarse en las producciones estéticas de otras culturas. En sus palabras:

El arte tribal no tiene relevancia para las inquietudes estéticas fundamentalmente realistas de la generación impresionista. Entre los postimpresionistas solamente Gauguin estaba seriamente interesado en las lecciones que los objetos tribales podían ofrecer. Fue solamente después del cambio hacia una manera de pintar menos realista y más conceptual, que los artistas modernos estaban preparados para ver los objetos tribales como una fuente significativa de inspiración (Rubin, 1985, p. 17).

En el mismo sentido, aunque desde un enfoque que privilegia el estudio de las producciones estéticas de los pueblos primitivos en sí mismas más que su influencia en el arte occidental, Ocampo (2011, p. 99) destaca que fue necesaria una crítica drástica por parte de las vanguardias a la estructura clásica del arte, apuntalado en el naturalismo, la verosimilitud y el sensualismo, para que las producciones primitivas entraran en el ámbito de la estética.

Si bien este cambio de los estilos basados en la percepción visual a otros basados en la conceptualización tuvo como antecedente a Gauguin quien dio un primer paso hacia un arte más conceptual (Gombrich, 2003, p. 201), en la exposición del MOMA se presenta como la pieza clave en el origen del primitivismo, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907), que en palabras de Gombrich, señala la efectividad de unas formas, aquellas del arte tribal, que el arte occidental había pasado por alto.

Ocampo va más allá, al destacar que las formas de los objetos rituales de los pueblos primitivos ofrecían siglos de experimentación a los artistas occidentales en una línea de trabajo donde estos

⁵ Falta de interés en cuanto a referente para su trabajo artístico. De hecho, Rubin (1985, p. 17) destaca que el “arte tribal no tiene relevancia para las inquietudes estéticas fundamentalmente realistas de la generación impresionista”.

últimos estaban orientando sus búsquedas. En sus palabras: “[...] los artistas europeos, formados todos en el seno del academicismo y el naturalismo, veían en los objetos primitivos la concreción de aquellos principios significativos, abstractos, conceptuales y sintéticos que buscaban” (Ocampo 2011, p. 100). Esto explica, agrega Ocampo (2011, p. 100), “el carácter imitativo del lenguaje formal africano, oceánico o precolombino que poseen las obras realizadas en las primeras décadas del siglo por muchos artistas que han sido primeras figuras del arte de nuestro tiempo”.

Aquí nos introduce Ocampo en la manera en que se aproximaron los artistas de las primeras vanguardias a los objetos de arte primitivo, que fue una fascinación por las formas, pasando por alto el significado de estos objetos en su contexto de elaboración. De hecho, en el folleto de la exposición “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, se justifica el desinterés por la significación del arte tribal, en el desconocimiento que los artistas de vanguardia tenían de este:

Nuestra exposición no se interesa en el origen ni en el significado intrínseco de los objetos tribales en sí mismos, sino en la manera en que estos objetos fueron entendidos y apreciados por los artistas modernos. Los artistas que primero reconocieron el poder del arte tribal generalmente no conocían estas fuentes o propósitos (Rubin, 1985, p. 1).

De este modo la exposición plantea dilucidar cómo el arte moderno recibió, o bien influencia directa, como es el caso de la boca saliente de *Guitar* (1912) que Picasso reconoce que está inspirada en los ojos de una máscara Grebo, o bien establece una relación de afinidad con el arte tribal. En este último caso, se comparan obras de arte occidental con tribales, con las cuales tienen notables semejanzas formales. Es el caso de *Bird-Head* (1934-35) de Max Ernst que “se parece a una máscara del pueblo de Tusyan de África” (Rubin, 1985, p. 8). Esta semejanza no se puede explicar porque el artista haya visto la obra tribal, de modo que la afinidad se debe, según se explica en el folleto, a que ambos, “el artista moderno y artista tribal atacan con frecuencia problemas similares, con un lenguaje conceptual e ideográfico de las formas muy similar”⁶ (Rubin, 1985, p. 8).

⁶ Además de la influencia formal, en la exposición se destaca el aporte que tuvo la observación de objetos tribales donde se mezclan materiales de diversos tipos para la implementación de técnicas como el collage o el ensamblaje por parte de Picasso. En este sentido se destaca que: “Picasso comenzó a añadir hule, sogas, hojalata, cadenas, clavos y otros materiales comunes a su trabajo para formar collages y ensamblajes. Esta clase de mezcla no tenía precedentes en las Bellas Artes en Occidente, pero ya había visto mezclas paralelas de materiales en las esculturas tribales. Sus creadores frecuentemente utilizaban ropa, rafia, corteza, metal y objetos encontrados en conjunción con la madera y otros materiales permanentes” (Rubin, 1985, p. 13).

Sin embargo, como plantea Hal Foster, esta idea de afinidad, entraña, entre otras cosas, una falsa familiaridad entre el arte tribal y el arte moderno. Para el autor, lo que hace el primitivismo en esta primera fase es hacer asimilables los objetos primitivos, esconder o acotar su diferencia respecto al arte occidental:

Generalmente percibido como original y exótico, lo primitivo planteó una doble amenaza al Occidente logocéntrico, la amenaza de la alteridad y del relativismo. [...] Sabemos cómo los primeros modernos reclamaron este artefacto como arte, abstrayéndolo en forma; cómo también el “Primitivismo” mostró mitigada su alteridad, proyectándola como afinidad (Foster, 1985, pp. 56-57).

Esta idea se ve respaldada más adelante, cuando el autor destaca que:

El Primitivismo entonces no solo absorbe la potencial irrupción de los objetos tribales en formas occidentales, ideas y productos básicos, está también sintomáticamente gestionando la pesadilla ideológica de un gran arte inspirado por pillajes (Foster, 1985, p. 61).

Es claro entonces que hay una parte del objeto primitivo que el arte moderno dejó de lado, entre lo que se cuenta precisamente su carácter ritual. Y es que como bien explica Ocampo (2011, p. 81), los objetos de arte primitivo, son “en su mayoría objetos rituales que nunca fueron concebidos para la contemplación estética, tal como entendemos el arte en Occidente, esa ‘finalidad sin fin’ de la que hablaba Kant”. Al igual que las prácticas estéticas imbricadas, el arte primitivo se diferencia radicalmente del arte occidental en que mientras el último es autónomo, el primero depende de la religión. En palabras de Ocampo:

El significado del arte primitivo se nutre en relación con el mito, al que concreta en objetos o pone en imágenes, y del que recibe su justificación. Y del rito, al que sirve como intermediario imprescindible para que éste pueda llevarse a cabo. El arte primitivo no puede entenderse si no es en su relación con la religiosidad (Ocampo, 2011, p. 18).

Esta faceta del arte primitivo fue pasada por alto por la primera fase del primitivismo, que fue un asunto predominantemente de influencia de formas⁷ (Rubin, 1984, p. 23). Solo en una etapa posterior los artistas plásticos se interesaron en el ritual, en el arte no figurativo, y otros aspectos de las sociedades primitivas, hallando inspiración más que en los objetos, en la literatura que se

⁷ Los valores formales, en cambio, no son determinantes en el arte primitivo. En este sentido Ocampo destaca que el “significado del arte primitivo nunca se encuentra en sus formas, en su diseño, sino en el mito al que la obra alude, o que la fundamenta, del que ha partido y al que, a veces, sirve en el momento del rito” (Ocampo, 2011, p. 171).

había escrito sobre estos. De hecho, Foster (1985, p. 57) destaca que si bien, en una primera fase los artistas modernos tienden a mitigar la alteridad del objeto primitivo, en una segunda etapa esta fue recuperada.

b) Primitivismo en las décadas de los sesenta y setenta

El motor que lleva a los artistas de los años sesenta y setenta a fijar su mirada en las sociedades primitivas es la voluntad de cambiar radicalmente la manera de hacer arte, acercándolo a la vida, modificando la relación entre el público, la obra y las instituciones establecidas para su divulgación, los museos y las galerías. De hecho, el deseo de distanciarse de la manera en que hasta entonces había sido entendido el arte se refleja en las palabras de Kaprow, quien en “Assemblages, Environments and Happenings”, sostiene que: “[...] la fuente de temas, materiales, acciones, y las relaciones entre [el arte y la vida] han de derivarse de cualquier lugar o período excepto de las artes, sus derivados y su medio” (Kaprow, 2002, p. 260).

No es extraño entonces que esta búsqueda haya orientado su mirada a la manera en que los pueblos primitivos se relacionan con el arte y la sociedad. Como ya vimos en el segundo capítulo, refiriéndonos a las prácticas estéticas imbricadas, entre las que se incluye el arte primitivo, estas creaciones están relacionadas con otros ámbitos de la cultura, incluida la religión. Los artistas de los años setenta, en lugar de centrarse en los objetos o disciplinas artísticas establecidas en el arte occidental como la danza, la escultura o la música, proponen nuevas maneras de hacer arte, semejantes a las formas de los pueblos primitivos.

El camino a través del cual acceden a esta fuente de inspiración son los textos antropológicos, en donde es particularmente relevante *El Pensamiento Salvaje* (1962) de Lévi-Strauss. En este texto el autor demuestra, en oposición a los postulados del evolucionismo social, que los pueblos sin escritura⁸, lejos de estar en un estado evolutivo inicial cuya meta sería la civilización occidental, tienen una manera diferente de concebir al Hombre y al Mundo. En este sentido, uno de los aportes fundamentales de este texto consiste en demostrar que el pensamiento primitivo lejos de ser sencillo, poco preciso e ingenuo, es un pensamiento complejo (Ocampo, 2006, p. 129).

⁸ Nos referimos a los pueblos primitivos, como aquellas sociedades sin escritura, rasgo que imprime características en sus manifestaciones estéticas, como, por ejemplo, que las imágenes suplen las funciones otorgadas en otras sociedades a la escritura (Ocampo, 2011, 55). Sin embargo, los artistas además de mirar el arte de estas sociedades, se interesaron por las producciones estéticas preclásicas y prehistóricas, o precolombinas que muchas veces interrelacionaban (Ocampo, 2006, pp. 127-128).

Del mismo modo, los artistas del land art, del body art y el performance, abogan por transmitir profundos significados simbólicos a través de acciones y objetos simples. Muchos de ellos procedentes del ámbito universitario, y preocupados por las humanidades, conocían el pensamiento religioso y la organización de las sociedades primitivas. De modo que se aproximan a él desde diferentes caminos, y con distintas inquietudes artísticas, pero siempre con la voluntad de transformar la experiencia del espectador, y cambiar las estructuras de pensamientos y comportamientos establecidos (Ocampo, 2006, p. 130).

En el performance *Eye/Body* (1963) por ejemplo, Carolee Schneemann, utiliza además de su cuerpo, elementos propios de los rituales primitivos, como la pintura corporal y las serpientes, que como vimos están usualmente asociadas a la fertilidad. En el espacio donde realiza el performance están presentes materiales que en el contexto de los pueblos primitivos tienen valor mágico, como espejos rotos y vidrios, combinados con otros propios de la cultura occidental, como paraguas. En esta obra la artista se pinta, se unta de grasa y tiza. Además de los elementos anteriormente nombrados, Schneemann alude a la obra como una “especie de ritual chamánico” (Schneemann citada en Ocampo, 2016, p. 318). Ocampo, que analiza esta pieza en el contexto de la relación entre feminismo y primitivismo, destaca que, en ella:

La alusión al ritual primitivo es compleja: ella es como el chamán que lleva a cabo el ritual transformándose a sí mismo – el acto de transformación es el objetivo y centro del ritual chamánico– y a su vez utiliza los elementos del entorno de su instalación con este propósito, como el chamán utiliza el fetiche para poder realizar el rito. Aunque, a diferencia de los rituales primitivos realizados por hombres que utilizan metafóricamente lo femenino para invocar la fertilidad, ella es, simbólicamente, el chamán que lleva a cabo el acto y la mujer, diosa de la fertilidad en sí misma (Ocampo, 2016, p. 318).

Como hace notar la autora, a pesar de las semejanzas con el ritual primitivo, la obra difiere notablemente en cuanto al objetivo, pues en este caso es la “sacralización del cuerpo femenino y la referencia al ritual se realiza con un propósito de reivindicación feminista” (Ocampo, 2016, p. 318).

La artista cubana Ana Mendieta se interesó por el ritual primitivo tanto en Cuba, su tierra natal, como por las tradiciones precolombinas relacionadas con la muerte. En la serie de trabajos *Siluetas* (1973-1980) donde Mendieta usa su cuerpo inscrito en el paisaje, bien sea presente o como huella combinando elementos como el fuego, agua, ramas, está implícita la idea de la transformación a través del uso de materiales esencialmente efímeros (Ocampo, 2011, p. 146).

Algunas de estas obras, asumidas por la artista como ritos de purificación personal y transformación, se conocen solamente a través del registro fotográfico.

En *Death of a chicken*, performance realizado en la Universidad de Iowa en 1972, Mendieta utiliza elementos propios del ritual afroamericano, como el sacrificio de animales. Aquí la artista desnuda sostiene una gallina decapitada, salpicándose con su sangre. Como materia de trabajo la sangre adquiere para la artista el mismo significado que tiene en las culturas primitivas, es fuente de vida. La elección de un ave también apunta a los ritos primitivos, donde es frecuente su utilización en ceremonias de sacrificio, al tiempo que su representación es usada para aludir al vuelo del chamán luego de que se opera su transformación (Ocampo, 2006, p. 147).

Muy cercano al pensamiento mesoamericano donde la muerte es una parte integrante y un requisito para la vida, Mendieta destaca que: “No pienso que puedas separar muerte y vida. Toda mi obra gira en torno a esas cosas, en torno a Eros y la vida/la muerte” (Mendieta citada en Ocampo, 2006, p. 148). En dos obras la artista alude a este concepto directamente, la primera de ellas, un performance realizado en la tumba zapoteca de El Yagul, donde Mendieta se acuesta y se cubre de flores blancas. Como destaca Ocampo (2006, p. 148) en esta obra se muestra cómo “la vida se renueva en un ciclo eterno, renace continuamente de la destrucción”⁹. La segunda pieza, *On giving life* (1975) muestra a Mendieta desnuda sobre un esqueleto. Ocampo (2006, p. 148) destaca de esta obra que “en ella se retoma la idea de los pueblos precolombinos mexicanos de que vida y muerte son inseparables, expresada en la convivencia en una misma obra de rasgos de un ser vivo y muerto a la vez”.

El cuerpo como vehículo de transmisión de significados es usado tanto por los pueblos primitivos, a través de la pintura corporal y los tatuajes realizados en un contexto ritual, como por el accionismo vienés. Estos últimos enfatizan en la idea de la violencia que supone el

⁹ Como argumenta Ocampo (2006, p.148) Mendieta, al igual que otros autores del land y el body art, más que basarse en rituales específicos construye sus obras con base en una religiosidad abstracta, que concuerda con la religión primitiva. De hecho, la artista destaca que: “Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo” (Mendieta citada en Ocampo, 2006, p. 148). Palabras que demuestran la voluntad de la artista de hacer que su obra haga la misma función del rito en las sociedades primitivas, en tanto que este último anuda y sostiene la relación cósmica con los seres vivos (Ocampo, 2006, p. 148).

sacrificio a través de obras donde se utilizan sangre, animales muertos y mutilaciones reales o figuradas (Ocampo, 2006, p. 143).

Es clara asimismo la afinidad entre algunas formas del land art y rituales primitivos australianos. Como bien explica Ocampo (2006, p. 137), los aborígenes encarnan casi por completo su mitología en el territorio. Los ancestros míticos que en el llamado en lengua inglesa *Dreaming* o *Dream Time*, crearon todas las cosas recorriendo grandes distancias, se transformaron al desaparecer, en un árbol, una roca, o se ocultaron en la tierra. Este deambular marca la geografía con caminos invisibles que unen los lugares, donde los ancestros, según narran los mitos, han dejado sus huellas. De manera que para acceder a un lugar sagrado no se toma el camino más corto, sino aquel que imita el de los ancestros. El territorio aparece entonces como “la huella de un drama sagrado” y en las ceremonias rituales, se suelen repetir las peregrinaciones de los antepasados.

De manera similar, la apropiación del territorio mediante el recorrido es abordado por dos artistas del land art, Dennis Oppenheim y Richard Long. Este último por ejemplo en el performance *Cerne Abbas Walk* (1975), camina durante seis días en Dorset, formando con su andar un círculo y de esta manera reactualiza la figura ancestral. Ya en una obra inaugural, *A line made by walking* (1967), Long había utilizado el caminar como forma de hacer arte, trazando una línea recta al pisar de manera continuada el césped en un campo en Wiltshire.

La semejanza entre estas obras del land art y algunos rituales australianos, sin embargo, no puede hacernos perder de vista que en el primer caso se está haciendo referencia al andar como forma de hacer arte, mientras que para los aborígenes se trata del caminar como rememoración sagrada (Ocampo, 2006, p. 138). Esto que se vislumbra tan claramente en los trabajos de Long, será uno de los aspectos controvertidos de parte de la obra de Joseph Beuys, aquello que trata sobre los límites a los que puede llegar el arte en su relación con el ritual.

c) Diferencia entre el ritual en las sociedades primitivas y el ritual en la plástica contemporánea

Teóricos como Jens Kreinath, Jan Snoek y Michael Stausberg, destacan en la introducción al libro *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*, la necesidad de una definición del concepto de ritual para emprender cualquier investigación teórica sobre los rituales, pero por otro lado plantean que “la validez universal de la categoría de ‘ritual’ está abierta a dudas, y la

búsqueda de alternativas conceptuales al ‘ritual’ – como las nociones de ‘eventos públicos’ o ‘actuaciones culturales’– no sólo es un desafío, sino también es necesario para teorizar los rituales” (Kreinath, Snoek y Stausberg, 2006, p. xviii).

Esta indefinición del término, en donde bajo el concepto de “ritual” se recogen a veces conductas con características opuestas, se puede ilustrar claramente con las observaciones del teórico del performance Richard Schechner en *Estudios de la representación. Una introducción* respecto al mismo. El autor destaca que los rituales son “memorias colectivas codificadas en acciones” que “ayudan a la gente (y a los animales)¹⁰ a enfrentar transiciones difíciles, relaciones y jerarquías ambivalentes y deseos que perturban, exceden o violan las normas de la vida diaria” (Schechner, 2012, p. 94). El término parece ser muy amplio, pues como indica más adelante, incluye tanto ritos religiosos como rituales de la vida cotidiana y rituales animales. Dice:

Todos los días la gente escenifica docenas de rituales. Éstos van desde los rituales religiosos hasta los rituales de la vida cotidiana, pasando por los rituales de cada profesión, desde los rituales de la política y del sistema judicial hasta los de los negocios y de la vida doméstica. Hasta los animales realizan rituales (Schechner, 2012, p. 95).

Esta visión se complica cuando al autor se refiere a cada uno de ellos de manera independiente. Los ritos cotidianos, por una parte, son rutinas, hábitos y obsesiones, están inscritos en la vida diaria. Pero más adelante, cuando muestra las diferencias entre los ritos humanos y los ritos animales destaca que los primeros se caracterizan porque, en primer lugar “constituyen las marcas calendáricas de una sociedad” además de que los ritos “humanos transportan a las personas de una fase vital a otra” (Schechner, 2012, p. 94).

Es claro que estas características, que para Schechner definen los rituales humanos, no hacen parte de los ritos cotidianos¹¹. Es en este sentido que autores como Snoek más que proponer una definición del término “ritual”, sugieren unos parámetros para definirlo, destacando además que: “Este proceso de extender el alcance de este término ha llevado a algunos estudiosos a la

¹⁰ Kreinath, Snoek y Stausberg (2006, p. xii) también afirman que la evidencia científica muestra que los animales tienen rituales. Dicen: “Sea como fuere, los biólogos y científicos del comportamiento argumentan que existen rituales entre los animales, y esto tiene implicaciones importantes para nuestra comprensión de los rituales”.

¹¹ En otro texto, “A Ritual Seminar Transcribed” el mismo autor remarca la ambigüedad que entraña el término ritual. Dice: “De un lado, ritual está asociado con lo ‘sagrado’, otro concepto difícil de definir. Del otro, los biólogos evolucionistas encuentran los rituales humanos arraigados en el comportamiento animal” (Schechner, 2008, p. 775).

convicción de que ha llegado a ser tan omnívoro que ya no tiene sentido usarlo en absoluto: porque simplemente incluye cualquier cosa y todo” (Snoek, 2006, p. 9).

En cualquier caso, no nos hallamos en el terreno de la absoluta ambigüedad¹². Como plantea Gronau (2010, p. 49), si bien los ritos pueden verse como ‘acciones simbólicas’ o como ‘representaciones culturales’, de todas maneras, tienen como características comunes que “son acciones transformadoras, basadas en patrones tradicionales¹³”.

Como acciones transformadoras, Gronau, así como otros analistas de la relación del performance con el ritual¹⁴, destacan la teoría de Arnold van Gennep en *Los ritos de paso*. Y es que el autor mostró que la vida del individuo es una serie de pasajes entre una etapa de la vida y otra, y los rituales ayudan a que este cambio tenga lugar sin que represente ningún desorden para la sociedad¹⁵. Dice:

La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra [...]. Es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación social a otra: de modo que la vida de un individuo consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada (van Gennep, 2008, pp.16-17).

Además de describir la función, van Gennep desglosa la secuencia ceremonial o el esquema completo que compone los ritos de paso y que está formado por los ritos de separación o

¹² Para los autores de *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concept* la ligazón que la influyente Escuela de Cambridge vio entre ritual y religión a través de su gemelo el mito, ya no puede darse por sentada.

¹³ Además de ello Roy Rappaport (1999, citado en Schechner, 2008, p. 777), define ritual desde un punto de vista formal: “Tomo ritual como una forma o estructura, definiendo ésta como la realización de secuencias más o menos invariantes de actos formales y declaraciones no codificadas por los ejecutantes”.

¹⁴ Como Clodagh Emoe, quien analiza la relación del ritual con *Ubu Roi* (1896), de Alfred Jarry, o el ya mencionado Richard Schechner.

¹⁵ A pesar de que van Gennep no consideró que todos los rituales eran ritos de paso, sí destacó que las ceremonias asociadas a la fecundidad, a la purificación, entre otras, aparecían asociadas a ellos, dice: “Lejos de mí pretender que todos los ritos del nacimiento, de la iniciación, del matrimonio, etc., no son más que ritos de paso. Pues además de su objeto general, que es asegurar un cambio de estado o el paso de una sociedad mágico-religiosa o profana a otra, cada una de estas ceremonias tienen su propio objeto. Asimismo, las ceremonias del matrimonio comportan ritos de fecundación; las del nacimiento, ritos de protección o de predicción; las de los funerales, ritos de defensa; las de la iniciación, ritos de propiciación; las de ordenación, ritos de apropiación por la divinidad, etc. Todos estos ritos, que tienen un fin especial y actual, se yuxtaponen a los ritos de paso o se combinan con ellos [...]” (van Gennep, 2008, p. 26).

preliminares, de margen o liminares y ritos de asociación o posliminares. En la práctica, estas categorías se desarrollan de forma distinta dependiendo de la población o el conjunto ceremonial:

Los ritos de separación están más desarrollados en las ceremonias de los funerales¹⁶; los ritos de agregación en las del matrimonio; en cuanto a los ritos de margen, pueden constituir una sección importante, por ejemplo, en el embarazo, el noviazgo, la iniciación, o reducirse a un mínimo en la adopción, el segundo parto, el nuevo casamiento, el paso de la segunda a la tercera clase de edad, etc. (van Gennep, 2008, p. 25).

Esta secuencia se refiere a la separación de un mundo anterior, un periodo intermedio y finalmente el ingreso a un mundo nuevo. Dentro de los funerales encontramos ejemplos de ritos de separación como el lavado del cadáver, la destrucción de sus pertenencias o el cierre del féretro o la tumba. En cuanto a los ritos de margen, que encarnan un periodo de ambigüedad, una especie de limbo donde no se está ni en un lugar ni en el otro, el ejemplo claro es el luto donde el familiar del muerto está temporalmente separado de la vida social, y que, a su vez, en algunos casos, corresponde al periodo en que el muerto espera para agregarse al mundo de los muertos. Finalmente, como ritos de agregación consideramos ya la importancia de las comidas funerarias, a través de las cuales se renuevan los lazos entre los vivos, y a veces con el muerto.

Ahora bien, si van Gennep extrae esta explicación basándose exclusivamente en los ritos de sociedades pequeñas, el antropólogo escocés Víctor Turner, quien se fascina con esta propuesta, principalmente lo referente a la etapa o ritos intermedios, la aplica de manera mucho más general, no solo a las sociedades industrializadas, sino a la condición humana, y quiere que involucre no solamente los ritos, sino “todos los dominios de la cultura expresiva” (Turner, 1982, p. 55).

Son principalmente los ritos intermedios los que le interesaran a Turner. Si bien los rituales de separación y agregación suponen la salida o reingreso de o hacia una determinada estructura social o conjunto de condiciones culturales, los rituales de margen o liminares sumergen al sujeto en un tiempo y espacio fuera de la estructura social. En este sentido dice Turner respecto a los sujetos que pasan por esta fase: “Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no

¹⁶ Como vimos en el primer capítulo esto no es así. El propio van Gennep (2008, p. 204) se desmiente en el capítulo dedicado a los funerales indicando que a pesar de que presumiblemente en este tipo de ceremonias se debían desarrollar más los ritos de separación, son los de margen y agregación al mundo de los muertos los privilegiados.

se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (Turner, 1988, p. 102).

En esta fase intermedia entre dos estadios, los signos que representan el estatus del sujeto preliminar o anterior se destruyen y los signos no liminares son aplicados. Ciertos indicadores de este estado son la ausencia de ropa o nombres, o la obligación de comer o no comer ciertos alimentos específicos, de usar uniforme, entre otros. En cualquier caso, los iniciados son llevados hacia la uniformidad, la invisibilidad estructural y el anonimato, tan lejos como sea posible (Turner, 1982, p. 26).

Por una parte, los iniciados adquieren un tipo especial de libertad, pero también se hacen débiles. Turner se refiere al “poder sagrado”, para referirse a las características de los sujetos que están en este periodo ritual, que van Gennep describió así en el capítulo dedicado a los ritos de iniciación:

A lo largo de toda la duración del noviciado, los vínculos ordinarios, tanto económicos como jurídicos, se modifican, a veces incluso se rompen por completo. Los novicios están fuera de la sociedad, y la sociedad carece de todo poder sobre ellos, tanto más cuanto que son propiamente sagrados y santos, y, en consecuencia, intangibles y peligrosos como lo serían los dioses. De suerte que si, por una parte, los tabúes, en tanto que ritos negativos, levantan una barrera entre los novicios y la sociedad general, por otra, ésta carece de defensa contra las empresas de los novicios. Así se explica, con la mayor simplicidad del mundo, un hecho que ha sido destacado en numerosos pueblos y que ha permanecido incomprensible para los observadores. Me refiero a que durante el noviciado los jóvenes pueden robar y saquear a su antojo, o alimentarse y engalanarse a expensas de la comunidad (van Gennep, 2008, p. 162).

A su vez, la debilidad de los sujetos que están inmersos en este periodo ritual está vinculada con que temporalmente están desprendidos de la estructura social normativa, de modo que no tienen ningún derecho sobre los otros. En la liminalidad, dice Turner (1982, p. 27), “las relaciones sociales profanas pueden estar discontinuadas, los derechos y obligaciones pasados son suspendidos, el orden social puede parecer haber sido colocado al revés”.

En cualquier caso, para Turner es en esta etapa donde se hace el verdadero trabajo de los ritos de paso. Como destaca Schechner (2012, p. 114), el antropólogo veía en “ella una posibilidad del ritual para ser creativo, para abrir el paso a nuevas situaciones, identidades y realidades sociales”. Ahora bien, si este proceso es propio del ritual en sociedades tradicionales, en las sociedades más complejas muchas de las funciones del ritual fueron asumidas por las artes, el entretenimiento y otras acciones recreativas. El término que usó Turner para describir estas

acciones simbólicas parecidas al ritual es liminoide¹⁷. Y citando a Sutton-Smith, nos da una descripción muy clara de lo que tienen en común las situaciones liminares y liminoides, entendidas como “los escenarios en los cuales nuevos modelos, símbolos, paradigmas, etc., surgen como los semilleros de la creatividad cultural”. Además, estos nuevos símbolos y construcciones “luego retroalimentarán en los dominios y arenas económicos “centrales” y político-legales, suministrándoles objetivos, aspiraciones, incentivos, modelos estructurales y razones de ser” (Sutton-Smith citado en Turner, 1982, p. 28).

Sin embargo, estas similitudes no pueden dejarnos perder de vista las diferencias entre uno y otro tipo de fenómenos, que Schechner (2012, p. 117) resumirá así: “Si lo liminar incluye “la comunicación de las cosas sacras” y las “recombinaciones e invenciones lúdicas”, lo liminoide incluye todos los diversos tipos de arte y entretenimiento popular”. Visto con más detalle, lo liminar se distingue porque generalmente ocurre en sociedades agrarias tribales¹⁸, donde está integrado con todo el proceso social, siendo un fenómeno predominantemente colectivo, pero sobre todo obligatorio. Turner alude a esta característica de lo liminal, refiriéndose específicamente al ritual:

Es, asimismo, un universo de trabajo en el cual comunidades completas participan por obligación, no por optación. Toda la comunidad atraviesa el *completo* recorrido ritual, ya sea en términos de participación total o representativa. Así, algunos ritos, tales como aquellos de siembra, primeras frutas, o cosecha, pueden involucrar a todos, hombres, mujeres y niños, otros pueden estar enfocados en grupos específicos, categorías, asociaciones, etc., tales como hombres y mujeres, joven o viejo, un clan u otro, una asociación o sociedad secreta u otra. Con todo, el completo recorrido ritual alcanza la participación total de toda la comunidad. Tarde o temprano, nadie está exento de la obligación del ritual, tal como nadie está exento de las obligaciones económicas, legales o políticas (Turner, 1982, p. 31).

Si bien entonces en los fenómenos liminares es forzosa la participación, en los liminoides la implicación es voluntaria¹⁹. Estos últimos, además, se dan aparte de procesos políticos y económicos y suelen ser generados por grupos o por individuos específicos²⁰.

¹⁷ Sobre el hecho de que los fenómenos liminares pertenecen casi exclusivamente a sociedades tradicionales dice Turner: “Así los símbolos encontrados en *los ritos de paso* en estas sociedades, aunque sujetos a permutaciones y transformaciones de sus relaciones, están sólo involucrados en éstas dentro de sistemas relativamente estables, cíclicos y repetitivos. Es a estos tipos de sistemas que el término “liminaridad” propiamente pertenece. Cuando se usan los procesos, fenómenos, y personas en sociedades complejas a gran escala, su uso debe ser en su mayoría metafórico” (Turner, 1982, p. 29).

¹⁸ Turner (1982, p. 55) incluye algunos fenómenos liminares dentro de las sociedades modernas, como las actividades de iglesia, sectas, movimientos, ritos de iniciación, sectas, sociedades secretas.

¹⁹ Respecto a la obligatoriedad en los fenómenos liminares o liminoides, Turner contrasta lo que ocurre en el carnaval de las islas de La Have, con rituales Ndembu, Luvale, Chokwe, o Luchazi. En el primer caso, mimos enmascarados conocidos como “Belsnickles” van de casa en casa la víspera de Navidad

Ahora bien, desde el interés que anima esta investigación que en este punto consiste o demarcar las similitudes y diferencias entre el ritual en las sociedades tribales y el ritual en la plástica, cabría interrogarse si el arte es un fenómeno liminal o liminoide. La pregunta no es tan obvia, pues Turner parece dudar. Por una parte, comparando el ritual y el teatro, destaca las profundas disimilitudes entre uno y otro, indicando que:

Sin embargo, diferencias cruciales separan la estructura, función, estilo, alcance y simbología de lo *liminal* en el rito y el mito tribal y agrario de lo que podemos tal vez llamar lo “liminoide”, o géneros de ocio, de formas y acciones simbólicas en sociedades complejas, industriales (Turner, 1982, p. 41).

Pero antes había considerado, que cierto tipo de actividades artísticas son liminares, particularmente aquellas que tienden a legitimar las costumbres y órdenes políticos y sociales y la cultura predominante (Turner, 1982, p. 40). Sin embargo, si nos atenemos a lo dicho antes, la condición de obligatoriedad de los fenómenos liminares, es claro que el arte no la cumple. Tampoco sería, una “representación colectiva”, donde los símbolos tienen “un significado común intelectual y emocional para todos los miembros del grupo” (Turner, 1982, p. 54). Al tiempo, las actividades artísticas si bien puede ser colectivas tienden a ser creaciones individuales, o elaboradas por grupos particulares.

Respecto a este último aspecto, Caterina Pasqualino (2010) indicó en la ponencia titulada “Voix d’au-delà: du rituel à l’art contemporain”, presentada en el Simposio *Performance, art et anthropologie*, que “ésta es la gran diferencia y el límite entre el performance en el arte contemporáneo y la representación en otras sociedades. Aquí se trata de una acción individual y en otro lugar se trata de una acción social”.

Esto que vemos, por lo tanto, se constituye en un límite inamovible que separa el arte, concretamente la búsqueda de ciertos artistas que han querido hacer sus obras a la manera de los

solicitando que se les deje entrar, ante lo cual, los cabezas de familia tienen la opción de negarse. En el segundo caso, los bailarines que salen de un rito de circuncisión llamado Mukanda, asaltan a niños y a mujeres, y no piden permiso, sino que irrumpen. Turner (1982, p. 43) añade que: “Los Belsnickles tienen que “pedir” recompensas de los padres de familia. Los Makishi (enmascarados) entre los Ndembu, etc., piden regalos y comida de pleno derecho. La optación impregna el fenómeno liminoide, la obligación el liminal”.

²⁰ Respecto a las características del creador en los fenómenos liminoides, Turner (1982, p. 43) destaca que “en los géneros liminoides del arte industrial, la literatura e incluso la ciencia (verdaderamente más homólogos con el pensamiento liminal tribal que el arte moderno), un gran interés público se deposita en el innovador individual, la única persona que se atreve y opta por crear”.

primitivos, del ritual tal como se da en las sociedades tribales²¹. Soy consciente de que no se ha dado, en lo expuesto hasta el momento, una definición de ritual, pero en cambio se concretaron puntos que nos permiten hacer un análisis de las obras de artistas que se han interesado por este tema. En síntesis, si como vimos antes ciertas piezas de algunos creadores como Richard Long, o Ana Mendieta o Carolee Schneemann, pueden acercarse a los rituales de las sociedades tribales y ceremonias en muchos aspectos, sin embargo, será imposible que la obra de arte sea en todo similar al ritual.

No es descabellado relacionar este condicionamiento con lo que Peter Bürger (1974 citado en Emoe, 2012, p. 3) considera la imposibilidad de las vanguardias de superar la distinción entre el arte y la vida. Sin embargo, se haya conseguido este acercamiento o no, lo cierto es que éste fue el motor para que los artistas se interesaran por el ritual, al tiempo que jugó un papel importante en el uso de la comida como material en el arte.

²¹ Desde un punto de vista distinto, la imposibilidad de recuperar la unión entre ritual, teatro y mito, Peter Brook llega a la misma conclusión: “Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial, ya estén relacionados con las Navidades, el cumpleaños o el funeral. Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer ‘algo’ por tenerlos y culpamos a los artistas por no ‘encontrarlos para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita las formas externas del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de teatro sagrado” (Brook, 1973, citado en Ocampo, 1985, p. 150).

Ocampo analiza en detalle las diferencias y similitudes entre la ceremonia y el teatro, en el séptimo capítulo de *Apolo y la máscara* (1985, pp.149-170).

4.2 El uso del alimento como material en el arte²²

Hay sin lugar dudas muchas coincidencias entre el uso de la comida como material en la obra de arte, con el interés por el ritual por parte de algunos artistas. Además de la voluntad de acercar arte y vida, el período más relevante del uso de la comida en las obras de arte (Hartung, 2011, p. 101) coincide con el interés de las artes plásticas por el ritual, los años sesenta y setenta. Encontramos, además, obras en las que el ritual y el alimento han coincidido, como es el caso de *Ritual Meal* (1969) de Barbara Smith, el performance *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann, o el environment *Eat* (1964) de Allan Kaprow, por no hablar de la obra de Joseph Beuys que es sin lugar a dudas un referente en una y otra materia.

Por una parte, la obra *Ritual Meal* (1969) de Barbara Smith, alude al canibalismo ritual, conjugando en una pieza elementos propios de la medicina, de las maneras de la mesa de occidente, así como evocaciones a los rituales primitivos. Tal como lo describe Jennie Klein, el performance se desarrolla en la casa de Stanley y Elyse Grinstein, para dieciséis comensales, que al entrar son vestidos con delantales quirúrgicos. En el interior, se escucha el latido de un corazón, y otros sonidos como un gong chino, o una flauta. En las paredes y el techo, cuelgan o se proyectan imágenes de cirugías a corazón abierto, así como películas de hombres y mujeres

²² Para el análisis de la comida en el arte del siglo XX, nos decantamos por la clasificación de Elisabeth Hartung que distingue tres maneras en que el alimento o los procesos en torno a él han tenido un lugar en las artes plásticas. Sin embargo, son destacables varios estudios que han organizado el modo en que el alimento y el performance se han vinculado.

Por una parte, Michel Delville (2008, p. 109) describe dos categorías de artistas del performance que han trabajado con comida a partir de los años sesenta, ambos derivados de la poética del alimento de Marinetti: El primer grupo serían artistas que se interesan por los límites entre el yo y la materia, entre los cuales incluye a: Carolee Schneemann, Paul McCarthy, Hannah Wilke, Karen Finley, el Grupo Hombre Azul, Eleanor Antin, Jana Sterbak, y Janine Antoni. El segundo grupo, se interesa por experimentos cinestésicos, de manera que ofrecen al espectador la posibilidad de explorar aspectos no gustativos de la comida. Aquí incluye a Alison Knowles, Alicia Rios, Allan Kaprow y Daniel Spoerri.

Por su parte Linda Montano clasificó el rol del alimento en el performance, hasta el año de 1981, así: “[...] artistas que han usado el alimento como *declaración política* (Martha Rosler, las Camareras, Nancy Buchanan, Suzanne Lacy), como un *dispositivo conceptual* (Eleanor Antin, Howard Fried, Bonnie Sherk, Vito Acconci), como *principio de vida* (Tom Marioni, Les Levine), como *material escultórico* (Paul McCarthy, Joseph Beuys, Kipper Kids, Terry Fox, Carolee Schneemann, Motion, Bob & Bob), como *crianza y ritual* (Barbara Smith), para *apoyos e ironía* (Allan Kaprow), como *táctica intimidatoria* (Hermann Nitsch), en *autobiografía* (Rachel Rosenthal), como *declaración feminista* (Suzanne Lacy, Judy Chicago, Womanhouse), en *humor* (Susan Mogul), para *supervivencia* (Leslie Labowitz)” (Montano, 1981-82, citada en Kirshenblatt-Gimblett, 1999, Art/Life, para. 4).

En cambio, Barbara Kirshenblatt-Gimblett organiza la relación de comida y performance en función de los procesos sociales de la alimentación, como producción, aprovisionamiento, preparación y consumo.

Esta observación nos muestra que no hay consenso para clasificar el papel de la comida en el arte de acción, pero también ilustra el amplio abanico de artistas que han utilizado el alimento en sus trabajos.

desnudos caminando a través de la maleza, junto con diapositivas del cosmos, e imágenes bidimensionales que muestran la anatomía del sistema circulatorio y digestivo.

Al entrar, los invitados son recibidos por dos hombres con trajes de hombre rana y uno pintado de plateado. Se los viste con batas y gorros quirúrgicos. En la mesa se le ofrece a cada uno pintura y pincel y un espejo para que decoren sus rostros. Posteriormente se sirve la cena, pero en lugar de platos y vajilla, se usa instrumental quirúrgico y de laboratorio para depositar los alimentos. Así, el vino es servido en tubos de ensayo, el puré de fruta en botellas de plasma y el cuchillo es remplazado por un escalpelo con el que cortan la carne. Algunas veces los invitados comen directamente con las manos cubiertas con guantes médicos.

Al finalizar la comida, el mantel blanco es remplazado por uno negro, y a los invitados se les dan 16 bolas negras y 16 bolas blancas, y se les ordena jugar con ellas. El performance acaba cuando los camareros desnudos ponen flores frescas en sus cabezas. Smith destaca que las flores son: “[...] para darles libertad y para darles las gracias, o como una forma de aliviarlos o recompensarlos. Ese fue el final de la pieza. Estaban siendo sometidos a una prueba. Era como un ensayo o ritual de iniciación” (Smith, citada en Klein, 1999, p. 26).

Haciendo un análisis de esta obra, Jennie Klein destaca que el interés por los rituales primitivos, prehistóricos y occidentales de Smith viene dado en parte por sus estudios de Historia del Arte. Smith estaba impresionada por la manera en que, sobre los restos de la peste negra, que aniquiló al menos la mitad de la población europea, había surgido la civilización del Renacimiento italiano. En un sentido similar, la artista sentía que la bomba atómica representaba un evento transformador para la cultura del siglo XX de manera que:

[...] un nuevo renacimiento basado en los valores psíquicos y espirituales de las culturas tribales y prehistóricas había surgido de las ruinas de Nagasaki e Hiroshima. ‘Necesitábamos redescubrir rituales de transformación, ritos de paso que fueran significativos’, dijo Smith cuando se le preguntó muchos años después acerca del performance. ‘Teníamos que incluir otras culturas que tenían herramientas para la expansión psíquica y la reconexión con el paisaje de la mente’ (Klein 1999, p. 26).

Tanto la revisión de Klein sobre *Ritual Meal*, como las palabras de la artista confirman su interés por el ritual primitivo. En el performance, el film de los cuerpos desnudos caminando parece aludir a un pasado natural, donde no se había operado la división naturaleza y cultura a través del fuego de cocina. Los ritos primitivos son evocados a través de la pintura corporal en los rostros de los comensales, así como en el hombre pintado de plata, y la incuestionable

alusión al canibalismo ritual, al usar instrumental médico, con el que en Occidente se opera sobre el cuerpo humano, para manipular la comida. El blanco del mantel, mientras se come y el negro una vez se ha acabado de ingerir el alimento, evocan las ideas de la vida y la muerte. Este concepto cobra toda su significación en el juego de bolas, dieciséis como el número de comensales que en las manos de los invitados parecen imitar el juego de los dioses con la vida y la muerte de los hombres.

Respecto a *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann, en el registro de la obra se pueden ver a cuatro mujeres y cuatro hombres danzando e interactuando, algunas veces usando comida, como pescados, pollos y salchichas, otras veces pintura, otras, revolcándose en plásticos. Los compartimientos de los actores con los alimentos son poco convencionales, se abrazan con ellos, los untan en sus cuerpos, los besan o absorben de manera prolongada. Los actores se mueven a veces compulsivamente, a veces eróticamente. Usan la pintura o bien arrojándola, o bien pintando sobre los cuerpos. Siempre sonrían. Para Delville este trabajo forma parte de un grupo de performance que explora los límites entre el yo y la materia. El cuerpo como materia de investigación no le interesa aquí a Schneemann, sino como “fuerza primitiva, arcaica” (Schneemann, citada en Delville, 2008, p. 110).

A su vez Allan Kaprow se refiere al environment *Eat* (1964) como un ritual cuasi-eucarístico (Delville, 2008, p. 114). La obra fue creada en las cuevas del Bronx, donde los asistentes iban con una reservación previa hecha en Smolin Gallery. Dentro de la cueva, los asistentes eran recibidos por dos mujeres instaladas sobre plataformas que les ofrecían vino tinto o vino blanco. Allí además encontraban manzanas colgadas, como frutos del árbol en el jardín del Edén, que podían tomar o solo morder. También se les ofrecía otro tipo de comida, como plátanos fritos, pan, o patatas.

Si estas obras ilustran la conjunción del alimento y el ritual en el arte contemporáneo, en cuanto al interés de acercar el arte a la vida, Elisabeth Hartung indica que la atención que prestan los artistas de los años sesenta al alimento, es una consecuencia directa de ello. La autora destaca que si bien la realidad era el credo de los años sesenta y los artistas querían dejar definitivamente de ser la especie encargada de las apariencias, la belleza y los valores eternos, si los artistas aspiraban en definitiva a centrarse en la vida real y en la esencia de lo cotidiano, lo que tenían más a mano era la cocina y la comida, como lugar para la imaginación y la producción cultural (Hartung, 2011, pp. 99-100).

En un sentido similar Kirshenblatt-Gimblett indica que dentro del ámbito del performance la comida ofrece a los artistas el enlace entre la vida y el arte. Dice:

Es precisamente en oposición a la noción de arte como un objeto autónomo, en medios y espacios prescritos, que el performance de vanguardia histórica y experimental de posguerra se desarrolla. El alimento les ofrece un medio de representar en los límites y en las intersecciones del mundo de la vida y el mundo del arte [...] (Kirshenblatt-Gimblett, 1999, *Art/life*, para. 3).

Ahora bien, si como veremos, el arte del siglo XX ha abordado el tema del alimento de tres maneras diferentes, de igual forma podemos referirnos a una postura general del artista que trabaja con la comida y es la de etnógrafo de su propia cultura (Hartung, 2011, pp. 98-99). Pero el artista no solo lee los significados culturales de la comida²³, sino y, sobre todo, los usa como base de su trabajo. Además, las piezas artísticas que usan comida, tienen, según Hartung la peculiaridad de que involucran directamente al espectador:

Pero la particularidad de las numerosas investigaciones artísticas sobre la temática de la comida es sobre todo que, más que en cualquier otro ámbito, el receptor está involucrado como elemento básico. Su recuerdo y su presencia siempre intervienen en esta temática sensorial y existencial. El espectador entra de modo muy directo en el arte que trata de la comida como un factor integrante de la eterna rueda del nacimiento y el fin (Hartung, 2011, p. 99).

Dentro de estos lineamientos generales que definen el rol del artista y el espectador frente a la obra de arte que trata el tema del alimento, Hartung (2011, p. 101) plantea unas líneas básicas en que el alimento ha sido usado en las artes plásticas durante el siglo XX: la comida como tema artístico, como material aplicado a la obra y el artista como cocinero o anfitrión.

En cuanto a la primera categoría Hartung (2011, p. 103) cita como ejemplos algunas obras del pop, como *Campbell's Soup I*, de Andy Warhol y *Baked Potato*, de Roy Lichtenstein, en las que se pone de manifiesto que “todo es pura superficie”, afirmando, con cierto cinismo, las cosas del mundo. Respecto al artista como cocinero, la autora se refiere, entre otros, a las experiencias de los artistas futuristas²⁴ quienes en la década de los treinta crearon la taberna Santopalato, un

²³ Kirshenblatt-Gimblett (1999, para. 2) destacará el alto contenido significativo del alimento, en cuanto dice que: “El alimento, y todo lo que está asociado con éste, es ya más grande que la vida. Está ya altamente cargado con sentido y afecto. Es ya performativo y teatral. Un arte de lo concreto, el alimento, como el performance, está vivo, fugitivo, y sensorial”.

²⁴ De todos modos, sería limitado reducir el papel de los artistas futurista respecto a la comida solo al rol de cocinero. Como bien explica Delville (2008), la publicación de *La cucina futurista* por Filippo Tommaso Marinetti, demuestra la centralidad del comer y la comida en la estética de este movimiento.

local proyectado y llevado por artistas, en el cual ofrecieron platos como *Complejo de sabores plásticos*, *Arroz Total*, *Manjar aéreo*, *Ecuador* y *Polo Norte*. También trata los restaurantes de Daniel Spoerri, el primero de ellos, de carácter efímero, creado en la Galería J de París, ofrecía platos temáticos como *Comida de Prisión*, o *Menú homónimo*. Años después el artista crearía en Düsseldorf el Restaurant Spoerri que se convirtió en un lugar de reunión de creadores, en centro de producción artística, o como dirá de manera no poco ambiciosa Hartung (2011, p. 116), en una especie de obra de arte total.

Pasamos a la segunda categoría, que es la relevante en el ámbito de esta investigación. Si bien como se señaló antes el alimento como material en la obra tiene su momento principal en los años sesenta, desde antes ya se había utilizado. Una calavera elaborada con pan y agua por Egon Schiele durante su arresto de veinticuatro horas en la prisión de Saint Pölten en 1912 es posiblemente la primera experiencia de la que se tiene registro del uso de la comida en este sentido, hecho que puede entenderse más bien como algo anecdótico²⁵. Es mucho más central el lugar de la comida en la propuesta artística de Salvador Dalí, que como destaca Ralf Beil (citado en Hartung, 2011, p. 108), junto con la sexualidad, atraviesan su obra de principio a fin. Por una parte, la comida como material de la obra, específicamente leche y azúcar son usados en su primer objeto surrealista, *Scatological Object Functioning Symbolically* (1931). Además, en el libro *Les Dinners de Gala*, se presentan una serie de preceptos del artista, así como ornamentos de los menús de restaurantes tales como Maxim y La Tour d'Argent. La importancia de la comida en la obra de Dalí, así como su papel en el surrealismo, es destacada por Beil (citado en Hartung, 2011, p. 108), quien indica que nadie “ha entrelazado tanto su realidad elemental con

Influido por sus simpatías fascistas, Marinetti pretendió renovar totalmente la forma italiana de comer y quiso orientar la alimentación a “producir la nueva fuerza heroica y dinámica requerida por la raza” (Marinetti, 1989, citado en Delville, 2008, p. 100). Es así como condena la pasta, porque transforma a las personas en “escépticas, lentas y pesimistas” y promueven el consumo de arroz, un ingrediente más “viril” además de estar asociado a la industria del norte del país. Y es que como explica Hartung (2011, p. 115), dentro del proyecto futurista de la obra de arte total, en la búsqueda de un nuevo hombre y una nueva sociedad, la comida y la alimentación son instrumentalizadas, al tiempo que se constituyen en nuevas formas de expresión.

Hacen parte de la experimentación con la comida a nivel estético, las recetas en las que se incluyen fondos musicales, que se explican en el contexto de la declaración futurista, formulada en el *Manifiesto on Tactilism* de 1921, donde se afirma que la distinción de los sentidos es arbitraria. En este sentido proponen platos como “Carne Cruda Rasgada por ráfagas de trompeta”, donde cada bocado se separa por “explosiones vehementes en la trompeta soplada por el mismo comensal”. Es interesante también mencionar *Banco y Negro* del poeta futurista Farfa que pretende pintar dentro del cuerpo, a través de un plato elaborado con crema batida con salpicaduras de carbón de lima. No pretendemos agotar el tema aquí. Remitimos para ampliarlo a Michel Delville, en *Food, Poetry, and the Aesthetics of Consumption. Eating the Avant-garde* (2008).

²⁵ Como anecdótico también es el uso de Marcel Duchamp del alimento en la obra *Sculpture-morte* (1959) donde utiliza figuras de mazapán para elaborar un cuadro al estilo de Arcimboldo.

la realidad onírica de sus objetos y acciones, ni ha trabajado tanto con el círculo vicioso de la comestibilidad para lograr una realización del inconsciente”.

Es la época próxima a los años setenta cuando florece el Eat Art. Como destaca Hartung, es clara en esta tendencia a usar comida como material de la obra la influencia de Marcel Duchamp y su concepción del *ready-made*. Además, la autora resalta las características de la comida como materia comprensible para todos, “cuyas connotaciones extraartísticas siempre permanecen presentes” (Hartung, 2011, p. 109). Entonces, en la línea que hemos venido señalando, lo que hacen los artistas es construir o elaborar a partir del alimento, entendiendo que este lleva una significación y un simbolismo, que como vimos, los antropólogos de la alimentación han destacado que les es propio.

En la producción de trabajos de arte con comida, así como la difusión de los mismos jugó un papel clave la galería Eat Art de Daniel Spoerri en Düsseldorf, donde la mayoría que las obras debían ser comestibles, o con materiales derivados del ámbito de la alimentación y de la cocina. Entre los artistas que expusieron en la galería, estaban los *nouveaux réalistes* Arman y César, el artista pop Roy Lichtenstein, así como miembros del Fluxus como George Brecht y Robert Filliou y Dieter Roth. Algunos de ellos usaron la comida por primera vez, mientras otros como Miralda o Dorothée Selz ya trabajaban con los comestibles y el color. Este espectro amplio de creadores es indicador, para Hartung (2011, p. 111), del furor con que éstos se enfrentaron al tema de la caducidad y el valor del arte.

De los artistas conceptuales que trabajan en la galería Eat Art, destacan dos posturas que han tenido gran repercusión en la plástica contemporánea (Hartung, 2011, p. 112-114). La primera de ellas, enfatizó precisamente en la caducidad de la obra y está marcada principalmente por la obra de Dieter Roth²⁶, quien exponía comestibles perecederos, dejando que sus obras se enmohecieran y pudrieran, un hecho realmente innovador, pues hasta el momento la comida real se usaba fresca, ya que el alimento se consideraba la expresión del principio vital. El interés de Roth con la experimentación a través de distintos materiales efímeros como chocolate, dulces, y pan, fue visualizar la dimensión temporal, pues “quería que sus obras tuviesen vida propia” (Harvard Art Museums, 2001, para. 1). De hecho, sus trabajos seguían cambiando una vez estaban terminados, además de estar abiertos a otras formas de vida como insectos y bacterias,

²⁶ Es ejemplo la obra *Chocolate Lion (Self-Portrait as a Lion)* (1971). En el Harvard Art Museums (2001) analizan el papel del alimento en esta obra, indicando que, a diferencia del material tradicionalmente usado para el autorretrato, el bronce, la materia usada por Dieter Roth opera de la misma manera que el cuerpo, en el sentido de que cambia, vive y muere.

lo que incidía en la idea de la continuación de la vida en el arte. Otro factor que interesa al artista suizo-alemán es la intervención del azar, donde el artista pierde el control total sobre la obra (Harvard Art Museums, 2001, para. 1).

La segunda postura está representada por los usos de la comida en la obra de Joseph Beuys, que para Hartung está enlazada con la intención de reactivar los sentidos a través de materiales cotidianos, así como con la idea de que el cocinar es un proceso creador. A nuestro juicio el uso de la comida por parte del artista alemán es más amplio, pues algunos alimentos tienen una significación muy precisa, como veremos a continuación.

En definitiva, los artistas que han incorporado alimentos en sus obras, han partido de la significación previa que éstos tienen en su cultura. Por una parte, Hartung subraya la postura de los creadores como etnógrafos y también destaca que las connotaciones extraartísticas del alimento siempre están presentes en este tipo de trabajos. El sentido de lo efímero, de lo perecedero, es una de las particularidades que añade el alimento a la obra de arte y que, como veremos, la artista Marina Abramović utiliza con precisión en *Balkan Baroque*²⁷.

4.3 Alimento y ritual en *How to explain pictures to a dead hare* de Joseph Beuys

a) La comida en la obra de Joseph Beuys

Joseph Beuys trabajó en repetidas ocasiones con alimentos, o haciendo alusión a ellos. Usó una espina de pescado, para la obra *La gebratene Fischgräte*, expuesta en la galería Eat Art el 30 de octubre de 1970. En *Capri Battery* (1985) un bombillo amarillo está conectado a un limón a modo de generador potencial de electricidad²⁸. En el performance *Celtic +...*, en la Figura 60 (Beuys, 1971), el artista recoge pequeños trozos de gelatina que había colocado previamente en

²⁷ Otra de las características propias de la comida, aquella que se refiere a su capacidad para afianzar los lazos sociales, es puesta en primer plano por algunos artistas y se manifestó desde el principio en el movimiento del Eat Art. Por una parte, como ya se dijo, desde el principio el restaurante de Spoerri en Düsseldorf se constituyó en un centro de reunión para otros creadores. Pero, sobre todo, algunos artistas como Rirkrit Tiravanija, que ha ofreciendo en galerías e instituciones currys tailandeses, ha enfatizado en este aspecto. En este sentido Hartung dice que al artista no le interesa la experiencia del gusto, sino “la reunión improvisada, la conversación que se entabla en situaciones poco espectaculares”. Y añade más adelante: “Rirkrit Tiravanija también entiende la comida como principio que da calor y compañía [...]. Es el representante de una nueva generación, un nuevo modelo de artista que ejecuta acciones globales en las que la comida se aplica como un acto sensorial capaz de unir a las personas” (Hartung, 2011, p. 121).

²⁸ Para Borer (1996, p. 16) esta obra representa la reconciliación entre la naturaleza y la cultura, y es ejemplo de la literalidad beuysiana. En ella, añade, “Beuys está tratando de afirmar la naturaleza viva”.



Figura 60: Celtic +~~~ (Fuente: Beuys, 1971)



Figura 61: Economic Values (Fuente: Beuys, 1980)

las paredes, y luego los derrama sobre su cuerpo. En la instalación *Economic Values*, en la Figura 61 (Beuys, 1980), Beuys despliega en una estantería metálica objetos mundanos, productos empacados en la entonces Alemania del Este, entre los que se contaban alimentos como té, agua mineral, fruta rebanada, pan crujiente, galletas, salsa instantánea, entre otros. Si bien en esta última obra Beuys sustituye algunos alimentos por una mezcla de arena y tiza²⁹, lo cierto es que mantiene uno de los principios que lo acercan a la comida y es la consideración de que son materiales pobres, sencillos³⁰. Asimismo, la comida aparece como ausencia, para mostrar el hambre o como ecos de la última cena, en dos de los cinco trabajos que el artista alemán realizó sobre el Holocausto, *Concentration camp=food 1* (1963) y *Concentration camp=food 2* (1963), consistentes en un tazón pintado, un cepillo de uñas, un poco de yeso y una lata de estaño.

Y por supuesto los alimentos más usados por Beuys, la miel y la grasa animal. La miel está presente en obras como *How to explain pictures to a dead hare* (1965) y en la acción *Honey pump* (1977). La grasa está en *Untitled (bathtub)* (1960), *Eurasia* (1966), *Fat chair*, en la Figura 62 (Beuys, 1964), *The pack* (1969), entre otras. En distintas obras aparece a modo de cuña en las esquinas de habitaciones, o de cajas, como en *Filter fat corner* en la Figura 63 (Beuys, 1962), o *Room 563 x 491 x 563 with fat corners* (1968). Esto nos lleva a señalar que si bien para Beuys la elección del material es fundamental³¹ pues “no es sólo vehículo para las ideas, sino

²⁹ Charity Scribner, quien analiza en profundidad esta obra en el artículo “Object, Relic, Fetish, Thing: Joseph Beuys and the Museum” (2003), señala que esta es decisión del artista, para dar la impresión de peso y volumen dentro de las envolturas, asegurándose que no se deterioraban.

³⁰ Por una parte, Scribner (2003, p. 643) destaca que en *Economic Values*, Beuys “procesa las mercancías como cosas pobres, esto es, como ejemplos de “die Reste” o restos, que muchos ven como integral a Alemania Oriental durante la guerra fría”. Y añade más adelante que Beuys enfatizó en algunas entrevistas en que “la aparente simplicidad de los bienes ensamblados en sus estantes revela una riqueza interna y complejidad”. De igual manera, Alain Borrer destaca que esta es una de las características de los materiales elegidos por Beuys, que son pobres, no solo los alimentos, sino también la sangre, los huesos y los animales muertos. De todos modos, Borrer hace una aclaración importante, porque distingue el uso de estos materiales por parte de Beuys respecto a los artistas del Povera, destacando que a diferencia de estos, el artista alemán no ve los materiales como un fin, sino como un punto de partida para un proceso de transformación. Así, indica que si fuese posible reunir en una habitación a los ‘pintores’ y ‘escultores’ que han practicado lo que en arquitectura se denomina brutalismo, entre los cuales nombra a los artistas Povera “Beuys no encajaría en este espacio. La diferencia entre él y estos artistas es que él no ‘exhibe’ sus elementos como ‘trabajos’ (de arte): las materias ‘primas’, primero suministran el espacio necesario para su enseñanza, suministran *materia para el pensamiento*, no son exhibidas por ellas mismas, sino como un proceso de transformación –un espacio primario” (Borer, 1996, p. 15).

³¹ Carmen Bernárdez, (2003, p. 49) destaca que la elección del material es para Beuys incluso más importante que el resultado final. En un sentido paralelo Beuys (citado en Borer, 1996, p. 26) se refiere a sus esculturas como no definitivas, no fijas. Los materiales siguen operando, reaccionando químicamente, fermentándose, la obra cambia de color, se deteriora, se seca. Así, agrega Borer (1996, p. 26), el trabajo de Beuys está en estado de flujo, sus objetos son presentados como “trazas de gestos vitales o símbolos, los restos de operaciones y acciones mentales”.



Figura 62: *Fat chair* (Fuente: Beuys, 1964)

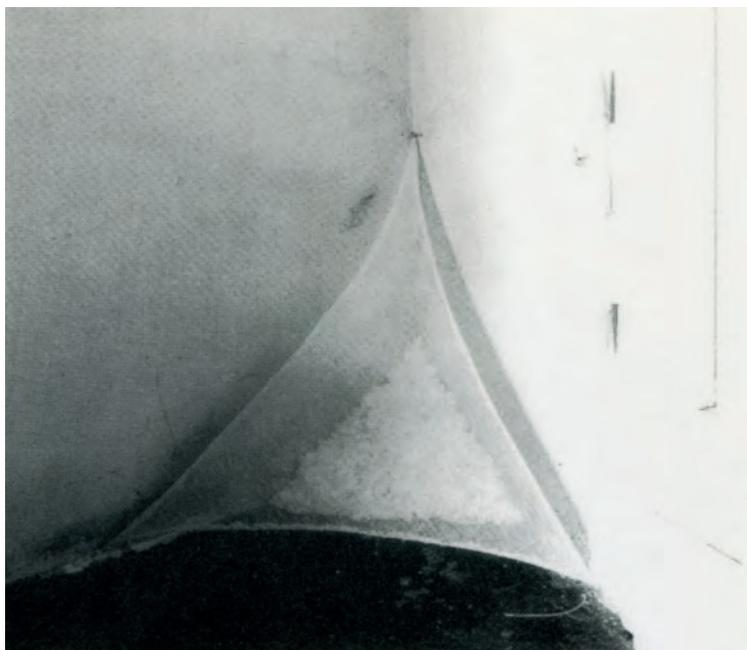


Figura 63: *Filter fat corner* (Fuente: Beuys, 1962)

también protagonista y activador de percepciones en el espectador” (Beuys citado en Bernárdez, 2003, p. 49), dentro de este concepto los alimentos jugaron un papel protagónico.

La grasa aparece también en la leyenda de Beuys, que cuenta cómo durante la Segunda Guerra Mundial su *stuka* es abatido por antiaéreos rusos en Crimea. A consecuencia de ello queda gravemente herido, pero es recogido por nómadas tártaros que lo cuidan y sanan untando su cuerpo con grasa animal y envolviéndolo en fieltro³². Así, el joven Beuys inicia una recuperación que continuará en un hospital militar después de ser recogido por un comando alemán. Como destaca Borer, este episodio, seguido de un decaimiento anímico, marcó la definición de los principios fundamentales del arte de Beuys, principalmente su elección del material. Dice:

Desde su retorno a casa, habiendo encontrado refugio en una granja, Joseph se hundió en una profunda depresión, familiar a todos los grandes artistas, lo que le permitió elaborar los principios básicos de su arte. Desde ese momento en adelante, giró hacia nuevos materiales, tan sorprendentes como las esculturas hechas de hoja de metal por Picasso en 1912 o Naum Gabo en 1915: fieltro o grasa, especialmente, las cuales introdujo como “características iniciáticas chamánicas (Borer, 1996, p. 13).

³² En este punto hay varios aspectos por aclarar. Por una parte, en cuanto a las fechas del hecho, algunos autores dan datos distintivos. Para Caroline Tisdall (1979, p. 16) y Carmen Bernárdez (2003, p. 8), el hecho ocurre en el año de 1943 mientras que Borer (1996, p. 13) escribe que es en 1944. Por otro lado, en un artículo de 2013 del semanario *Spiegel*, a través de una carta de Beuys a los familiares de su compañero de accidente, se muestra que algunos de los aspectos que aparecen en la historia no coinciden con los hechos, entre ellos, que el avión no fue derribado, sino que cayó por el mal tiempo, así como que Beuys no era piloto, sino operador de radio (Knöfel, 2013, A self-made hero, para. 7). Sin embargo, si consideramos lo dicho por Borer (1996, p. 12), la veracidad o falsedad de los hechos no resta importancia al papel que la historia juega en relación a la obra del artista alemán. Dice: “[...] la leyenda de Beuys debe ser tomada por ‘verdad’ no porque los hechos en su fuente puedan ser ciertos (estos no han sido nunca completamente comprobados), sino porque una leyenda no es ni ‘verdadera’ ni ‘falsa’”, y añade más adelante: “Las leyendas son repetibles y difusas, variables y no verificables; contrario al hecho establecido, ellas tienen el estatus temporal de verdad o permanecen en su lugar, pero la leyenda de Joseph Beuys debe ser tomada aquí por el *efecto de verdad*, indispensable a cualquier análisis de su trabajo” (Borer, 1996, pp. 12-13).

Lo cierto es que, como demuestra el artículo de *Spiegel*, la veracidad de los hechos, sí se ha podido comprobar. Sin embargo, compartimos la idea fundamental de Borer, y es que básicamente la leyenda es coherente con la propuesta artística de Beuys.

Por otro lado, Gronau (2010, p. 50) se refiere a la leyenda como la mitología privada de Beuys, mientras que Luis Camnitzer (1980, p. 49) relaciona toda su obra y su vida con el mito. Dice: “Beuys mismo es una obra que predispone al mito. Los objetos que hace o que utiliza se subordinan a esa imagen y pasan a formar parte del mito. Es esta voluntad de mito, consciente o inconsciente (no importa), el único elemento que unifica su obra y que ordena la imagen altamente confusa y contradictoria que proyecta”.

En rigor, la historia difícilmente podría catalogarse como mito, pues como destaca Rafael Argullol (2012), este es una formación mental colectiva que viene dada a través de los siglos y los milenios. Si bien es verdad que Argullol se está refiriendo al contexto de la tragedia griega, analizando como Wagner intentó crear un mito a través de su obra (para profundizar en el tema ver Argullol, 2012) lo cierto es que Beuys recibió la influencia del compositor, particularmente de su concepto de obra de arte total (Bernárdez, 2003, p. 85).

El alimento aparece en primer lugar enlazado con la idea de la materia como portadora de significados, de símbolos, como vehículo que moviliza el pensamiento. Como indica Bernárdez, Beuys pensaba al igual que Paracelso, Goethe y los filósofos de la naturaleza que la materia era:

[...] una sustancia animada que guardaba dentro de sí un espíritu del que participan todas sus criaturas y [...] también el hombre. El mundo físico no es –como diría un platónico– un simulacro de las cosas verdaderas, aquellas que sólo viven en el ámbito de las ideas. Es, por el contrario, un medio de introspección, transformación y acceso a ese ente espiritual permeable a todo (Bernárdez, 2003, p. 27).

Los materiales orgánicos están vinculados en el trabajo además con la idea de la transmisión de la energía, del calor. La materia no es neutra, y dentro de ella, los alimentos junto con otras sustancias, aparecen enlazados con la vida:

Grasa, cera, miel y gelatina son algunas de las sustancias orgánicas más usadas por Beuys. [...] Beuys sin embargo, parece escoger estas sustancias sólo por su valor emblemático, ya que ellas encarnan las características invisibles del proceso mismo de la vida, basado en la constante dispersión/reforma de la materia a través de una serie de transformaciones (Suquet, 1995, p. 154).

La grasa, además de remitir al calor, es un elemento que permite centrarse en el material más que en la forma³³. En cuanto a la mitología, en el Tíbet hay una veneración general a la mantequilla y en Irlanda la vinculación entre mantequilla, fuego y duendes es muy fuerte, y las características de la grasa de cerdo se presentan en las epopeyas del siglo VIII (Tisdall, 1979, p. 74). La grasa es también, como indica Borer, una sustancia supremamente alquímica, dados sus potenciales cambios de estado de sólido a líquido y a gaseoso.³⁴

De la importancia de la grasa en asociación con la vida, así como recurso para explorar la comunicación y el lenguaje, da cuenta el artista haciendo referencia a dos obras donde esta tiene un papel protagónico, *Fat chair* y *Fat corner*³⁵. Dice Beuys:

³³ Asimismo, aparece asociado a la historia familiar de Beuys, pues los padres del artista deseaban un empleo en la fábrica de mantequilla de Cleves.

³⁴ La relación de la obra de Beuys y la teoría de Paracelso es destacada por Bernárdez (2003, p. 12) quien indica: “Beuys, interesado por la ciencia primitiva y el hermetismo, acude a la alquimia y en especial a la obra de Paracelso [...]. La materia es energía, lo cual es clave para entender a Beuys. Paracelso estaba convencido de la inseparable unidad entre materia y filosofía mística y de que todos los cuerpos estaban constituidos por tres principios: la energía, lo fluido y lo sólido. Sobre la base de postulados alquímicos la obra de Paracelso proporciona a Beuys un referente que le indica un camino central en su creación plástica: la idea de la transformación de la energía”.

³⁵ Beuys ya había usado la grasa junto con el fieltro en pequeños objetos. Sin embargo, estas dos obras marcan un uso particular del material. Dice: “Ahora, quince años después, yo puedo decir que sin *Fat chair* y *Fat corner* como vehículos, ninguna de mis actividades habría tenido tal efecto. Empezó un

Mi intención inicial al usar la grasa fue estimular la discusión. La flexibilidad del material me atrajo particularmente en sus reacciones a los cambios de temperatura. Esta flexibilidad es psicológicamente efectiva, las personas instintivamente sienten que ésta se relaciona con procesos y sensaciones internos. La discusión que yo quería era acerca del potencial de la escultura y de la cultura, lo que éstas significan, lo que es el lenguaje, lo que son la producción humana y la creatividad. Así que tomé una posición extrema en la escultura, y un material que era muy básico para la vida y no asociado al arte (Beuys citado en Tisdall, 1979, p. 72).

En una obra posterior, *The pack*, en la Figura 64 (Beuys, 1969), Beuys usa la grasa para ilustrar el concepto general del alimento. En esta pieza, de una furgoneta Volkswagen blanca con la puerta trasera abierta surgen unos trineos ordenados en grupos de tres, haciendo una fila. Cada uno está provisto de un equipo de supervivencia consistente en una manta de fieltro, una lámpara y un trozo de grasa. Respecto a las connotaciones de estos elementos dice el artista que: “la luz del flash representa el sentido de la orientación, el fieltro es para la protección y la grasa es comida”. Y agrega, “De un modo puramente formal, ésta, al igual que *Vacío-Masa*, es una escultura llena, poco común en el arte y muy frecuente en la vida” (Beuys y Tisdall, 2006, p. 83).

En el mismo sentido que la grasa, la miel está relacionada con la energía y el calor. El uso de esta sustancia es el desarrollo de obras anteriores con abejas reinas elaboradas con madera y cera. Todos estos elementos encarnan en primer lugar, la influencia que tuvo sobre el artista Rudolf Steiner, y representan para Beuys, modelos de pensamiento y actuación. La miel junto con la cera, además, son materiales que para el artista simbolizan una transformación espiritual (Bernárdez, 2003, p. 35).

Beuys usó dos toneladas de miel, junto con cien kilos de margarina en la obra *Honey pump* (1977). Presentada en la Documenta VI de Kassel, esta pieza es una acción de cien días en la que se vincula un objeto, una máquina ubicada en el hueco de la escalera del museo Fridericianum, con una serie de conferencias, seminarios, películas y demostraciones de la Universidad Internacional Libre. La máquina consiste en dos motores de barco enfrentados, que mueven un eje sobre una montaña de margarina, tal como se ve en la Figura 65 (Beuys, 1977). Este aparato bombea a través de tubos plásticos la miel al espacio donde se desarrollan las actividades de la Universidad. Respecto a esta obra destaca Beuys que:

proceso casi químico entre las personas, que hubiera sido imposible si yo solo hubiera hablado teóricamente” (Beuys citado en Tisdall, 1979, p.72).



Figura 64: The pack (Fuente: Beuys, 1969)

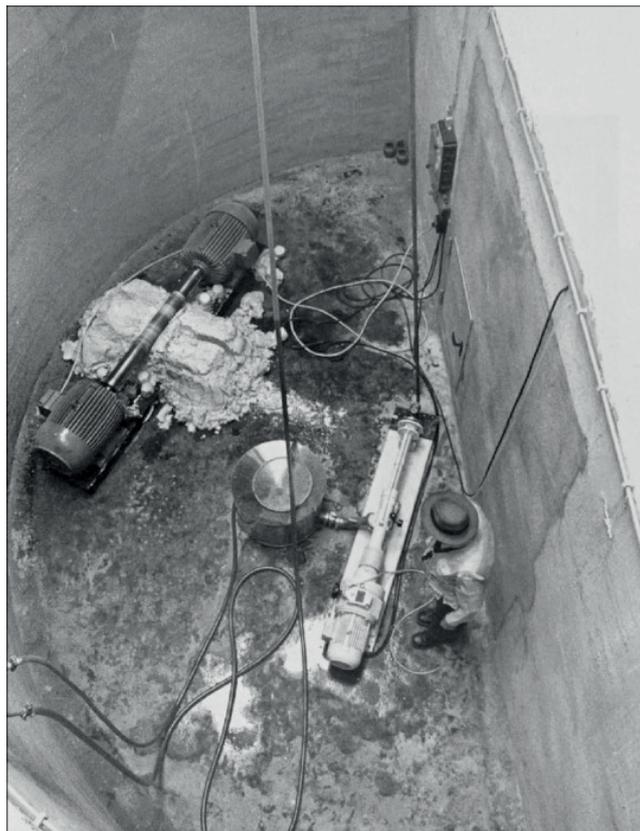


Figura 65: Honey pump (Fuente: Beuys, 1977)

Con *Honey pump*, yo estoy expresando el principio de la Universidad Internacional Libre trabajando en el torrente sanguíneo de la sociedad. Fluyendo dentro y fuera del órgano del corazón –el contenedor de acero, que contiene la miel– están las principales arterias a través de las cuales la miel es bombeada fuera de la sala de máquinas con un sonido pulsante, circula alrededor del área de la Universidad Libre, y regresa al corazón. Toda la cosa solo está completa con las personas en el espacio alrededor del cual fluyen las arterias de miel y donde la cabeza de la abeja se encuentra en los bucles en espiral de la tubería con sus dos antenas de hierro (Beuys, citado en Tisdall, 1979, p. 254).

Lo cierto es que los alimentos, principalmente vistos como materiales orgánicos, han sido estudiados en la obra del artista alemán en relación con su teoría de la escultura, por Tisdall y en relación a las teorías de Rudolf Steiner y Paracelso, por Bernárdez, entre otros. De momento, pensamos que hemos destacado suficientemente la importancia del alimento en la obra del Beuys.

b) *How to explain pictures to a dead hare [Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt] (1965)*

Marina Abramović, quien volvió a realizar el performance *How to explain pictures to a dead hare* en el museo Guggenheim³⁶, en el año de 2005 describió así la obra de Beuys:

Este fue uno de sus más poderosos performances. [Beuys] produce gestos e imágenes, muy sencillos, pero no banales. No es posible explicar sus performances con algunos ‘términos o definiciones’. El significado en ellos es mucho más vasto. Para mí, su idea fue muy importante, que el artista puede ser un chamán. El artista no solo tiene que desarrollar su cuerpo físico, sino también su cuerpo mental. Tiene que tener algún tipo de conexión espiritual con el público y su propio trabajo. Esto genera un aura. Y él tenía un aura fuerte. Uno no puede decir: tendré una presencia carismática. Uno la tiene o no la tiene. Normalmente los artistas odian hablar de su trabajo. Pero Beuys hablaba de él sin ningún problema, al hombre de la calle y al Ministro de Cultura. Estaba creando arte mágicamente, ha usado materiales en distintas combinaciones (Abramović, 2014).

Las palabras de Abramović muestran muy bien como en esta obra de Beuys se conjugan su faceta de artista como chamán con el uso simbólico del alimento. El performance, que se aprecia en las Figuras 66, 67 y 68 (Beuys, 1965), se realizó en la Galería Schmela en Düsseldorf, en la exhibición titulada ‘Irgendein Strang’³⁷, el 26 de noviembre de 1965. En esta exposición se reunían obras realizadas por el artista de Kleve entre los años 1959 y 1964 como las piezas *Genghis Khan*, *Fat chest*, *Fat corner*, *Felt corner*, *Snowfall*, así como trabajos en

³⁶ En el ciclo titulado *Seven Easy Pieces*, donde la artista representaba las obras de cinco artistas del performance de los años sesenta y setenta, incluyendo dos de sus propios trabajos.

³⁷ Que Tisdall traduce como “Any old noose” “cualquier viejo lazo”, destacando que tiene que ver con el patíbulo.



Figura 66: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt
How to explain pictures to a dead hare
(Fuente: Beuys, 1965)



Figura 67: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt
How to explain pictures to a dead hare
(Fuente: Beuys, 1965)



Figura 68: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt
How to explain pictures to a dead hare (Fuente: Beuys, 1965)

filtro engrasados, baterías, objetos con polvo y sulfato, en fin, una acumulación de lo que el artista tenía en su cuarto de trabajo (Tisdall, 1979, p. 76).

Así, el público se agolpa fuera de la galería para mirar la acción a través del cristal de la ventana y de la puerta. El efecto que produce la ubicación del público recuerda cómo el artista dispone algunas de sus obras en vitrinas semejantes a las que se utilizan en museos etnográficos. En el interior Beuys aparece vestido con chaleco y pantalón, su cabeza entera está cubierta de miel, a la que se adhiere laminilla de oro. En el pie derecho tiene atado de manera tosca, con cordones una plantilla de hierro que sobresale, y al andar hace un ruido fuerte. En el pie izquierdo tiene una plantilla de fieltro.

Beuys lleva con cuidado una liebre muerta, haciendo un recorrido por el espacio a través de las distintas piezas. Está muy serio. Parece tratar, ayudándose de su cuerpo, de sus manos, del pecho, del soplo, de producir los movimientos naturales de la liebre, como mover las orejas, o las patas, de reproducir su andar. También crea movimientos humanos en el animal, acariciando los cuadros con delicadeza. En una ocasión, el artista se pone de rodillas y toma las orejas del animal en su boca y simula que está andando. Le inclina la cabeza suavemente, imitando el gesto humano de observar un cuadro y también mueve de atrás hacia adelante la oreja.

En un momento dado, Beuys se sienta en un taburete, bajo el cual, un hueso que tiene atado un micrófono transmite las explicaciones del artista al animal. En el registro fotográfico³⁸ de la obra se puede ver a Beuys sobre la silla sosteniendo en un abrazo silencioso a la liebre que parece dormir. En otra imagen el artista parece que estuviera indicándole algo muy importante. La acción acaba después de tres horas.

Respecto al uso de la miel en esta obra Beuys dice:

Colocando miel sobre mi cabeza yo estoy claramente haciendo algo que tiene que ver con el pensamiento. La habilidad humana no es producir miel sino pensar, producir ideas. En esta forma el carácter cadavérico del pensamiento se vuelve nuevamente vivo y real. Ya que la miel es indudablemente una sustancia de vida. El pensamiento humano puede estar lleno de vida también. Pero éste puede ser también intelectualizado en un grado mortal, y permanecer muerto, y expresar su mortalidad en digamos los campos político o pedagógico (Beuys, en Tisdall, 1979, p. 105).

³⁸ Realizado por Ute Klophaus.

Por una parte, entonces aquí es clara la identificación por parte del artista del alimento como símbolo de vida. Además, vemos en este trabajo en relación con *Honey pump*, que las sustancias acentúan o privilegian ciertos significados de acuerdo con su ubicación y la relación con los otros elementos de la obra. Así en *Honey pump*, es inevitable la comparación de la miel con la sangre, con los fluidos del cuerpo, mientras que en *How to explain pictures to a dead hare*, se privilegia la idea del pensamiento. Este mecanismo es usual en Beuys, así por ejemplo en *Fat Chair* o *Fat corner*, las cualidades nutritivas de la grasa parecen desaparecer en favor de la capacidad de esta sustancia de cambiar de estados, mientras que la misma materia en *das Rudel* o *The pack*, privilegia las propiedades alimenticias de la grasa.

Cuando el artista es interrogado acerca de la liebre muerta (Beuys, n.d.)³⁹, este manifiesta que se ha de entender en un sentido más amplio. Así que, en lugar de hablar del significado de la liebre, destaca que, a través de este animal muerto, está hablando de que el hombre está destruyendo la naturaleza y la vida en general. Dice:

Y cuando estoy explicando los cuadros a una liebre muerta, entonces, lo primero que estoy diciendo es que estamos tratando con una liebre muerta, y el performance tiene lugar en un tiempo en que los humanos causan daños ecológicos, lo que quiere decir, que matan liebres. Pero también matan los terrenos, matan los bosques a través de su estilo de producción, destruyen la naturaleza y la vida en general (Beuys, n.d.).

A su vez, agrega Beuys, la liebre no es otra cosa que un órgano exterior del ser humano. En sus palabras:

[...] y cuando afirmo que una liebre tiene que entender algo, entonces he comprendido que la liebre y con ella toda la naturaleza son órganos de los seres humanos sin los cuales el ser humano no puede vivir. Esto significa que el ser humano necesita los bosques como pulmones, como fuente de oxígeno, necesita el maíz para su alimentación. También necesita el diverso reino animal para la fertilidad del suelo, la tierra (Beuys, n.d.).

Aquí vemos enunciado, mostrado a través del símbolo de la liebre muerta, lo que Beuys ve como un conflicto, el desencuentro entre el hombre y la naturaleza, esta última pensada metafóricamente como un órgano del cuerpo humano. En este orden de ideas, Beuys en otras entrevistas, señala que la función del artista es mostrar los traumas y se postula a sí mismo en el lugar del sanador, asumiendo específicamente el rol de chamán. Dice: “Me di cuenta del papel que el artista puede representar, indicando los traumas de una época o iniciando un proceso de

³⁹ Por la liebre muerta y por la oración en conjunto del título de la obra, “¿Cómo explicar cuadros a una liebre muerta?”

curación. Esto tiene que ver con la medicina, o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo” (Tisdall, 1979, p. 22). Y en otro lugar:

Así cuando yo aparezco como un tipo de figura chamánica, o aludo a ésta, lo hago para destacar mis creencias en otras prioridades. Y la necesidad de llegar con un plan completamente diferente para trabajar con sustancias. Por ejemplo, en lugares como universidades, donde cada uno habla racionalmente, es necesario que un tipo de mago aparezca (Beuys, citado en Flaherty, 1988, p. 521).

Si a través de estas palabras podemos acercarnos a algunos de las inquietudes y postulados que llevan al artista a asumir el rol de chamán, Beuys también da a entender que hay una relación entre este y un determinado uso de los materiales. En la acción, a nuestro juicio, esta relación entre el papel de chamán y la miel está dada por la idea de que la miel sobre la cabeza transfiere sus propiedades al pensamiento, a las ideas, y que Suquet, citando en parte al artista, menciona de este modo:

La acción *How to explain pictures to a dead Hare* (1965) es acerca de eso: con su cabeza cubierta con miel, luego laminilla de oro, Beuys “sostiene una liebre muerta en sus brazos y se comunica con ésta, con la ayuda de sonidos, ruidos y “silencio””⁴⁰. Gracias al “carácter calorífico” de la miel, el pensamiento, petrificado por “el peligro mortal de la intelectualización” es metafóricamente vivificado: la miel induce “la licuefacción del proceso de pensamiento”⁴¹, y retorna a éste una fluidez que le permite deslizarse hacia “niveles de comunicación más allá de la semántica humana”⁴² (Suquet, 1995, p. 154).

Así que tanto para Beuys como para algunos de los teóricos que interpretan su obra, la miel opera según los principios de la magia simpática, específicamente las leyes del contagio, que como destaca Rozin, fueron descritas por Mauss, Taylor y Frazer, como principios que forman la base del pensamiento primitivo.

Si en este sentido vemos que el artista de Kleve usa en esta obra la miel al modo de los pueblos primitivos, el simbolismo de esta sustancia para Beuys es más amplio. De modo que, si el objetivo de la obra es para Beuys desarrollar “percepciones superiores basadas en la síntesis del conocimiento científico e instintivo o percepciones espirituales” (Beuys citado en Suquet, 1995, p. 154), esto es provocado por “todo el proceso de la producción de miel como un enlace entre los niveles terrenales y celestiales” (Beuys citado en Suquet, 1995, p. 154).

⁴⁰ Wiegand et al. (1986).

⁴¹ Wiegand et al. (1986).

⁴² Beuys en Tisdall (1981).

No es extraño que el artista haya escogido de intermediario este alimento. Por una parte, el atributo espiritual de la miel, así como de las abejas o la cera, queda bien reflejado cuando Beuys se refiere a las abejas reinas como cruces en movimiento⁴³ (Thomas, 1990 citado en Bernárdez, 2003, p. 29). Además, el proceso de transformación del polen y del néctar en miel, estaba vinculado en los pueblos primitivos a los cultos de unión de los niveles terrenales y celestiales (Bernárdez, 2003, p. 35). El propio artista destaca en este sentido, que en la mitología la miel era vista como una sustancia espiritual.⁴⁴

Una vez mostrados algunos de los usos y simbolismos de la miel en esta obra, privilegiando aquellos que tienen que ver con el ritual, pasaremos a examinar la postura del artista como chamán⁴⁵, en su relación con el ritual primitivo. Dos textos han tratado de manera específica esta materia: Por una parte, Barbara Gronau (2010) analiza la relación entre la noción de ritual y el performance *Celtic +...* (1971), por otra Annie Suquet trata el tema en “Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys”.

Esta última encuentra que más que la mera cita, Beuys tiene un proyecto similar y una estrategia compartida con los rituales arcaicos. En ambos, además, la materia se constituye en un canal para experimentar lo irrepresentable. Dice:

Todo el trabajo de Beuys está orientado hacia la idea del ‘proceso transformador de la conciencia humana’⁴⁶ y de su relación con el mundo, por el efecto de métodos que pueden mostrar la realidad bajo una luz diferente. No es sorprendente que la estrategia de Beuys tenga algo en común con los rituales arcaicos, si aceptamos que muchos de ellos son ‘formas de decir y hacer’ dirigidos a trascender lo dado y a conjurar a través de algunas ‘percepciones excepcionales’ una forma de ‘presencia de la cual la percepción común carece’⁴⁷. Beuys no aborda este aspecto fundamental del pensamiento arcaico a través de la mera cita –las referencias chamanísticas en su trabajo son anecdóticas comparadas con su proyecto general como un todo– sino mediante su “actitud hacia lo perceptible, la cual implica una cierta forma de entenderla y

⁴³ Tisdall (1979, p. 254), destaca que la miel es un desarrollo de los conceptos enunciados inicialmente con la abeja reina.

⁴⁴ El uso de la miel está relacionado indiscutiblemente con la alquimia y los postulados de Rudolf Steiner. Este tema es tratado por Bernárdez (2003).

⁴⁵ Es interesante mencionar respecto a la noción de chamán el trabajo de Gloria Flaherty, “The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization” (1988). Si bien, como hemos visto, no es extraño que Beuys haya asumido el rol del chamán, en el contexto de una época en que los artistas plásticos miraban a las sociedades primitivas, y sus modos de hacer, Flaherty hace un recorrido detallado por las implicaciones de la noción del chamán en Occidente, así como la relación que se ha establecido entre el artista y el chamán, entre otros en la obra “Le Neveu de Rameau” de Diderot.

⁴⁶ Beuys, citado en Goldcymer y Reithman (1982).

⁴⁷ Guidieri (1980).

explotarla”⁴⁸. Para él como para los hombres arcaicos, ‘lo concreto [...] no es meramente lo perceptible,’ la realidad no es absorbida por definición y cualquier despertar a lo que ésta esconde solo puede terminar en ‘aniquilarla [primero] [...] como apariencia’⁴⁹. Lo imperceptible, la razón seminal de las cosas, palpita en el corazón de lo concreto. El pensamiento arcaico perpetuamente habita en la materia de la que el mundo está hecho, y así lo hace Beuys. Es a través de la materia que lo que no puede ser representado puede ser experimentado. El equilibrio de la relación del hombre con el mundo estriba en esta experiencia que nos revela lo no representable de lo cual nosotros procedemos y que nos comprende. Creando las condiciones para esta reveladora experiencia –dentro de los límites de significado, tiempo y espacio– es el propósito de muchos rituales arcaicos y del trabajo de Beuys (Suquet, 1995, p. 151).

Por su parte, Barbara Gronau (2010, pp. 50-51) analiza la noción de ritual en la obra de Beuys desde un punto de vista más amplio, abarcando además la relación con los rituales católicos. Según este análisis son cinco los elementos de la obra y el discurso del artista que pertenecen al contexto ritual: el elemento mitológico, la cristiandad, la animalidad, la idea de la transformación y el hábito. En cuanto al elemento mitológico, Gronau comprende dentro de esta categoría lo que nosotros hemos llamado la leyenda en torno a Beuys, la historia de su accidente durante la Segunda Guerra Mundial⁵⁰. Además, el artista usa como fuente de inspiración a lo largo de su vida la mitología celta y en *Coyote: I like America and America likes me* (1974), remite a la narrativa de los nativos americanos. Por otro lado, el segundo elemento, la cristiandad, se observa en la alusión a rituales católicos como el lavatorio de los pies en el performance *Celtic + ~~~*, y en general, en el uso de iconografía cristiana, como la cruz⁵¹.

En cuanto a la animalidad, Borer (1996, p. 21) confirma que el bestiario de Beuys es amplísimo, incluyendo “el ciervo, el chacal, la cigüeña, el venado, el alce, insectos, el lobo americano, y el conejo europeo, pájaros de mar, el oso, el pez, el reno, el becerro” y muchas otras especies abarcando “virtualmente toda la Creación”. El artista alemán usa animales vivos, como un caballo blanco, tótem del chamán siberiano, en la obra *Tito/Ifigenia* (1969). Utiliza un coyote, que representaba para los indios un animal sagrado, en *Coyote: I like America and America likes me*. Usa animales muertos como la liebre en trabajos distintos a *How to explain pictures to*

⁴⁸ Guidieri (1980).

⁴⁹ Guidieri (1980).

⁵⁰ Como ya destacamos el mito es una formación colectiva, no individual, así que incluir esta historia que es una construcción del artista dentro del ámbito de la mitología es cuestionable.

⁵¹ Tisdall (1979, p. 108) muestra que en ocasiones la iconografía católica tiene otros significados en la obra del artista. Dice: “Algunas veces elementos que a primera vista parecen ser parte de la iconografía cristiana, como la forma de crucifijo de las cruces de bronce de 1949 (*Throwing Cross*), usada en la acción *Eurasia* de 1965, o la cruz con rodilla y cráneo de liebre de 1952 (*Unchristian cross with kneecap and hare’s skull*), resultan ser altamente paganos intentado unir cuernos de diablo y garras de animal con símbolos del sol y la luna”.

a *dead hare*, como es el caso de *Eurasia* (1966). La libre, junto con el ciervo, son símbolos de transformación en los mitos eurasiáticos.

Como cuarto elemento Gronau (2010, p. 51) destaca la transformación: si bien este es el objetivo del ritual, también lo es del trabajo Beuys.⁵² Para la autora, además, la idea de la transformación está ligada en la obra del artista al uso del material, en el sentido que esta significa transfigurar objetos revelando sus energías internas. Finalmente, la quinta categoría es el hábito, mediante el cual el artista asume el rol de chamán, de intermediario entre niveles trascendentes de la realidad, y que es asumido mediante un vestido especial (abrigo de piel, sombrero y chaleco) que es usado no solo en eventos sino en la vida diaria.

Ahora bien, ninguna de las autoras parece aceptar que la obra de Beuys opere plenamente como un ritual. Por una parte, Suquet (1995, pp. 160-161) dice:

El ritual beuysiano –cualquiera sea su coherencia interna– está constantemente a punto de fallar, en el margen extremo de la parodia, tan peligrosas son las rutas que éste nos invita a seguir, y tan inestables sus posibles raíces: a cada momento el efecto del ritual beuysiano es virtualmente inválido. Con todo, esto es tal vez donde la grandeza de un ritual moderno se encuentra.

Por otro lado, del texto de Gronau (2010, p. 56) se desprenden dos diferencias específicas entre *Celtic + ~~~*, y el ritual, que bien pueden aplicarse al resto de acciones del artista. La primera de ellas tiene que ver con el contexto, la obra se desarrolla en el marco de un evento artístico, que puede citar rituales o hacer alusión a sus significados y estructuras, pero no puede producir un cambio de estado, en el sentido mostrado por van Gennep en *Los ritos de paso*. La segunda diferencia tiene que ver con la relación de roles que asume Beuys y propone al público, y los que realmente decide el público para sí mismo. Si bien el artista se auto adjudica distintitos papeles, como el de Cristo, o el pastor, o el de animal, o el de guarda, apoyándose en distintas religiones, contextos míticos y estéticos, el público no responde como los apóstoles, o el rebaño, o un grupo de animales, respectivamente, sino que decide para sí lo que ha de hacer (Gronau, 2010, pp. 56-57).

Desde el punto de vista tratado ya, la diferencia que mostró Turner entre lo liminar y lo liminoide, podemos añadir a las observaciones de Gronau, que el público de las acciones de

⁵² Habría que examinar si esa transformación en efecto opera en el arte, de la manera en que es efectiva en el ritual.

Beuys no está obligado a participar, es libre de estar o no, y en este sentido no podríamos referirnos a un ritual, sino a un evento artístico. En *Celtic + ~ ~ ~*, por ejemplo, que tenía una duración de siete horas, una buena porción del público se había ido antes de acabar el performance. Asimismo, los señalamientos de la autora sobre la falta de correspondencia entre el rol del artista y el del público nos recuerdan que los fenómenos liminares tienen un significado común para todos los miembros del grupo, cosa que aquí no ocurre.

Hasta aquí hemos establecido una serie de diferencias y semejanzas de la obra de Beuys con el ritual, que nos brindan un panorama general, sin duda útil en el tratamiento del tema. Corresponde ahora examinar cómo operan éstas en *How to explain pictures to a dead hare*. Por una parte, si bien la principal función del chamán es curar (Eliade citado en Borer, 1996, p. 30)⁵³ Beuys, como vimos, por un lado, define cuál es la enfermedad y por otro, se pone a sí mismo en el rol de sanador.

En cuanto a la definición de la enfermedad⁵⁴ o la herida, Beuys (n.d) como vimos, aclara que cuando explica los cuadros a la libre muerta, lo que está haciendo es denunciar los daños del hombre a la naturaleza. Esta preocupación del artista, no solo es central en *How to explain pictures to a dead Hare*, sino que será la “enfermedad” que marca el trabajo general del artista. En este sentido Borer que define al chamán primero en relación a la curación de sus propias heridas⁵⁵, y luego frente a la curación de las heridas exteriores, destaca que “Beuys estaba muy preocupado por las ‘líneas de vida del mundo agonizante: él comentó o diagnosticó, un proceso fatal por el cual el mundo estaba siendo destruido, en proporciones hasta ahora sin precedentes” (Borer, 1996, p. 24).

Así que una vez descrita la enfermedad, el artista asume el rol del chamán, en parte adaptando signos físicos que lo identifiquen como tal, como mostró Gronau, en parte asumiendo los poderes del chamán, tales como conocer el lenguaje de los animales, comunicarse con los

⁵³ Ocampo (2011, p. 193) dice que: “El chamán es quien posee el poder sobrenatural y en este contexto más amplio se inscribe su capacidad de curar”.

⁵⁴ Ocampo (2011, p. 193-194) destaca que, en la mentalidad primitiva, la enfermedad se encuentra en el centro de las creencias religiosas.

⁵⁵ Borer ve en el accidente de Beuys y su recuperación, un nexo con la figura del chamán, en cuanto a que este último, según lo descrito por Mircea Eliade, es elegido por un accidente, y se salva primero a sí mismo. Dice: “Tal figura es el chamán en las sociedades tradicionales, descrito por Mircea Eliade: él es primero y ante todo ‘un hombre enfermo... quien ha triunfado en curarse’, un hombre que triunfó sobre la muerte; más frecuentemente él es ‘escogido’ por un accidente fuera de lo ordinario, tal como caer de un árbol, cayendo del cielo, de hecho” (Borer, 1996, p. 30).

muertos (Borer, 1996, p. 31) y el conocimiento y manejo de las sustancias, hierbas y procedimientos para curar (Ocampo, 2011, p. 193).

En el primer sentido, Beuys usa en esta obra parte de su traje distintivo, el chaleco y el pantalón, al que se suma la máscara de miel y de laminilla de oro. Ambos elementos lejos de ser banales están conectados, en las sociedades primitivas, con los poderes del chamán. En este sentido, por ejemplo, Ocampo (2011, p. 195) destaca que el chamán usa durante las ceremonias varias máscaras, cada una de las cuales alude al espíritu que está presente. Además, la utilización de objetos como máscaras y sonajeros, “no es accesoria, puesto que los espíritus no pueden hacerse presentes sin ellos” (Ocampo, 2011, p.195).⁵⁶

Por otro lado, Beuys ostenta los poderes del chamán y de este modo es “capaz de explicar imágenes a una liebre muerta en su lenguaje” (Borer, 1996, p. 31). Como manifiesta Eliade, (1989 citado en Borer, 1996, p. 31) la “amistad con animales, el conocimiento de su lenguaje, la transformación en un animal son signos de que el chamán ha restablecido la situación ‘paradisíaca’ perdida en el ocaso del tiempo”. Esta característica, la comunicación o el uso del lenguaje animal, hace parte de otras obras del artista. En este sentido *Coyote: I like America and America likes me*, en la Figura 69 (Beuys, 1974), es definido por Tisdall (1979, p. 228) como un dialogo de una semana con el animal, mientras en *Celtic +~~~* y en *The Chief*⁵⁷, en la Figura 70 (Beuys, 1964), el artista usó un “grito de un ciervo” (Beuys citado en Tisdall, 1979, p. 95), un sonido gutural y ronco ‘öö’. En *The Chief*, además, Beuys permaneció horas dentro de un rollo de fieltro en cuyas puntas había dos liebres muertas, al tiempo que transmitía sonidos a través de un micrófono, tales como chirridos, susurros, la respiración, entre otros, que identificó como “un sonido primario que uno podría relacionar con las dos liebres” (Beuys citado en Tisdall, p. 94).

Pero, además, Beuys en el rol de chamán construye como los primitivos⁵⁸. Si estética y sanación son inseparables en los rituales chamánicos, como, por ejemplo, en la pintura sobre arena de los

⁵⁶ Así también Borer citando el libro de Mircea Eliade *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* destaca que el poder del chamán está en parte en sus vestidos. Dice: “[...] el chamán se retira a su cueva y su laberinto –su espacio vital juega un rol fundamental en los ritos de iniciación– y así impulsa a los otros a venir hacia él. Puede entonces evitar la soledad, precariedad y hostilidad del mundo que lo rodea; su traje hecho de ‘piel’, que proclama el estatus especial de quien lo lleva (‘una gran parte de su poder está escondido en estos sombreros’), representa en sí mismo ‘un sistema simbólico casi completo’ [...]” (Borer, 1996, p. 30).

⁵⁷ En esta obra también utiliza Beuys esquinas de grasa.

⁵⁸ Beuys desarrolla lo que afirmó su maestro Ewald Mataré “No quiero un objeto de arte estético; fabrico fetiches” (Pompidou, 1994, citado en Bernárdez, 2003, p. 30).



Figura 69: Coyote: I like America and America likes me (Fuente: Beuys, 1974)



Figura 70: The Chief (Fuente: Beuys, 1964)

indios navajos,⁵⁹ así en el artista alemán la idea del arte como proceso terapéutico está indisolublemente ligada a sus acciones y sus dibujos (Bernárdez, 2003, p. 30). En este sentido, la acción *How to explain pictures to a dead hare*, como ocurre con el objeto estético en los rituales chamánicos, más que representar algo tiene por fin sanar⁶⁰.

Ahora bien, el ritual chamánico, como bien destaca Ocampo (2011, p. 194), requiere que todos los participantes, el chamán, el grupo y el enfermo crean. Dice:

La acción del chamán pertenece a un complejo que está constituido por la experiencia del chamán, el enfermo y la comunidad. Los tres elementos se organizan alrededor de la experiencia íntima del chamán –su contacto con los espíritus– y el consenso colectivo, pues tanto el enfermo como el grupo creen en los espíritus protectores y en los espíritus malignos; monstruos y animales mágicos forman parte de un sistema coherente y compartido.

Evidentemente, en *How to explain pictures to a dead hare* no podemos contar con que el público agolpado al frente de la Galería Schmela tenga la misma actitud que la comunidad frente al chamán en el contexto de una sociedad tribal. Además, las personas que estaban observando la acción, claramente se encontraban frente a una serie de gestos nuevos, que observaban por primera vez, que no eran en ningún caso, como es propio del ritual en las sociedades primitivas y de los fenómenos liminares, símbolos con un significado emocional e intelectual común a todos los miembros del grupo (Turner, 1982, p. 54).

Concluimos entonces este punto destacando que Beuys usó ampliamente el alimento, privilegiando dos de ellos, la miel y la grasa animal. La postura de Beuys como chamán, es uno de los factores que determinan el uso de la comida, principalmente en el modo de operar. Así en *How to explain pictures to a dead hare*, untando miel en la cabeza, se realiza una transferencia de las propiedades de la miel, que para el artista “es indudablemente una sustancia de vida” mediante las leyes del contagio, a las ideas, vivificando así el pensamiento.

La postura de Beuys como chamán es incuestionablemente coherente pues por una parte en su obra estructura y define cual es la enfermedad a tratar, coloca a la obra de arte en el lugar del

⁵⁹ Para profundizar en algunos ejemplos de cómo se relaciona el aspecto estético con la sanación en los rituales chamánicos, puede verse el capítulo 9 de *El fetiche en el museo* (2011).

⁶⁰ Ocampo subraya al respecto que la abundancia de maternidades en África, no tiene nada que ver con este tipo de representaciones en Occidente, no se trata “de ninguna manera de una representación madre-hijo, en términos personales e incluso sentimentales, sino de figuras que tienen por objeto favorecer la fertilidad y, aún más, prevenir o combatir las enfermedades de la gestación y el parto” (Ocampo, 2011, p. 198).

ritual y postula su idea de sanación, lo que se busca con el ritual, que sería “la conexión entre el ser humano y su naturaleza superior”, pues esto es considerado por el artista como “la tarea más importante del arte” (Beuys, n.d.).

Asimismo, Beuys asume las cualidades del chamán, a través del vestido y la máscara y ejerciendo sus poderes. Sin embargo, las diferencias con el ritual chamánico son sustanciales, más de fondo que de forma, pues la obra de Beuys, no obliga a la participación del público, no da paso de una situación a otra, como suelen hacerlo los ritos de paso y usa símbolos nuevos que son desconocidos para los participantes.

4.4 *Balkan Baroque* de Marina Abramović: simbolismo de muerte e imposibilidad de transformación

a) El ritual y el alimento en la obra de Abramović

La artista nacida en la antigua Yugoslavia, Marina Abramović ha trabajado algunas veces con alimentos como miel y vino, en obras como *Lips of Thomas*, en la Figura 71 (Abramović, 1975), o con una cebolla en *The Onion*, en la Figura 72 (Abramović, 1996), o sobre el espacio culinario en *The Kitchen, Homage to Saint Therese*, en la Figura 73 (Abramović, 2009). Entre los 72 objetos que Abramović ofrece al público para que los utilicen sobre su cuerpo en el performance *Rhythm 0*, en la Figura 74 (Abramović, 1974), se encuentran además del vino y la miel, alimentos como aceite de oliva, uvas, sal, manzanas, azúcar y pan, e implementos de servicio de mesa como cucharas, tenedores y cuchillos de cocina⁶¹.

⁶¹ También trabaja el tema de la cocina en *Spirit Cooking*, que es al tiempo un performance del año 1996 y un libro de cocina elaborado el mismo año. El primero, como destaca James Westcott (2016, para. 5) biógrafo de la artista, es una obra más bien prescindible examinada en el conjunto de su trabajo, en el que Abramović con gafas y muy calmada escribe con sangre de cerdo sobre las paredes blancas de la galería, frases como: “Con un cuchillo afilado, corte profundamente el dedo medio de su mano izquierda. Coma el dolor”. En el performance, la artista también derrama la sangre sobre una figurilla recostada contra una esquina.

La segunda obra es un libro de cocina, con recetas, menús y textos de Abramović, con un tiraje de veintiuna copias, así como grabados impresos por el editor del libro Jacob Samuel. En la página tres de la publicación, por ejemplo, se puede apreciar un menú, que en la línea del ayuno que plantea Abramović como método de trabajo, describe: “Desayuno: 9 vasos de agua. Comida: 9 vasos de agua. Cena: nueve vasos de agua”. O en la misma página otro menú: “Desayuno: un vaso de líquido plateado. Comida: un higo fresco. Cena: un vaso de líquido plateado”. En la página siete, la artista da la receta de una bebida esencial, que escribe así “Mezcle leche materna fresca con bebida de leche de esperma fresca en noches de terremoto” (Abramović y Samuel, 1996). Algunos de estos textos están en el performance y el libro de cocina.



Figura 71: Lips of Thomas (Fuente: Abramovi , 1975)



Figura 72: The Onion (Fuente: Abramovi , 1996)



*Figura 73: Una de las fotografías de
The Kitchen, Homage to Saint Therese (Fuente: Abramovi , 2009)*



Figura 74: Rhythm 0 (Fuente: Abramovi , 1974)

Sin embargo, si analizamos estas cuatro piezas a la luz del tema de estudio de esta investigación, el alimento, encontramos que ni en *Rhythm 0*, ni en *Lips of Thomas*, la comida es el centro de la obra. En la primera pieza, los alimentos hacen parte de un conjunto de elementos entre los que se encuentra una pistola, un hacha, varias cadenas, un lápiz de labios, una cámara Polaroid, entre otros, que son puestos a disposición del público para que los utilice sobre el cuerpo de la artista, quien se ofrece a sí misma como objeto⁶² durante seis horas. En *Lips of Thomas*, el acto de ingerir⁶³ vino y miel, está inscrito en una acción mayor. La artista realiza otros actos, entre los que se encuentra el corte con cuchilla de una estrella de cinco puntas en su estómago. Abramović se refiere a esta obra como autobiográfica, pues los elementos reunidos tienen que ver con su historia personal, con la historia comunista y ortodoxa de su familia (Abramović en MOMA, n.d., *Lips of Thomas*).

En cambio, en *The Onion* y *The Kitchen, Homage to Saint Therese*, la cocina, o el tema de la comida son temas centrales. En el video *The Onion* se puede ver un primer plano del rostro de la artista, con los labios y las uñas pintadas de rojo, comiéndose una cebolla a grandes mordiscos, dejando caer una parte, mientras la voz en *off* de Abramović describe su tedio por la cotidianidad. Si bien la artista destaca que no le interesa el tema del feminismo, y parece que no la motivan las cuestiones de género,⁶⁴ (Abramović en Deepwell, 1997, p. 30) en esta obra en particular se refiere al rol de la mujer. Dice:

Así como el último trabajo de video que hice, *The Onion*, estoy muy orgullosa del título, ya que es tan simple, en relación a las mujeres. Tú sabes cómo algunos hombres llegan a casa y las mujeres están llorando y dicen, solo estaba cortando cebollas. Este es solo un nivel [de interpretación], utilicé la cebolla como una herramienta para mostrar algo más, el sufrimiento. Es casi una pieza religiosa [...] (Abramović en Deepwell, 1997, p. 30).

The Onion, al igual que otros performances de la artista como *Art must be Beautiful*, *Artist must be Beautiful* (1975) donde Abramović peina violentamente sus cabellos, mientras murmura

⁶² Abramović destaca que después del performance, regresa al hotel, se mira en el espejo y ve “una gran pieza de pelo negro” (Abramović en MAI, 2013). Además, en las instrucciones del performance, la artista especifica “Soy un objeto. Durante este período [de 8 pm a 2 am] asumo toda la responsabilidad” (MACBA, 2011).

⁶³ Sobre la ingestión de sustancias, esta vez pastillas psiquiátricas, en un ámbito claramente distinto a la alimentación, pero que involucra el sistema digestivo, Abramović, en *Rhythm 2* (1974) toma medicamentos recetados para inmovilizar el cuerpo y la mente y muestra sus efectos en su cuerpo, explorando la idea de introducir la inconciencia en la obra de arte.

⁶⁴ Ella misma destaca en una entrevista para la revista *Paradoxa*, que solo conoció el feminismo cuando tenía treinta años, y agrega: “Mi madre era jefe en la Armada. Era directora del Museo de Arte y Revolución. Y sus amigas ocupaban altos puestos en el Ministerio de Cultura. La mujer era totalmente igual en la sociedad yugoslava después de la revolución” (Abramović en Deepwell, 1997, p. 36).

repetidamente el título del performance, enfatiza en la idea de la inseparabilidad del cuerpo y la mente, desafiando los límites aparentes del aguante físico (LIMA, 2014d).

La segunda obra, *The Kitchen, Homage to Saint Therese*, es un conjunto de videos y fotografías, realizados en una cocina abandonada de monjas cartujas, construida durante el franquismo (LIMA, 2014e). En un espacio arquitectónico medio derruido, la artista aparece ataviada con un vestido negro, que le llega a los pies y le cubre los brazos. En algunas tomas, Abramović aparece representando actos sencillos, como tomar una taza entre las manos, o recostada contra unas pilas de grandes ollas vacías y limpias; otras imágenes se centran en una despensa con tablonces de madera, con escasos dos o tres alimentos ubicados en el centro de la composición; otras dos fotografías representan la levitación de Santa Teresa, siendo la primera un plano general que muestra a la artista en el centro de la composición, elevada varios metros sobre el suelo, mientras que la segunda es un plano cenital de la cocina, que deja ver a la artista tendida en el piso de la estancia; finalmente, un cráneo aparece en tres imágenes, en una de ellas asumiendo un rol protagónico al estar en el eje central de la imagen, enmarcado por las dos manos de la artista.

En estas imágenes los alimentos escasean. Las ollas están limpias y el espacio, como se dijo, está derruido. Esto es comprensible si se analiza en el contexto de una artista que, a diferencia de su colega alemán, no le interesa cocinar. Si bien como vimos para Beuys la cocina es un proceso creador (Hartung, 2011, p. 114), Abramović manifiesta claramente que al salir de su país y conocer diferentes culturas nunca volvió a hacer esta labor (Abramović, en *La Fábrica*, 2010).

En cualquier caso, el espacio culinario, en *The Kitchen, Homage to Saint Therese* aparecen asociados a una parte de su historia, los recuerdos de su abuela, una devota ortodoxa⁶⁵, con la que vivió parte de su infancia. En sus palabras:

⁶⁵ Tanto en *Lips of Thomas* como en esta obra, Abramović hace referencia a la herencia de su abuela. Como bien aclara Spector, la artista recibe por una parte la influencia de sus padres, dos héroes comunistas de la Yugoslavia de Tito, y por otra de su abuela, una mujer devota ortodoxa. Dice Spector (2016, para. 1): “Esta combinación particular de lucha épica y violencia auto-infligida fue nacida de las contradicciones de su infancia: ambos padres eran oficiales de alto rango en el gobierno socialista, mientras su abuela, con quien ella había vivido, era una devota ortodoxa serbia”.

Por su parte Abramović destaca: “Yo tuve la infancia más contradictoria que cualquiera puede tener. Una abuela muy religiosa que pasaba la mayor parte del tiempo en la iglesia. Y ambos padres que eran héroes nacionales en el tiempo de Tito en la Segunda Guerra Mundial” (Abramović en PBS NewsHour, 2011).

The Kitchen siempre fue otro gran tema en el que quise trabajar. Es algo que refleja mi propia existencia cuando estaba con mi abuela, que era el centro de mi mundo cuando yo era niña y estaba creciendo y el desarraigo de este mundo debido a mi vida nómada al salir de Yugoslavia y conocer diferentes culturas y que nunca he vuelto a utilizar la cocina para cocinar (Abramović, en La Fábrica, 2010).

Quizás la parte más interesante del tratamiento que Abramović da a la comida en esta obra es la mezcla de la cocina con la espiritualidad. Si bien en su método de trabajo la artista suele implementar el ayuno⁶⁶, aquí la simbiosis entre estos dos temas se da a través de la abuela. Dice Abramović: “Tengo recuerdos increíbles de aquella época, la cocina de mi abuela era mi mundo, las cosas que cocinaba y que contaba. Ella creía en lo espiritual” (Abramović en RTVE, 2009). Esta misma convergencia entre los dos temas la encuentra Abramović en los diarios de Santa Teresa de Ávila, dice:

Y por otra parte está la historia de los diarios de Santa Teresa de Ávila, que leí hace tiempo, [...] y trata realmente sobre su experiencia levitando en una iglesia y como volviendo a casa hambrienta, intenta cocinar la sopa y su levitación se lo impide, con esa energía que ella no podía controlar y que la despegababa del suelo. De nuevo no se puede terminar la sopa porque está ardiendo, y ella está hambrienta y enfadada con el poder divino y me encantó esta idea de estar enojada con el poder divino. Y como un don puede ser también un obstáculo en su vida cotidiana (Abramović, en La Fábrica, 2010).

Ahora bien, visto en conjunto y en relación, no solo con la diversidad de obras, sino con los distintos tipos de alimentos que usó Beuys, encontramos que el papel de la comida en el trabajo

⁶⁶ En los talleres que imparte Abramović implementa el ayuno. De esto da cuenta su biógrafo James Westcott (2016, para. 11) haciendo referencia a un taller de la artista en Andalucía y la propia artista, mencionando otro en Suecia (Abramović en Abramović, Thompson y Weslien, 2006, p. 43). A su vez, Danto (2010, p. 34) se refiere al ayuno en el periodo de trabajo de la artista con Ulay, destacando que la abstención voluntaria de comida era al tiempo usada por los artistas como una parte de la tecnología ritual de purificación, así como un componente de su práctica artística a principios de los años ochenta, y agrega, refiriéndose a *Nightsea Crossing* (1981-1987): “Considérese un performance que hicieron en varios museos durante los años de su sociedad. Generalmente ellos se sentaban en extremos opuestos de una mesa, vestidos, por así decirlo, para comer [...]. Durante siete horas, estaban sentados allí, sin hablar. En cierta forma podrían haber sido esculturas vivientes, como Gilbert & George, una famosa pareja de artistas británicos. La diferencia era que Marina y Ulay ayunaban después de que la sesión terminaba. Durante el tiempo de su relación, ellos estuvieron en una constante búsqueda de la purificación. Esto cambió su percepción del otro. Esto los cambió, por así decirlo, en un modo de performance. Yo pienso que, como resultado de sus años con Ulay, el logro del modo performance reemplazó la perturbación como el objetivo del performance. Sus medios fueron la duración de los performances y la abstención. [...] De los artistas de performances que conozco, la vocación de Abramović tiene un sólido componente religioso” (Danto, 2010, p. 34).

Entonces Danto confirma que el ayuno en Abramović, está, por una parte, ligado al ritual a través de la voluntad de purificación, pero también forma parte de sus recursos expresivos, tal como ocurre en *House with the Ocean View* (2002) donde, como veremos más adelante, la artista solo bebe agua durante doce días. Así, Abramović usa el ayuno en sus talleres, pero también exhibe el ayuno, lo pone a la vista del público.

de la artista es más bien secundario. En cualquier caso, para Abramović, en el mismo sentido que para el artista alemán, la materia es fundamental en la constitución de la obra, y de algún modo usa términos similares para referirse a ella, pues afirma: “el material es muy importante para mí. Yo uso cristales, pelo humano, cobre, hierro, los materiales tienen ya una cierta energía” (Abramović en Kaplan, 1999, p. 9).

En *Balkan Baroque* (1997), pieza sobre la que profundizaremos en esta investigación, Abramović no trabaja con comida, sino con materia orgánica, huesos frescos de vaca, que se van descomponiendo en los cuatro días que dura la obra, lo que entendemos como una prolongación del camino mostrado por Dieter Roth, donde se destacan las posibilidades expresivas del deterioro de la comida. El simbolismo del material en esta obra es el opuesto al que tiene la miel en *How to explain pictures to a dead hare* o el azúcar en los cráneos de la festividad de Día de Muertos, donde el alimento connota la vida. Aquí la materia se refiere a la muerte.

Pasamos así a examinar la relación de la artista con el ritual⁶⁷, vínculo que parece innegable, examinado desde diferentes perspectivas. Por un lado, su vida y su arte aparecen profundamente marcados por la convivencia con los aborígenes australianos en el año de 1979. En sus palabras: “El tiempo que pasé con miembros de las tribus Pitjantjatjara y Pintupi en Australia fue una experiencia transformadora para mí, y que ha educado profunda e indeleblemente toda mi vida y mi arte”⁶⁸ (Abramović citada en Harmon, 2016, para.7).

Explicando esta experiencia, Abramović la muestra como producto de una crisis artística suya y de su entonces compañero de trabajo Ulay⁶⁹ (Uwe Laysiepen), que sentían que habían “agotado

⁶⁷ De hecho, Kaplan le pregunta a Abramović si en parte su objetivo es “traducir la idea del ritual”, desde el contexto de culturas como los aborígenes australianos, a la galería. La autora, además enfatiza en las diferencias entre el ritual en uno y otro contexto indicando que: “Ellos parecen ser tan opuestos como pueden estar en el reino de la experiencia. En uno todas las personas participan y en el otro está el actor y luego los espectadores quienes, aún si están comprometidos, no lo están ciertamente al nivel de las personas involucradas con el ritual” (Kaplan, 1999, p. 12).

Ahora bien, estas diferencias no pueden hacernos perder de vista un punto de cercanía entre los performances de la artista y el ritual, que Abramović enfatiza, indicando que en su trabajo, a diferencia del teatro no hay representación o si la hay, esta acompaña hechos reales que tienen lugar en la obra (Abramović, en Kaplan, 1999, p. 17).

⁶⁸ Abramović hace esta aclaración en un artículo para el periódico *The Guardian* donde se afirma que la artista hizo algunos comentarios racistas respecto a los aborígenes en sus diarios escritos en 1979 (Harmon, 2016). Esta observación tiene poca relevancia pues como la artista destaca, es una impresión inicial, y en entrevistas posteriores como en Kaplan (1999), Abramović pondera el aprendizaje adquirido en su experiencia con los indígenas.

⁶⁹ Interrogada por Kaplan acerca de la diferencia entre el trabajo colaborativo o en solitario, Abramović, por una parte, confirmando lo expuesto por Danto, destaca que su obra cambió de la violencia

todas las posibilidades de la estructura del performance debido a los difíciles elementos físicos” (Abramović en Kaplan, 1999, p. 12). En este período, además, otros artistas del performance se sentían cansados de actuar y estaban regresando a la pintura. La sensación era que, si bien la técnica estaba muy explorada en la parte física, quedaba aún por indagar un aspecto mental, aunque no sabían cómo proceder a trabajar. Es así como viajan al Gran Desierto de Victoria. Abramović describe su encuentro con los indígenas, acentuando no solamente el aspecto ritual que integra todas sus vidas, sino también el sentido de lo efímero en el contexto de sus producciones estéticas⁷⁰:

Luego decidimos ir donde los aborígenes para encontrar respuestas en la naturaleza. Escogimos a los aborígenes porque la cultura era absolutamente nómada, como nosotros. En esta época vivíamos en el carro y recorríamos. No teníamos casa. Además, los aborígenes no hacen solo ceremonias tres veces al año. La ceremonia es su vida. Ellos tienen esta asombrosa cultura narrativa, las historias dreamtime. Cuando hacen una ceremonia, pasan largo tiempo haciendo los más hermosos objetos. En el momento en que se termina la ceremonia, los objetos son dejados allí, destruidos. Y luego ellos empiezan todo de nuevo. Así que no había cultura material. Estaba muy cerca de cómo pensábamos nuestra vida y nuestro performance como forma de vivir (Abramović en Kaplan, 1999, p. 12).

Además de la influencia proveniente del contacto con los aborígenes australianos, donde la artista encuentra puntos comunes entre el performance y el ritual, al tiempo que pondera lo efímero como parte del proceso estético tal como se ve en las prácticas estéticas imbricadas, y que será una de las características fundamentales del uso del material en *Balkan Baroque*, Abramović recibe la influencia del ritual a través de sus visitas al Tíbet y Brasil. En este sentido Birringer, haciendo referencia a la tercera etapa de trabajo de la artista, cuando termina su colaboración con Ulay, destaca que:

autoinfligida, para centrarse en el límite y el ayuno, a partir de su encuentro con Ulay. Por otro lado, se refiere a su relación con el artista del performance, en el contexto de la producción artística, en términos rituales, describiéndola, como un intercambio de energía femenina y masculina. En sus palabras: “Antes, cuando trabajaba sola, yo llegué a una barrera. Yo era tan radical y dura, que estaba casi enfrentando una especie de límite. La muerte era el siguiente paso. Porque yo no podía ver como esto podía progresar más allá. Fue casi un milagro para mí encontrar a Ulay. Nos encontramos en nuestro cumpleaños. Nosotros nacimos el mismo día y el mismo día que lo encontré, me enamoré. Así que había esta enorme relación erótica, emocional, y de ahí vino el trabajo. Para mí era muy superior trabajar con alguien, que trabajar sola, porque el principal problema en esta relación era qué hacer con los egos de los dos artistas. Tuve que averiguar cómo suprimir mi ego, lo mismo que él, para crear algo, como un estado hermafrodita del ser, que nosotros llamamos la muerte de uno mismo. El trabajo salió de esto. Este combinó esta energía masculina y femenina en otra cosa” (Abramović en Kaplan, 1999, p. 17).

⁷⁰ Es interesante anotar además que Abramović ve que la función del artista es hacer de puente entre la naturaleza y la ciudad. Dice: “nosotros fuimos a la naturaleza para obtener y fuimos a nuestra sociedad para dar” (Abramović en Kaplan, 1999, p. 13).

Desde entonces Abramović ha actuado sola, cambiando su atención cada vez más inexorablemente a la exploración de estados de presencia y conciencia, al tiempo que persigue más explícitamente su fascinación con energías chamánicas y prácticas espirituales, tal vez influenciada por sus visitas al Tíbet y Brasil y su investigación de minerales (Birringer, 2003, p. 66).

Si bien Birringer presenta esta influencia como una hipótesis, las palabras de la artista lo confirman. Por una parte, Abramović narra algunas experiencias donde ha sido encargada de hacer coreografías con monjes tibetanos, de las cuales destaca el aprendizaje, al igual que con los aborígenes australianos, para su vida y su arte. Dice: “Trabajar con los tibetanos es como la mejor escuela que yo podía tener para mi propio trabajo” (Abramović en Abramović, Thompson y Weslien, 2006, p. 34). Asimismo, en entrevista con Kaplan menciona esta influencia, subrayando uno de los puntos de contacto de su obra con el ritual, la capacidad de empujar, de llevar más allá los límites del cuerpo. Dice:

En la otra parte de la instalación, que llamo *Diary*, yo fotografío momentos repetitivos en ceremonias de oración. Muestro a una mujer tibetana de sesenta años que oró postrándose, repitiendo este momento una y otra vez a lo largo del día. Esto es diez o quince horas de trabajo. Si usted le pide a cualquiera, aún en las mejores condiciones físicas, que haga una proeza semejante, sería imposible. Pero si usted cruza un umbral en un cierto estado de la mente, puede empujar su cuerpo sobre este límite. Toda mi investigación en esta obra es encontrar el límite. ¿Cómo puede un cuerpo occidental tener esta experiencia, y cómo puede un cuerpo oriental empujar mucho más lejos en un área desconocida para nosotros? Estoy interesada en esto, porque para mí el performance es un medio de investigación para encontrar respuestas mentales y físicas (Abramović en Kaplan, 1999, p. 8).

En el mismo sentido aparecerá destacada su admiración por el chamán de Brasil, capaz de apurar las fronteras del dolor y el peligro, como por ejemplo subiendo una escalera llena de cuchillos⁷¹ (Abramović en Kaplan, 1999, p. 9).

Es claro que la artista de origen Yugoslavo se acerca al ritual a través del cuerpo de distintos modos⁷²: a través de la violencia ejercida sobre el propio cuerpo⁷³, la exploración de los límites

⁷¹ Abramović sostiene que para ella lo “más importante es la experiencia” y “la transformación solo importa si usted realmente va a través de algo por sí mismo”. Esto ocurre para el artista, más no para el público, que asume usualmente un rol pasivo, de voyeur. En este sentido propone una serie de objetos transitorios, como la escalera de cuchillos que son recordatorios de que se pueden superar los límites (Abramović en Kaplan, 1999, pp. 8-9).

⁷² Demaria (2004, pp. 303-304) se refiere al cambio que se ha operado en la obra de Abramović en los últimos treinta años, que merece ser citado, pues introduce un componente interesante, en cuanto al uso de objetos y materiales mediadores. Dice: “En comparación con los años setenta, cuando el performance era un acto extremo y provocador que se revelaba en el cuerpo del intérprete, como carne casi mesiánica, vector del sufrimiento y la salvación (Vattese, 2002: 55), la obra de Abramović es más mediada, gracias al uso del video, o principalmente al uso de objetos tales como minerales, piedras y calamitas. Pero el uso

corporales, y del ascetismo del ayuno⁷⁴. Maureen Turim (2003, pp. 100-101), se refiere al primer tipo de acercamiento que se da en la obra *Lips of Thomas* (1975), presentada en la galería Krinzinger. En este performance, la artista desnuda se come un litro de miel con una cuchara de plata, se bebe un litro de vino en un vaso de cristal y lo quiebra con la mano derecha. Labra una estrella de cinco puntas en su estómago con una cuchilla de afeitar, se azota violentamente y se tiende sobre una cruz de hielo, mientras que sobre el estómago un calentador mantiene sangrando la herida. Permanece en la cruz por treinta minutos momento en el cual el público interrumpe la obra.

Danto, refiriéndose a la repetición de este performance en *Seven Easy Pieces*, indica que era “un ejercicio chamánico, en el cual la artista sufrió frío extremo, dolor extremo y sangrado extremo. En culturas más primitivas, ella hubiera sido acreditada con grandes poderes, y tal vez ella debe ser acreditada con ellos hoy” (Danto, 2010, p. 32). En el mismo sentido Turim (2003, p. 101), preguntándose por la razón de los actos de sometimiento al dolor en los trabajos de la artista, donde incluye a *Lips of Thomas*, destaca que Abramović repetidamente explica que “se basa en el ritual chamánico y la trascendencia del cuerpo como derivado de prácticas religiosas, particularmente de religiones orientales”. Y agrega más adelante que la artista “quiere que la mente trascienda los límites del cuerpo”⁷⁵.

*Rhythm 0*⁷⁶, una obra a la que nos hemos referido ya, es una de las más riesgosas de la artista⁷⁷. En ella, como se dijo, Abramović dispone 72 objetos sobre una mesa, y se ofrece a sí misma

de imágenes pregrabadas o de lo que la artista describe como objetos transitorios, en los que la energía está inscrita o transferida, nunca excluye la presencia del artista (chamán) y, por tanto, de un elemento de ritualidad y, por supuesto, de actuación. Sus obras se caracterizan todavía por su “vivir”, por la voluntad de no manipular el tiempo para mantener la fuerza de la presencia, de una concreción de la experiencia vivida y articulada por la duración de la acción y la percepción”.

⁷³ En este sentido Klein (2005, p. 85), se refiere a la relación de Abramović con el budismo, a través de enfrentar el sufrimiento.

⁷⁴ Nancy Spector dice que el cuerpo siempre ha sido el tema, y el medio en la obra de Abramović, y añade que la artista ha explorado los límites físicos y mentales de su ser, “ha soportado el dolor, el agotamiento y el peligro en la búsqueda de transformación emocional y espiritual” (Spector, 2016, para. 1).

⁷⁵ En esta obra, además, están presentes símbolos rituales extraídos de distintas fuentes, como la pose de crucifixión que aparece también en *The Biography* (1993), o el vino y la miel. A su vez Turim, (2003, p. 101) destaca que la estrella de cinco puntas que se graba la artista en su estómago hace referencia al cristianismo ortodoxo occidental, figura que aparece, esta vez a gran escala y encendida en el performance *Rhythm 5* (1974). Sin embargo, Stokić (2010, p. 25), destaca que es un símbolo comunista.

⁷⁶ Como bien destaca Cristina Demaria (2004, p. 296), la experimentación con el dolor, el disgusto y malestar físico que caracteriza los trabajos realizados por Abramović entre 1973 y 1975, entre los que se incluye *Rhythm 0*, estaba en la línea con el medio cultural y la vanguardia artística de estos años.

⁷⁷ Abramović dice: “Una de mis obras más extremas, donde realmente empujé mi cuerpo al límite, porque yo nunca quise morir, yo estaba interesada en qué tan lejos se puede empujar la energía del cuerpo

como objeto, eximiendo al público de toda responsabilidad durante las seis horas que dura el performance, para que hagan con ella lo que dispongan. En rigor, la motivación de esta obra no es ritual, sino más bien la artista estaba cuestionando la postura de la crítica que en este momento postulaba que el performance era una técnica exhibicionista. En sus palabras:

En ese momento, el artista de performance estaba siendo ridiculizado, se pensaba que era un enfermo, que era un exhibicionista, un masoquista, y que solo buscaba llamar la atención. Yo estaba realmente cansada de este tipo de críticas. Y dije: ok, voy a hacer una obra para ver qué tan lejos puede llegar el público si el artista no hace nada (Abramović en MAI, 2013).

Al principio de su actuación en una galería de Nápoles, el público jugó con ella, le dieron rosas, la besaron, pero cada vez se volvió más agresivo: cortaron su ropa, perforaron su estómago con las espinas de las rosas, y una persona de la audiencia le apuntó con el arma en la sien. Abramović dice:

En la mesa hay incluso una pistola cargada. Podría haber sido asesinada. La idea era: ¿En qué medida podemos ser vulnerables? ¿Hasta dónde puede llegar la audiencia y qué puede hacer con tu cuerpo? Fue una experiencia terrible. Yo era sólo una cosa, elegantemente vestida y frente a la audiencia. Al principio no pasó nada, pero entonces el público se volvió cada vez más agresivo, proyectando en mí tres imágenes: la Madonna, la madre y la puta. Lo más extraño es que las mujeres casi no actuaron, pero les decían a los hombres qué hacer (Abramović, citada en Demaria, 2004, p. 297).

A pesar, entonces, de que esta obra es una respuesta a la crítica del performance, autores como Demaria⁷⁸ sostienen, no sin razón, que *Rhythm 0* se relaciona con el ritual. Por una parte, para

humano, que tan lejos se puede llegar. Y luego ver que realmente nuestra energía es infinita; no es acerca del cuerpo, es acerca de la mente que te empuja a extremos que nunca podrías imaginar. Unos de los trabajos que realmente atrajo mucha atención del público fue *Rhythm 0*" (Abramović en MAI, 2013).

⁷⁸ Demaria sostiene que las obras de Abramović son un ejemplo de la relación entre ritual y arte, y principalmente defiende la idea de la posibilidad de la transformación del público a través de la obra, postulado que, a nuestro juicio, es cuestionable. Dice: "La obra de Abramović me parece un buen ejemplo de una práctica visual que mantiene una pertinencia y un impacto teórico con respecto a la escritura y puesta en escena del cuerpo y sus relaciones, de las formas rituales a través de las cuales puede transformarse, cambiando así una experiencia individual (la del artista) en una colectiva (la de la audiencia). Ese potencial replanteamiento de la subjetividad inherente al desafío de crear una visibilidad para lo invisible es la (re) escritura del cuerpo a través del ritual de una actuación" (Demaria, 2004, p. 296).

Si bien es claro que algunas de las obras de Abramović replantean la relación con el público, volviéndolo más activo, por ejemplo, en *Lips of Thomas* (1975) "[...] después de 30 minutos en los bloques de hielo, [Abramović] fue sacada de allí por miembros de la audiencia, que no podían soportar la situación por más tiempo" (LIMA, 2014g), o en *Rhythm 5*, donde la artista es igualmente salvada, pues, tendida en el centro de una cruz de cinco puntas, encendida, había perdido el oxígeno, o en esta obra *Rhythm 0*, donde sin duda hay una transformación, muy reveladora del público, probablemente en sentido inverso de las dos primeras obras, pues ya los espectadores no asumen el rol de salvadores, sino de verdugos, lo cierto es que en ninguno de los casos mencionados podemos referirnos a un cambio de estado, en el sentido de los

Abramović el peligro es un modo de afirmar la presencia del cuerpo. En sus palabras: “[...] el elemento de peligro y la confrontación con el dolor y el agotamiento de la fuerza física eran extremadamente importantes porque eran el estado de la presencia total en el propio cuerpo” (Abramović citada en Demaria, 2004, p. 298). Por otra, interrogada sobre la razón por la que pone su cuerpo en riesgo, Abramović responde remitido al ritual de otras culturas y otros tiempos. Dice:

[...] observe las antiguas culturas, usted debe tener una mirada más amplia. Si mira las antiguas culturas, los africanos, los indonesios, los chinos, los indios, o sea, rituales antiguos, las personas se hacían cosas terribles a sí mismas con el fin de entender realmente, de librarse del dolor para entender cómo trabaja el cerebro (Abramović en PBS NewsHour, 2011).

Ahora bien, si la idea de superar los límites del cuerpo a través del control de la mente está implícita no solo en sus trabajos donde prima la violencia auto infringida, sino también en aquellos donde Abramović se autoimpone el ayuno, a veces este recurso ha estado en primer plano, a través de acciones minimalistas, como es el caso de sus performances elaborados en 1976, *Freeing the Memory*, *Freeing the Body* y *Freeing the Voice*. En el primero, la artista repite todas las palabras que se le vienen a la memoria, hasta que después de una hora y media el flujo se suspende. En *Freeing the Body*, Abramović frente a una pared blanca, con el rostro cubierto con una bufanda negra de manera que solo se aprecia su cuerpo desnudo, hace movimientos al ritmo de un tambor durante seis horas, hasta que agotada, se deja caer sobre el suelo. Como se destaca en LIMA (2014h) sobre esta pieza: “Para Abramović, este trabajo es un intento de alcanzar un estado donde no hay temor al dolor, a la muerte o a las restricciones físicas. El deseo de entrar mentalmente en otra dimensión al exagerar los límites físicos tiene conexiones con rituales de culturas ‘primitivas’”. Finalmente, en el registro de *Freeing the voice*, se aprecia un primer plano del rostro de la artista, que, tendida sobre una superficie y con la cabeza inclinada hacia abajo, grita hasta que se agota.

Estos tres performances, son una serie donde Abramović “intenta purificar su cuerpo y su mente y apagar la conciencia” y están vinculados con el interés que desde 1975 manifiesta la artista en

ritos de paso, sino más bien a una transformación temporal. La propia artista, señala su postura en este sentido, destacando que su función es más bien pedagógica. Dice: “Mi propósito como artista de performance es escenificar ciertas dificultades, escenificar el miedo, el miedo primordial, del dolor, de morir, que todos tenemos en la vida. Y luego escenificarlo en frente de la audiencia, e ir hacia ellos, y decirles: yo soy su espejo, si yo puedo hacerlo en mi vida, usted puede hacerlo en la suya” (Abramović en PBS NewsHour, 2011).

las filosofías orientales, específicamente en “rituales y ceremonias que apuntan a un nivel superior de conciencia para encontrar un equilibrio armónico entre la mente y el cuerpo” (LIMA, 2014f).

Pero también el acercamiento al ritual lleva a la artista al ascetismo y al ayuno. De hecho Birringer dice:

El masoquismo de su trabajo temprano, o su confrontación explícita de la violencia contra los cuerpos (como en su video/performance de 1997 *Balkan Baroque* en la Bienal de Venecia), ha cambiado desde lo simbólico a lo altamente reducido, existencialismo minimalista, el cual, para algunos, puede ser irritantemente cercano a una visión acrítica e irreflexiva de un espiritismo de la nueva era. El ascetismo del ayuno y del silencio, ahora pertenecen a sus estrategias de crear trabajos que ritualizan acciones muy básicas de la vida diaria como acostarse, sentarse, pararse, soñar y pensar (Birringer, 2003, p. 66).

En este sentido es un referente la obra *The House with the Ocean View* (2002), realizada en la galería San Kelly, un performance-instalación que dura doce días, en donde sobre tres plataformas elevadas construidas como habitación, sala de estar y baño, la artista se somete al ayuno y a la meditación silenciosa, interrumpidos por actividades cotidianas como bañarse, beber agua, sentarse a la mesa. Los tres cubículos elevados están separados por escaleras con cuchillos. En la pared cuelgan una serie de instrucciones que la artista ha establecido para ella y para el público. Para este último son: permanecer en silencio, usar el telescopio, establecer un diálogo de energía con la artista (Birringer, 2003, p. 67).

Aquí el hambre y el ayuno ritual se vuelven el centro de un “ritual de purificación”⁷⁹, que nuevamente involucra más a la artista que al público. Si bien como indica Birringer, esta obra requiere del espectador, con el que Abramović intercambia energía, al mismo tiempo, su abstinencia provoca en la audiencia la sensación de que “su visita no está al mismo nivel que su ‘auto-purificador’ [de Abramović] performance de trance” (Birringer, 2003, p. 68).

Pasamos así a referirnos a algunas de las obras en las que Abramović trata el tema de la muerte. En el performance *Cleaning the mirror I*, que luego será una instalación con cinco pantallas, como se ve en la Figura 75 (Abramović, 1995), la artista vestida con una bata blanca y usando un cepillo y agua jabonosa, aparece lavando un esqueleto cubierto con una sustancia gris. En el registro se aprecia cómo a medida que Abramović le quita la suciedad al esqueleto esta se va depositando en ella, gesto que, como veremos, tendrá su réplica en *Balkan Baroque*. El segundo

⁷⁹ La expresión es usada por Birringer (2003, p. 69).

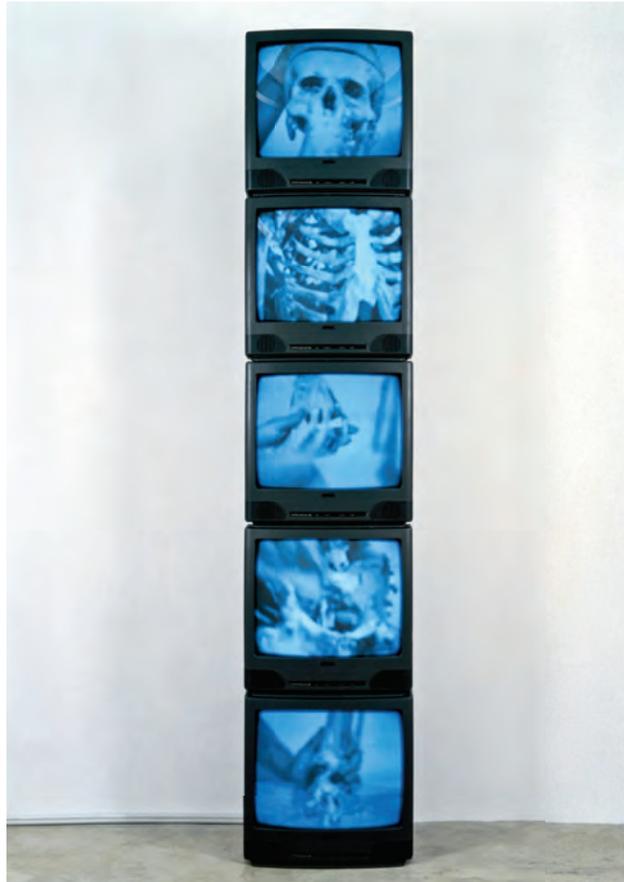


Figura 75: Cleaning the mirror I (Fuente: Abramovi , 1995)



Figura 76: Cleaning the mirror II (Fuente: Abramovi , 1995)

trabajo de la serie de tres performances es *Cleaning the mirror II*, en la Figura 76 (Abramović, 1995). El registro en video muestra un primer plano en contrapicado del rostro de la artista, que está tendida de costado y sobre su cabeza, y con la misma posición, el cráneo de un esqueleto. Al respirar Abramović, se crea un movimiento doble: el rostro de la artista desciende, y el del esqueleto sube⁸⁰.

Ambos trabajos han sido relacionados con los ritos tibetanos para enfrentar la muerte. Por una parte, como destaca Spector (2016, para. 2) respecto a *Cleaning the mirror I*, “esta acción de tres horas recuerda, entre otras cosas, los ritos de muerte tibetanos que preparan a los discípulos para convertirse en uno con su propia mortalidad”. Por otra, con respecto a una obra muy similar a *Cleaning the mirror II*⁸¹, se destaca en la web del MOMA (n.d., *Nude with Skeleton*): “Una de las influencias en el trabajo de Abramović es el budismo tibetano. En *Nude with Skeleton*, Abramović evoca un ejercicio tradicional realizado por monjes tibetanos durante el cual ellos duermen junto a los muertos en varios estados de descomposición”.

Antes de proceder al análisis de *Balkan Baroque*, nos gustaría hacer un breve análisis de la noción de reperformance, o repetición de un performances, pues interesa particularmente para tratar la noción de lo efímero en este ámbito. Abramović plantea el reperformance, como si la obra fuese, a su modo de ver, una pieza musical que se puede volver a interpretar. Dice: “Yo quiero hacer una serie de performances clásicos de artistas de performances de los 1970s, pero los haré yo misma, como un músico tocando a Mozart nuevamente años más tarde” (Abramović en McEvelley, citada en Danto, 2010, p. 30). Este concepto está en *Seven Easy Pieces*, y también en la exposición *Marina Abramovic: The Artist is Present*. Sin embargo, Peggy Phelan, lo critica a nuestro juicio con acierto, aduciendo que se acerca más al registro que a la obra en sí misma (Phelan citada en Abramović, Thompson y Weslien, 2006, p. 45).

⁸⁰ Para *Cleaning the mirror III*, a Abramović le son prestados por el Pitt Rivers Museum en Oxford, objetos relacionados con rituales de muerte, sobre los cuales ella solamente sostendrá las manos en un gesto que replicará en la fotografía con el cráneo (The Kitchen VI) de la serie *The Kitchen, Homage to Saint Therese*.

⁸¹ En 2002, 2005 y 2010 Abramović hace el performance *Nude with skeleton*, muy similar a *Cleaning the mirror II*. La postura ha cambiado, y el registro ha pasado de ser de un dramático primer plano en la primera obra, a un descriptivo plano general en la segunda. Abramović destaca de este trabajo y otros que hizo con esqueletos que: “En diferentes períodos de mi vida hice varios trabajos usando esqueletos. Construyo el esqueleto de mi propio tamaño y yazco posando el esqueleto sobre mi propio cuerpo. Respirando lentamente el esqueleto se anima y se humedece conmigo. El trabajo es realmente acerca de enfrentar tu propia mortalidad” (Abramović en MOMA, n.d., *Nude with Skeleton*).

En este sentido vale la pena destacar la comparación que hace Taylor (2012, pp. 147-148) del performance *Imponderabilia* (1977), donde Ulay y Abramović desnudos, franqueaban la entrada a la Galería Comunale d'Arte Moderna en Bolonia, con la versión presentada en la exposición del MOMA, *Marina Abramović: The Artist is Present*. En la primera, la distancia entre los cuerpos de los artistas desnudos es mínima, y estos resguardan la entrada de la galería, de manera que, para poder acceder, es inevitable que el público tenga contacto con ellos. En cambio, en la versión de la exposición de 2010, los cuerpos están separados, y los actores están puestos en entradas de salones que tienen otras posibilidades de acceso, así que ya no es necesario pasar por entre los cuerpos. Como bien destaca Taylor hay tres aspectos fundamentales que han cambiado: por una parte, ya no es necesario que el artista interprete la obra; asimismo la noción de guardián del museo, se ha perdido y finalmente ha desaparecido la negociación obligatoria entre los cuerpos de los espectadores y de los artistas.

La idea del reperformance, surge, según cuenta Abramović, porque unas artistas la invitan a presenciar la interpretación de *Art Must be is Beautiful, Artist Must be Beautiful*. Dice:

[...] un día hace muchos años, fui invitada por cinco mujeres artistas en Ámsterdam para asistir a un performance que ellas llamaron *Marina Positions*, en el cual ellas recrearon mi performance *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*. Esta es una pieza que yo hice hace quince años, en la cual me peinaba con un cepillo y realmente me hacía daño, mostrando una imagen inquietante, opuesta a la belleza. Las cinco chicas se sentaron en fila y simultáneamente repitieron mis acciones. Al comienzo yo estaba furiosa. ¿Por qué estaban ellas haciendo mi obra? Pero durante el performance yo me emocioné enormemente y pensé, esto es fantástico (Abramović en Kaplan, 1999, p. 14).

Así, en la entrevista con Kaplan, Abramović menciona algunas piezas de otros artistas y propias que le hubiera gustado volver a hacer, y que no llegó a realizar, entre otras *Trans-fixed* (1974) de Chris Burden, o *Rhythm 0* de la propia artista, y otras que si llegó a repetir, como *SeedBed* (1972) de Vito Acconci, pieza que incorporó en *Seven Easy Pieces*.

Este concepto de rehacer una pieza de performance, se contradice en parte, con la distancia que la artista quiere instaurar, de manera repetida, entre performance y teatro. En varias ocasiones (Kaplan, 1999, p. 17; PBS NewsHour, 2011), Abramović se quiere diferenciar del teatro argumentando, por un lado, que el performance ocurre en la realidad, y por otro, menciona como un defecto del teatro, que allí se interpreta. Dice:

En los setenta nosotros odiábamos el teatro debido a su artificialidad. El performance era diferente. En la ópera usted sabe que todo es plástico, falso e interpretado. Pero en

mis performances usted ve sangre real, más elementos de anti realidad (Abramović en Kaplan, 1999, p. 17).

Sin embargo, al rehacer un trabajo, Abramović, está incorporando en el performance precisamente un elemento de representación, de actuación, de interpretación. Asimismo está la pérdida de lo efímero como elemento constitutivo y esencial al medio. En este sentido dice Taylor, criticando no solamente el re performance sino la muestra del MOMA *Marina Abramović: The artist is Present*, donde este se utiliza:

La muestra de Marina Abramović [...], propone diferentes maneras de preservar y reactivar el acto del performance que para Abramović, como para muchos artistas de los años sesenta, era un acto rebelde y efímero. Ahora, cuarenta años después de que los artistas se salieron del museo, los artistas están regresando al museo para trabajar el tema de la preservación del trabajo y la continuidad de la práctica (Taylor, 2012, p. 146).

b) *Balkan Baroque*

Balkan Baroque, obra presentada en el sótano del pabellón Italia en la Bienal de Venecia en 1997⁸², es una respuesta de la artista a la guerra en su país de origen, la antigua Yugoslavia. Abramović destaca que:

Cuando la Guerra empezó en Bosnia fue una época muy difícil para mí. Yo no estaba allí. Estaba viviendo desde hacía mucho tiempo fuera del país. Y recuerdo tantos artistas reaccionando inmediatamente, haciendo su trabajo y protestando sobre los horrores de esta guerra. Y recuerdo que no podía hacer nada. Era demasiado cercano. Yo fui a Belgrado y entrevisté a mi madre, a mi padre y a un hombre que cazó ratas durante 35 años de su vida (Abramović en MOMA, n. d.).

Balkan Baroque se compone de dos partes integradas, pero con cierta autonomía. Por un lado, un túmulo de 1500 huesos de vaca frescos, que se aprecia en las Figuras 77 y 78 (Abramović, 1997), sobre los cuales Abramović desarrolla el performance, por otro, un tríptico en vídeo que proyecta las imágenes de la artista, de su madre y de su padre. Además, en el espacio hay otros objetos, como tres contenedores de cobre con agua.

El registro fotográfico del performance, recuerda a nivel cromático *Le Boeuf écorché*, que se puede ver en la Figura 79 (Rembrandt, 1655). Es un claroscuro dominado en el centro por tonos rojos y amarillos, donde la carne abierta está en el centro de la composición. Pero también, la

⁸² Con esta obra Abramović ganó el León de Oro a Mejor Artista.



Figura 77: Fragmento de Balkan Baroque (Fuente: Abramovi , 1997)



Figura 78: Fragmento de Balkan Baroque (Fuente: Abramovi , 1997)



Figura 79: *Le Boeuf écorché* (Fuente: Rembrandt, 1655)



Figura 80: *Enterrar y callar* (Fuente: Goya, 1810-14)

imagen trae a la memoria la pila de cadáveres representados por Goya en *Enterrar y callar*, uno de los grabados de *Desastres de la guerra*, que se aprecia en la Figura 80 (Goya, 1810-14).

Abramović con una bata blanca, aparece sobre el túmulo de huesos, limpiándolos con un cepillo de cerdas metálicas, jabón y un cubo con agua, en una tarea que parece interminable. Sus gestos son a veces concentrados, al modo de una lavandera, a veces de lamento. Sentada, toma un hueso a la vez, lo pone entre el hombro y la barbilla, comienza a restregarlo con el cepillo. La bata manchada de sangre, le llega hasta los pies y le cubre los brazos, parece un vestido de dormir. Los cabellos están sueltos.

El tríptico de videos está organizado de manera que la imagen de la artista se proyecta atrás del cerro de huesos, la del padre a la izquierda y la de la madre a la derecha. Las imágenes proyectadas también se componen de dos partes. Así, Abramović aparece en un primer momento, en el rol de médica, y luego representando una bailarina danzando csárdás húngaras. Este cambio de rol está acompañado por el correspondiente cambio de gestos de los progenitores. El padre, un hombre mayor, vestido de traje y sentado sobre un sofá, en una escena más bien trivial, aparece primero con las manos abiertas hacia el público, con un semblante que recuerda cierta iconografía religiosa ortodoxa, como la imagen de *Our Lady of the Sign*. Este gesto se transforma, como se transformará el de la madre, con el cambio de rol de Abramović: los ojos que estaban cerrados se abren y aparece con una pistola en una postura amenazante. La madre aparece en un primer momento con los brazos cruzados en el pecho y la cabeza ligeramente ladeada, con una expresión de ternura. En un segundo momento, se tapa los ojos, con expresión avergonzada.

A la crudeza de los huesos expuestos, Abramović en el rol de médica, suma la narración del método que usan en su país para transformar las ratas en lobos. Aquí la artista cuenta cómo hacer para que un animal que por naturaleza es protector de su familia, y no se comería a los miembros de su propia tribu, termine atacándolos a todos, hasta que una rata más fuerte acabe con ella⁸³.

⁸³ El audio completo es como sigue: “Me gustaría contarles la historia de cómo en los Balcanes matamos las ratas. Tenemos un método para transformar la rata en lobo; hacemos una rata lobo. Pero antes de explicar este método me gustaría contarles algo acerca de las ratas en sí mismas. En primer lugar, las ratas consumen grandes cantidades de alimentos, a veces el doble del peso de sus propios cuerpos. Sus dientes delanteros nunca dejan de crecer y tienen que ser pulidos constantemente de lo contrario corren el riesgo de asfixiarse. Las ratas cuidan bien a sus familias. Ellas nunca matan o se comen a los miembros de su propia familia. Son extremadamente inteligentes. Einstein dijo una vez: “Si la rata fueran veinte kilos más pesada sin duda sería el gobernante del mundo”. Si pones un plato de comida y veneno delante de una madriguera, la rata lo percibe y no se lo come.

Así que, en el contexto de la guerra, Abramović presenta esta obra compuesta por diversos elementos: la pila de huesos, que en el verano de Venecia y durante los cuatro días que dura el performance, empieza a emitir un olor fétido; la artista quitando la sangre de los huesos, que como ella indica, “es imposible. Usted no puede limpiar la sangre de sus manos como usted no puede limpiar la vergüenza de la guerra” (Abramović, en MOMA, n. d.). La historia de la rata, como metáfora de la guerra; los contenedores de cobre con agua y los videos de los padres, que orientan la atención hacia la relación filial. Estos últimos establecen una postura moral que tolera mejor el relato científico que ilustra la violencia, que la sensualidad de la bailarina.

La importancia del material se constata comparando el registro de la obra de 1997 en Venecia, con el montaje que se presentó en la exposición *Marina Abramović: The Artist is Present* en el MOMA, en 2010, que se ve en las Figuras 81 y 82 (Abramović, 2010). Esta última versión de *Balkan Baroque*⁸⁴ presenta notables diferencias respecto a la que se presentó en la Bienal, por ejemplo, en lugar de estar en una habitación oscura y aislada, aparece en un espacio más abierto; los tres videos se proyectan en una misma pared y Abramović no hace el performance. Pero sobre todo los huesos aparecen totalmente limpios, semejando más a fósiles que a restos de cuerpos. El color, ya no se parece a un buey desollado, como el de la pintura Rembrandt, sino que es ascético, azulado, higiénico. La muerte está distante.

Si observamos esta obra en relación a los tipos de acercamientos que la artista ha tenido con el ritual, es claro que en ella no se privilegia ni el ayuno, ni la exploración de los límites del cuerpo, ni la autoagresión. Es posible que la violencia del olfato someta no solamente a la

El método: Para la captura de las ratas, tiene que llenar todos los agujeros con agua, dejando sólo uno abierto. De esta manera se pueden coger entre 35 y 45 ratas. Tiene que asegurarse de elegir sólo los de sexo masculino. Se colocan en una jaula y se les da sólo agua para beber. Después de un tiempo empiezan a tener hambre, sus dientes delanteros comienzan a crecer y a pesar de que, normalmente, ellos no matarían a miembros de su propia tribu, como corren el riesgo de asfixia, se ven obligados a matar al más débil en la jaula. Y luego otro débil, otro débil, y otro débil.

Siguen hasta que sólo la rata más fuerte y superior de todas ellas queda en la jaula. Entonces el cazador de ratas sigue dándole el agua a la rata. En este punto la medida del tiempo es extremadamente importante. Los dientes de rata están creciendo. Cuando el cazador de ratas ve que queda sólo media hora antes de que la rata se asfixie, abre la jaula, toma un cuchillo, le quita los ojos a la rata y la deja ir. La rata está nerviosa, indignada y en estado de pánico. Se enfrenta a su propia muerte y corre a la madriguera y mata todas las ratas que se encuentra. Hasta que se encuentra con la rata que es más fuerte y superior a ella. Esta rata lo mata. Esta es la forma en que hacemos la rata lobo en los Balcanes” (Abramović en LIMA, 2014a).

⁸⁴ La diferencia más evidente es desde el punto de vista técnico y desde luego, a lo que apunta cada una de las versiones. En el primer caso, nos encontramos con una simbiosis entre el performance, el video y la instalación, mientras que, en el segundo, se trata de una video-instalación organizada a partir de los “residuos” de la primera, y cuya función principal es recordar el primer trabajo. Así, el *Balkan Baroque* del MOMA, más que señalar los desastres de la guerra, apunta al *Balkan Baroque* expuesto en 1997.



*Figura 81: Balkan Baroque, video instalación presentada en el MOMA
(Fuente: Abramovi , 2010)*



*Figura 82: Balkan Baroque, video instalación presentada en el MOMA
(Fuente: Abramovi , 2010)*

artista, sino también al público⁸⁵, pero en ningún momento estos mecanismos tienen el protagonismo que presentan en las obras citadas. Aquí es claro que el primer plano se desarrolla en la limpieza de los huesos podridos, con gusanos, en el contexto de la guerra en los Balcanes.

Y es que, si autores como Bojana Pejic ven en algunos de los componentes de esta pieza mecanismos transformadores o de purificación, bien a través de los contenedores de agua o del proceso de limpieza de los huesos⁸⁶, es claro que *Balkan Baroque* privilegia un sentido de imposibilidad: la pieza de 1997 no finaliza con los huesos limpios, sino se acaba precisamente en la cumbre de su ser insoportable. En este sentido, es un ritual que lejos de transformar se muestra como un ritual incapaz y vano. Como se indicó, para Abramović quitar la sangre es imposible, como no se puede eliminar la mancha de la guerra. Y también la historia de la rata lobo, hace de metáfora de la condición de los hombres en conflicto, pues como ella indica: “Son las circunstancias las que hacen al asesino, y cómo la naturaleza humana puede ser transformada. [...] Yo hablé de esta situación en *Balkan Baroque*, donde estaba contando la historia de cómo en Yugoslavia hacemos la ‘rata lobo’” (Abramović en Abramović, Thompson y Weslien, 2006, p. 41).

En definitiva, en *Balkan Baroque* el acto de purificación ritual aparece como un imposible. Al contrario del alimento como símbolo de vida, en este trabajo la materia representa la muerte. Más que la representación de un campo de batalla, la obra es un campo después de un combate, que compromete al espectador de manera radical con el tema a través del olor de la carne descompuesta. La postura en la que deja a la audiencia esta obra es “sin escapatoria”.

Para concluir este capítulo hemos de señalar que las obras del Beuys y Abramović se acercan al ritual de modos distintos. Por un lado, Abramović no ve el arte como un mecanismo para cambiar la sociedad, dice: “Pero no creo como Beuys, que viviendo a través del arte podamos cambiar la sociedad. Creo que la espiritualidad es el camino, no el arte. El arte es solo una herramienta, pero no es la única” (Abramović en Abramović, Thompson y Weslien, 2006, p.

⁸⁵ El mal olor es una queja de la artista, además en el registro en video se aprecia que el público que entra en la sala se tapa la cara.

⁸⁶ Dice: “El video retrato con los padres se instala en una habitación oscura, en la que apenas se pueden notar tres esculturas de cobre que contienen agua, lo que sugiere una purificación espiritual. El acto de auto purificación es, sin embargo, realizado por Abramović quien, durante seis horas al día y cuatro días consecutivos limpia con un cepillo metálico, jabón y agua, una pila de huesos de vaca, rapando los últimos restos de carne de ellos” (Pejic, 2006 citada en LIMA, 2014c).

30). Al tiempo, en su cercanía con el ritual, ambas obras ponen como centro medios distintos: para el artista alemán es la materia, mientras que para Abramović, es el cuerpo⁸⁷.

De este modo, si a través de la idea del artista como chamán, Beuys se muestra como intermediario de un proyecto utópico de transformar la sociedad a través del arte, desde una perspectiva más realista, Abramović promulga la idea de la transformación para sí, mediante el ejercicio de mecanismos que tienen que ver con la mortificación del cuerpo, el ayuno, para despertar la mente. Los procedimientos de Beuys son en este sentido radicalmente diferentes. Beuys construye un proyecto global de arte a la manera de los primitivos: dibuja un mito, su accidente durante la guerra, sobre el cual se erige parcialmente el simbolismo de algunos de los materiales que utiliza; señala la enfermedad, y también se muestra a sí mismo como sanador y chamán.

Pero ni la obra de Abramović, ni la de Beuys, son en sentido literal rituales. Por una parte, como dice Kaplan, el contexto del arte es irremediabilmente diferente al contexto del ritual en las sociedades primitivas, y esto implica aspectos tan fundamentales como el compromiso entre la audiencia o los participantes. De distinto modo, hemos visto esto mismo tratando la diferencia entre fenómenos liminares y liminoides. Si reflexionamos, por ejemplo, sobre las palabras de Birringer sobre *The House with the Ocean View* en cuanto plantea que la visión del ayuno de Abramović nos muestra que visitar la obra no es suficiente como proceso de transformación, nos damos cuenta de que el objetivo de la obra es ante todo didáctico, mostrar un camino, mas no es el camino o el canal de transformación en sí, como sí lo son, por ejemplo, los ritos de paso.

En cuanto al uso del material, ambos artistas se diferencian particularmente en las obras que hemos tratado. Si en la obra de Beuys, aparece la muerte, mediante la liebre, en cualquier caso, lo hace para hacer alusión al renacimiento, y sobre todo la miel es símbolo de vida, y en la cabeza transfiere esa propiedad al pensamiento. En cambio, Abramović, que ha mostrado la muerte a través de esqueletos en dos de las obras de la serie de tres performances *Cleaning the Mirror* (1995) o en *Nude with Skeleton* (2002), en *Balkan Baroque* la hace presente a través de la putrefacción, de la evolución propia del material, en muchos sentidos similar al cuerpo humano. Al límite de lo tolerable, y sin concesiones frente a la barbarie de la guerra, *Balkan Baroque* no muestra fe en el renacimiento.

⁸⁷ Interrogada por Kaplan sobre cuál es la idea central, el motor de su trabajo, Abramović indica que “[...] para mí, la única idea que yo siempre he tenido es el cuerpo humano” (Abramović en Kaplan, 1999, p. 19).

5. VINCULACIÓN ENTRE MUERTE Y ALIMENTO EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA

En el capítulo anterior vimos cómo el alimento y el ritual se ligan a través de la obra de Joseph Beuys, en una relación orgánica, en la cual una no predomina sobre la otra, sino que se interrelacionan entre sí. La vida es simbolizada a través del alimento por el artista en *How to explain pictures to a dead hare*, mientras Marina Abramović, enfatiza a través de lo perecedero en *Balkan Baroque* en la cara opuesta de la materia orgánica en el arte, la muerte, a través de una obra que evoca el ritual como imposibilidad de transformación.

En este capítulo nos proponemos hacer el análisis de las obras de dos artistas que han trabajado sobre la muerte a través del alimento físico: Jana Sterbak y Félix González-Torres. En rigor, ninguno de estos dos creadores ha hecho de la comida su objeto de trabajo artístico, al modo de Miralda o Daniel Spoerri, sin embargo, ambos han puesto de manifiesto las cualidades intrínsecas de la comida: Sterbak el simbolismo del alimento y González-Torres, el potencial de la comida para afianzar los lazos sociales.

Como en el caso de Beuys, para Sterbak la elección del material es esencial en la creación artística¹, e incluso en algunas ocasiones, este le dicta la forma de la obra (Sterbak en Nordal, 2001, p. 89). En este contexto, elige alimentos como el pan en *Bread Bed* (1996), la carne en *Chair Apollinaire* (1996) y *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) y el chocolate en *Catacombes* (1992).

En cuanto a Félix González-Torres,² el artista construye derrames de caramelos de distintos tipos, a veces recubiertos con papel de colores y celofán, en el contexto de un trabajo marcado por su

¹ Como indica Barbara London (1993, p. 3) en sus inicios el trabajo de Jana Sterbak fue influenciado por el trabajo de Beuys. En el sentido que venimos señalando, Jennifer McLerran, citando en parte a Elke Town (1984), se refiere a la similitud entre el uso de los materiales entre ambos artistas con estas palabras: “Como el artista alemán Joseph Beuys emplea grasa animal como una metáfora para la transformación material y espiritual, Sterbak dice que ella ‘usa las propiedades de la llamada materia inerte para hacer una analogía de procesos mentales/físicos’” (McLerran, 1998, p. 538). Por otro lado, la artista tiene una obra basada en los trajes de Joseph Beuys, *Absorption* (1995), consistente en una fotografía de un capullo a escala humana sostenido por un asistente, un traje del artista alemán, y un texto.

² Como destaca Gerardo Mosquera (1996, citado en Badías, 2010, p. 11), el nombre propio del artista presenta una hibridez que recuerda una larga tradición de negociación cultural entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. Así, el nombre “Félix González Torres” pierde la propiedad de su acentuación y a cambio es compensado por un guion entre los apellidos. En general, los autores o traductores toman diferentes posturas respecto a la ortografía del nombre. Badías (2010, p. 11) opta por utilizar la acentuación en castellano, omitiendo el guion. Nosotros nos decantamos por la opción de Amor (1995) y Becce (2010) donde además de marcar las tildes, se mantiene el guion del nombre en inglés. Este último signo, a nuestro

interés en las series de objetos de los cuales el espectador se lleva una parte. De su obra nos interesa principalmente “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A*) una representación alegórica de la pareja del artista, Ross Laycock, quien muere en 1991. La obra se compone de un peso sugerido de 175 libras de caramelos, lo que corresponde al peso ideal de Ross, y que por disposición del artista se están reponiendo continuamente.

Nicolas Bourriaud inscribe la obra de González-Torres dentro de lo que ha denominado estética relacional, entendida como una forma de arte que tiene por tema central el “estar-junto”, el encuentro entre el observador y la obra, la elaboración colectiva del sentido. A su vez, Claire Bishop, destaca que la esencia de la instalación artística es la participación. Para nosotros, lo esencial es que tanto Sterbak como González-Torres han usado las características intrínsecas de la comida, o bien para crear relaciones, o bien como una parte fundamental del significado de la obra, y en un sentido similar al Día de Muertos, han hecho una afirmación de la vida a través del alimento.

Comenzaremos este capítulo con una breve introducción a las teorías de Bourriaud y Bishop, fundamentales en el análisis principalmente de la obra de González-Torres, para luego entrar a tratar a estos dos artistas, centrándonos en las obras en las que se vinculan la muerte y el alimento.

5.1 La participación del espectador como componente esencial de la obra

Hemos pasado del ámbito del arte de acción, a otro, que en principio estaríamos tentados en clasificar como instalación artística. Sin embargo, más que referirse a uno u otro Nicolas Bourriaud formula un nuevo paradigma que rige la práctica artística contemporánea, que denomina “estética relacional”. Para el autor, se trata de un arte que toma como “horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2008, p. 13).

El punto del inicio de su reflexión, es una serie de obras de los años noventa, que difícilmente podrían clasificarse como esculturas, activismo social, instalaciones, u otra forma de arte. Para

juicio, pone de manifiesto una de las condiciones del artista, la de inmigrante, tratada por autores como (Chambers-Letson, 2010, pp. 563- 564) en relación con su trabajo.

ejemplificarlo, nos centraremos en un artista que Bourriaud menciona en repetidas ocasiones, y que tiene que ver con nuestro ámbito de trabajo, Rirkrit Tiravanija³.

Este artista, afincado en Nueva York, pero educado un tiempo en Tailandia⁴, se distingue por una serie de obras, en las que cocina curris de verduras, y el público asistente es invitado a comer (Bishop, 2004, pp. 55-56). En la obra *Untitled (Still)* (1992) presentada en la Galería 303, por ejemplo, el artista trasladó lo que encontró en las oficinas al espacio de exposición y junto con el director cocinaron unos curris a los asistentes. Bishop (2004, p. 56) señala al respecto que: “Varios críticos y el propio Tiravanija han observado que esta participación de la audiencia es el foco principal de su trabajo: el alimento no es sino un medio para permitir el desarrollo de una relación cordial entre el artista y el espectador”⁵. En este sentido, destaca la autora, no es extraño que entre la lista de materiales del artista incluya la frase “muchacha gente”⁶ (Bishop, 2004, pp. 56-57).

Para Bourriaud, añade Bishop en su interpretación del texto *Estética Relacional* y de la obra de este artista en particular, la esencia de la obra de Tiravanija no estaría en el uso de la comida, sino en el tipo de encuentro que ésta genera. Dice: “Por ejemplo, *qué* cocina Tiravanija, *cómo* y *para quién*, son menos importantes para Bourriaud, que el hecho de que ofrezca el resultado de lo que cocina de forma gratuita” (Bishop, 2004, p. 64).

³ Bourriaud dedica, además, un apartado de su libro al análisis de la obra de Félix González-Torres. Se refiere, asimismo, a las obras de otros artistas que no tienen nada que ver con el alimento, sobre los cuales su teoría se sustenta, en estos términos: “Philippe Parreno invita a un grupo de gente a practicar sus hobbies favoritos un 1º de Mayo en la línea de montaje de una fábrica. Vanessa Beecroft viste de la misma manera y peina con una peluca pelirroja a unas veinte mujeres que el visitante sólo ve a través del marco de una puerta. [...] Muchos más nombres y muchos más trabajos completarán esta lista: en todos los casos, la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales” (Bourriaud, 2008, p. 6).

⁴ Como menciona Bishop (2004, pp. 55-56), Tiravanija es de padres Thai. Los datos concernientes a la historia familiar se mencionan en relación con el tipo de comida que prepara el artista. De hecho, para Hartung (2011, p. 121), los platos que ofrece el artista están “cargados de referencias culturales y autobiográficas”.

⁵ Hartung le da más relevancia a la comida y, sobre todo, destaca el potencial del alimento para unir a las personas. Dice acerca de Tiravanija que es “un nuevo modelo de artista que ejecuta acciones globales en las que la comida se aplica como un acto sensorial capaz de unir a las personas” (Hartung, 2011, p. 121). Y añade más adelante que de este modo “los alimentos cobran importancia por su carácter existencial” que es “clave para la proximidad social, el entorno comunicativo, y para la ubicación unívoca” (Raap, 2002, citado en Hartung, 2011, p. 121).

⁶ Bishop hace una crítica no solamente de la obra de Tiravanija, sino de la teoría de Bourriaud, señalando, por una parte, que, si bien el trabajo de Tiravanija reúne a las personas, en todo caso se trata de gente cercana al entorno del arte. Además, el tipo de relaciones que crea rehúye el conflicto. Dice, por ejemplo: “Sus instalaciones reflejan la comprensión de Bourriaud de las relaciones producidas por los trabajos de arte relacional como fundamentalmente armoniosos porque ellos están dirigidos a una comunidad de sujetos con *algo en común*. [...] La microtopía de Tiravanija renuncia a la idea de transformación en la cultura pública y reduce su alcance a los placeres de un grupo privado, que se identifica entre sí como asistentes a la galería” (Bishop, 2004, pp. 68-69).

La interpretación que hace esta autora de la teoría del crítico francés, en cuanto afirma que lo esencial en la estética relacional y en la obra de Tiravanija como ejemplo de ella, sería más la creación de relaciones que otros aspectos⁷, no es desacertada, pues el mismo autor afirma:

Nuestra convicción [...] es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito (Bourriaud, 2008, p. 22-23).

Un segundo trabajo de Tiravanija es *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (1996), donde si bien el alimento no es protagonista, ocupa un lugar dentro del conjunto de la obra, a través del espacio culinario. En esta pieza, el artista crea en el Kunstverein de Colonia una reproducción de su apartamento en Nueva York, abierta al público durante las 24 horas del día. Según la descripción de Hartung (2011, p. 121), el artista invitaba día y noche a comer y hacer actividades de la vida diaria a los asistentes⁸. Como Bishop (2004, p. 57) hace notar, la crítica de esta obra se centró en afirmar la capacidad de esta pieza para combinar el arte y la vida⁹. De hecho, en Guggenheim (n.d., *Rirkrit Tiravanija*) se afirma acerca del periodo de trabajo que comprende esta obra que: “Durante los años siguientes, [a 1992, con *Untitled (Still)*] el artista ignoró la división prescrita entre el arte y la vida, construyendo entornos comunales que ofrecen un lugar lúdico alternativo para las actividades cotidianas”.

Como se ha dicho, entonces, para Bourriaud, trabajos como los de Tiravanija son ejemplo, al igual que otras piezas, de obras que son difíciles de clasificar entre las formas de arte establecidas, así que propone un “nuevo paradigma artístico”, un arte relacional. Sobre todo, el autor privilegia la creación de relaciones sobre otros aspectos de la obra, pues como indica, considerando las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que dirige la sociedad contemporánea “[...] para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte

⁷ Hartung, que aborda la obra del artista desde una perspectiva de análisis distinta, más interesada en mostrar el lugar de la comida en el arte del siglo XX, afirma lo mismo, anotando que Tiravanija esporádicamente: “aparece para servir sus sencillos currys, pero lo que a él le importa no es la experiencia del gusto, sino la reunión improvisada, la conversación que se entabla en situaciones poco espectaculares” (Hartung, 2011, p. 121).

⁸ Dice Hartung (2011, p. 121) en su descripción de la obra: “[...] en la cocina hay gente cortando verduras en una mesa, Rirkrit está entre ellos”.

⁹ Visión que comparte Hartung (2011, p. 121), pues señala que este trabajo crea un marco cultural para prestar atención a las tareas cotidianas dentro del contexto del arte.

representa un intersticio social”¹⁰ (Bourriaud, 2008, p. 15). Entendiendo el intersticio¹¹ como “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en un sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (Bourriaud, 2008, p. 16).

Pero la definición de Bourriaud no se refiere solamente a la capacidad de la obra de generar relaciones entre personas, sino también entre objetos, gestos, signos. En este sentido, destaca tomando como ejemplos las obras de Gordon Matta-Clark y Dan Graham¹² que:

[...] la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reduce a “cosas” que estos dos artistas “producen”; no es simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico (Bourriaud, 2008, p. 21).

Ahora bien, si para Bourriaud lo relacional es intrínseco a la obra de arte¹³, desde los años noventa, “las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido, [...] en ‘formas’ artísticas plenas”. Así, añade el crítico francés, las fiestas, las citas, los juegos y, en síntesis, “[...] el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales [...]” (Bourriaud, 2008, pp. 31-32).

Queda claro entonces el lugar privilegiado que da el crítico francés al establecimiento de relaciones sociales. Como hemos visto hasta ahora, dentro del paradigma estético que propone,

¹⁰ En este punto diferimos del autor. Si bien, para nosotros la teoría del crítico francés, como el mismo indica, es útil para clasificar unas prácticas artísticas que difícilmente podrían comprenderse dentro de otras técnicas, lo cierto es que lo llamado por Bourriaud el valor semántico de la obra seguirá siendo más importante que la creación de relaciones, al menos en la obra de Félix González-Torres.

En la obra de González-Torres, “*Untitled*” (*Placebo-Landscape-for Roni*), además de la relación entre el espectador y la pieza que tendrá lugar a través de los caramelos que el público toma, estarán las lecturas, no menos importantes en relación a la obra de Roni Horn, y a los paseos del artista con Ross.

¹¹ Como indica Bourriaud (2008, p. 15), el intersticio es un término usado por Marx para definir “comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia [...]”.

¹² La obra de Matta-Clark es tratada por Julie Reiss, en el capítulo cuarto de *From margin to center: the spaces of installation art* donde se refiere, entre otros aspectos, a cómo los espacios alternativos a los museos y las galerías incidieron en la instalación artística. Sin embargo, mencionamos a ambos artistas porque Bourriaud los toma para ejemplificar características de la estética relacional.

¹³ Bourriaud no descarta la participación del espectador como característico de obra de arte. Dice: “Lo transitivo es viejo como el mundo, constituye una propiedad concreta de la obra de arte. Sin ella, la obra no sería nada más que un objeto muerto, aplastado por la contemplación. Delacroix ya escribía en su diario que un cuadro logrado ‘concentraba’ momentáneamente una emoción que la mirada del espectador debía revivir y hacer evolucionar” (Bourriaud, 2008, p. 28).

estas no son solo un medio, ni un tema sino el fin de la obra de arte. Ahora bien, Bourriaud señala además que la estética relacional no tiene precedentes en la historia del arte¹⁴. En este sentido, Bishop, objeta, a nuestro juicio acertadamente, que la activación y participación del espectador, tiene amplios precedentes en diferentes prácticas artísticas:

[...] desde el teatro alemán experimental de los años veinte, a las películas de la nueva ola y el *nouveau roman* de los años sesenta, desde escultura minimalista, a la instalación de arte post-minimalista en los años setentas, desde la escultura social de Beuys al arte de performance socialmente comprometido de los años ochenta¹⁵ (Bishop, 2004, p. 78).

En el terreno de las artes plásticas, dice Bishop (2012, p. 118), la obra ha sido tratada en este sentido por Kaprow, en los performances de Acconci, a través de los nidos de Oiticica y la declaración de Beuys de “cada hombre un artista”. De hecho, Bourriaud (2008, p. 27) menciona, coincidiendo con la autora, que la participación del espectador fue teorizada por los happenings y las performances Fluxus y menciona, en este mismo sentido, las consideraciones de Duchamp, en la conferencia *The creative act* (1957) respecto a la intervención del espectador en la obra de arte. Ahora bien, asumiendo esto, nos preguntamos qué es lo que considera Bourriaud novedoso, diferente en las obras de los artistas que quiere agrupar dentro de la estética relacional, respecto a los trabajos anteriores en los que se privilegiaba la participación del espectador. En este sentido el autor indica:

[...] Lo nuevo está en otro lado: esta generación de artistas no considera lo intersubjetivo y lo interactivo como juegos teóricos de moda, ni como tratamiento (coartada) de una práctica tradicional del arte: los toma como punto de partida y como resultado, como los informantes principales de su actividad. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo [...] (Bourriaud, 2008, p. 53).

Ahora bien, Bourriaud (2008, pp. 33-34) menciona diversas obras de otras épocas, particularmente de los años sesenta y setenta en donde el factor de la participación del espectador es fundamental, por ejemplo, la serie *Casual Passer-by* que Braco Dimitrijevic comienza en 1971, en donde el rostro de un transeúnte anónimo que el artista se encuentra por azar, aparece a gran escala en la fachada de museos, edificios, en lugares públicos como el metro o en anuncios publicitarios (TATE, n.d.); o las cenas que organizaba Daniel Spoerri; o el trabajo de Stephen

¹⁴ Dice Bourriaud (2008, p 53): “[...] el arte relacional no es el ‘renacimiento’ de un movimiento o estilo pasado. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte– no tiene ejemplos en la historia del arte [...]”.

¹⁵ Los ejemplos concretos para cada caso, como se aclara en Bishop (2012, p. 127): del teatro experimental alemán de los años veinte, Bertolt Brecht; de las películas de la nueva ola, Jean-Luc Godard; de la performance socialmente comprometida: Mierle Laderman Ukeles y Christine Hill.

Willats, donde hace un estudio cartográfico de las relaciones entre los vecinos de un edificio; o el restaurante que abrió Gordon Matta Clark en 1971. En cualquier caso, para Bourriaud, a pesar de que la generación de los años noventa, retoma la problemática ejemplificada en estas obras, se diferencia de estas en que deja de lado la cuestión de la definición de arte. El problema, dice el crítico francés, no es ya desplazar los límites del arte, sino poner a prueba la resistencia de los límites ya existentes. La diferencia sería, para Bourriaud, entonces, trabajar con los mismos medios, dos problemas distintos:

[...] ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo ‘nuevo’ y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la ‘sociedad del espectáculo’. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas [...] (Bourriaud, 2008, pp. 34-35).

Bishop (2012, p. 116), en su interpretación de la *Estética relacional*, pone el acento en este aspecto del texto de Bourriaud, y dice que, para el crítico francés, la diferencia entre el trabajo contemporáneo de aquel de generaciones previas es que los artistas tienen una actitud diferente hacia el cambio social: se ha pasado de una agenda utópica a la voluntad, por parte de los artistas de establecer ‘microtopías’, que funcionen aquí y ahora. Así que, en lugar de pretender cambiar el mundo, los artistas quieren aprender a habitarlo de la mejor manera posible. Esta apreciación es precisa, pues en Bourriaud (2008, p. 54), se lee:

Está claro, sin duda, que el tiempo del Hombre nuevo, de los manifiestos hacia el futuro, del llamado para un mundo mejor asegurado, ya se ha cumplido: la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios. La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas ‘posibilidades de vida’, se revelan posibles. Parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores.

Ahora bien, si esta actitud hacia la obra de arte, que ve el crítico francés como distinta en los artistas de los años noventa con respecto a la generación de los años sesenta y setenta, no es cuestionada por Bishop, la autora revisa otros aspectos de su teoría, en particular, como ya mencionamos, el tipo de relaciones que propone, que ve demasiado conciliadoras, que anulan la discusión lo que verá, en todo caso, como fundamental en una democracia. Además, en su libro *Installation Art. A Critical History*, Bishop destaca que la participación es una de las características fundamentales de la instalación, señalando al respecto que:

El arte de instalación crea una situación en la cual el espectador físicamente entra, e insiste en que usted lo mire como una totalidad singular. El arte de instalación por lo tanto difiere de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, video) en que este se dirige al espectador directamente como una presencia literal en el espacio (Bishop, 2012, p. 6).

Y agrega más adelante: “El rasgo inevitablemente subjetivo en todos estos reportes afirma, una vez más, el hecho de que las obras de arte de instalación están dirigidas y exigen la presencia del espectador” (Bishop, 2012, p. 11).

La autora, asimismo, cita a Julie Reiss, quien, a nuestro juicio de manera muy acertada le quita peso a la interactividad, describiendo las maneras en que la participación del espectador puede tener lugar, de forma que no se trata solo de que el público “haga algo” sino que también, por ejemplo, que pueda explorar el espacio. Dice:

La esencia del arte de la instalación es la participación del espectador, pero la definición de la participación varía mucho de un artista a otro, e incluso de una obra a otra del mismo artista. La participación puede significar ofrecer al espectador actividades específicas. También puede significar reclamar que el espectador camine por el espacio y simplemente se confronte con lo que está allí. Los objetos pueden caer directamente en el camino del espectador o ser evidentes sólo a través de la exploración de un espacio. En cada una de estas situaciones, el espectador es requerido para completar la pieza; el significado evoluciona a partir de la interacción entre los dos (Reiss, 1999, p. xiii).

Ahora bien, para nuestro análisis de “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A.*), es conveniente definir en qué práctica artística podríamos ubicar los derrames de dulces¹⁶. Si bien estos serán descritos en detalle más adelante, podríamos decir, de momento, que hay un patrón que organiza y rige el funcionamiento de los derrames de dulces y cerros de carteles, en donde un mismo objeto que se repite, conforma una figura en el espacio¹⁷. Así, por ejemplo, en la obra “*Untitled*” (*Death by Gun*) (1990), una hoja de cartel que presenta imágenes de personas asesinadas extraídas de la revista *Time*¹⁸, es replicada cientos de veces. Las hojas son dispuestas una sobre otra, de manera

¹⁶ Este problema no lo tenemos con Sterbak, quien en las obras que nos ocupan, hace mucho menos énfasis en la interacción con el espectador, al menos, según la definición de Bourriaud. No obstante, la artista tiene algunas piezas que suponen una interrelación importante con el público como *Baldacchino*, un objeto que sigue al espectador por el espacio expositivo.

¹⁷ En este sentido dice Sonia Becce (2010, p. 27): “Uno de los aspectos llamativos de la obra de Félix González-Torres es que haya podido producir un cúmulo de ideas tan importante a partir de apenas un puñado de series, las que desarrolló, a su vez, repitiendo estructuras formales muy simples: gráficos médicos, rompecabezas, pilas de papeles, montones de caramelos, cables con bombillas eléctricas, cortinas de cuentas, carteles”.

¹⁸ En cada cartel se muestra el retrato, el nombre y las circunstancias de la muerte de cuatrocientos sesenta personas asesinadas por arma de fuego durante una semana en Estados Unidos. Si bien en MOMA (n.d., *Felix Gonzalez-Torres*) se destaca que el tema de esta obra no es muy frecuente en este artista, ocupado más en la defensa de los derechos de los homosexuales y persona con VIH, para Spector (1995, p. 50) este trabajo está asociado con las referencias insistentes de González-Torres a la aprobación social de la

que se forma un objeto escultórico minimalista similar a una caja, cuyas caras laterales son blancas, y la superior muestra las imágenes impresas. En esta obra, como en las piezas con caramelos, los espectadores están autorizados a llevarse parte, bien sea una hoja de papel o un caramelo. La obra, no desaparece, pues González-Torres, ha especificado que se estén reponiendo las unidades periódicamente¹⁹.

Queda claro, entonces, que, si bien las obras de estas series ponen un énfasis importante en la participación del espectador, también tiene una presencia²⁰ en el espacio, al interior de lugares cerrados, galerías o museos. Lo cierto es que lecturas como la de Nancy Spector sobre las pilas de papel, aunque ponen el acento en la participación del espectador, aluden a la condición de estas obras como objetos escultóricos. Dice:

En concreto, sus pilas de papel impreso y sus montones de dulces comestibles delinean una topografía poética que la participación física y perceptiva del observador activa en el tiempo. Estas obras, que el público puede llevarse, y cuyos elementos son repuestos constantemente, desafían la solidez de la escultura convencional (Spector, 1995, p. 57).

Así, a través de lo destacado por la autora, entendemos que la participación de la audiencia hace que en estas pilas o series de dulces el objeto se vuelva precario. Pero en todo caso, es fundamental reconocer esta condición, pues la obra es una presencia en el espacio, no una repartición de carteles, como el propio Bourriaud indica refiriéndose a una de las pilas de papel, “*Untitled*” (*Blue Mirror*) (1990):

Es un cubo de papel de tamaño pequeño, no lo suficientemente grande para dar ilusión de monumentalidad, no lo suficientemente compacto para olvidar que se trata de una superposición de carteles idénticos. Es celeste, enmarcado por una franja blanca. Sobre el canto, se refuerza el color azul con el amontonamiento de papel [...] Porque no se trata de una performance o una distribución de afiches, sino de una obra con forma definida, con cierta densidad; una obra que no expone el proceso con que se construye (o se desarma), sino la forma de su presencia entre el público (Bourriaud, 2008, p. 59).

violencia. Y agrega: “las piezas de fechas incluyen alusiones específicas a acontecimientos históricos que llevaron la brutalidad a una escala épica: ‘Napalm 1972’, ‘Pol Pot 1988’, ‘Cementerio de Bitburg 1985’ [...]” Aquí, en “*Untitled*” (*Death by Gun*) se da expresión a una dimensión personal de la violencia.

¹⁹ En contadas obras, tanto en las piezas de carteles, como en los afiches de publicidad, González-Torres cambia su estrategia. Así, por ejemplo, en “*Untitled*” (*Implosion*) (1991), el artista presenta 190 serigrafías, con diez pruebas de artista, que conforman una pieza para ser conservada. Vista en el contexto de la serie de carteles, esta pieza parece extremadamente estática y amarrada. Pero más que un defecto no buscado, parece una estrategia de González-Torres para mostrar el movimiento de las otras pilas de papel, a través del contraste con la quietud de esta, de manera que empiezan a relacionarse, de una forma similar a como lo hacen el silencio y el ruido, o la oscuridad en relación a la luz. Además, Susan Tallman (1991, citada en Spector, 1995, p. 99) destaca que esta obra subraya la naturaleza contradictoria de la “edición limitada” que recoge por una parte la posibilidad de repetición sin límite y al aura de originalidad.

²⁰ Si bien los trabajos tienen volumen, este es variable. También cambian las unidades que lo componen.

Esta dimensión espacial de la obra, sin lugar a dudas, se queda fuera de la estética relacional que define Bourriaud. El mismo autor, le resta importancia en el paradigma que propone, destacando que la obra más que experimentarse en el espacio, se percibe como una duración. Dice: “Dicho de otra manera, no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio por recorrer [...] La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008, p. 14). Así que recurrimos a Reiss que, en cambio, si la comprende, definiendo instalación de arte en estos términos:

La instalación de arte, puede ser abstracta o pictórica, controlada o espontánea. Se pueden incluir objetos separados, o no incluir objetos en absoluto. Siempre hay una relación recíproca de algún tipo entre el espectador y el trabajo, el trabajo y el espacio, y el espacio y el espectador. Se podría sostener que estas cualidades definen muchas prácticas artísticas. Por lo tanto, para refinar la definición, se podría añadir que en la creación de la instalación el artista trata todo un espacio interior, (suficientemente grande como para que la gente entre) como una situación única, más que como en una galería mostrando trabajos separados. El espectador es, de alguna manera considerado como parte integral de la consecución de la obra (Reiss, 1999, pp. xii-xiii).

Por otro lado, es importante tener en cuenta que trabajos como el ya mencionado “*Untitled*” (*Public Opinion*) (1991), es clasificado en Guggenheim (n.d., *Felix Gonzalez-Torres*) como una instalación. En este sentido, si bien nos parece claro que la teoría de Bourriaud añade una dimensión al análisis a las pilas de dulces y los cerros de carteles de Félix González-Torres, sería un error dejar de lado el carácter de objeto de sus obras. Por lo cual, estimamos estos trabajos desde ambas perspectivas, considerándolos como instalación relacional. Al respecto tomamos las palabras del artista que dice: “Cualquier lugar es un lugar social, al igual que un lugar físico” (González-Torres en Ferguson, 1991, citado en Spector, 1995, p. 66).

Hay ciertos aspectos de la teoría de Bourriaud, que nos parecen cuestionables, analizados en relación con su aplicación a las obras de las pilas de dulces y de papel de Félix González-Torres. Desde luego, no consideramos que el énfasis en estas obras esté puesto en las relaciones sociales como un fin, sino que estas son más bien un medio al servicio del significado de la obra. En este sentido, nos parecen acertados los señalamientos hechos por Mónica Amor (1995, p. 59), donde se da por hecho que en la obra de González-Torres, las relaciones con el espectador son fundamentales, pero están al servicio del simbolismo de la obra. Dice: “No hay duda de que la obra de González-Torres privilegia la participación del espectador en la construcción simbólica de la misma sobre muchos otros aspectos”.

El propio artista, indica que genera el mecanismo de los cerros pensando en su relación con la obra y su vida personal. Dice: “la idea de hacer obras que fueran infinitas se impuso en un momento en el que estaba perdiendo a alguien muy importante para mí” (González-Torres en Becce, 2010, p. 22). Esto nos hace pensar que, para el artista, las relaciones sociales más que un fin, son un recurso expresivo al servicio de simbolismo de la obra.

Pensemos, por ejemplo, en la última pieza hecha con caramelos por el artista, “*Untitled*” (*Placebo-Landscape-for Roni*) (1993), elaborada con dulces cubiertos de papel dorado brillante, tal como se ve en la Figura 83 (González-Torres, 1993). El punto de partida de este trabajo, es la obra de Roni Horn, *Gold Field*, una ligera lámina de oro, tendida sobre el suelo. Esta última pieza se aprecia en la Figura 84 (Horn, 1980-82). Así, dice González-Torres:

L.A. 1990. Ross y yo pasábamos todos los sábados por la tarde visitando galerías, museos, tiendas de segunda mano y haciendo paseos largos por todo L.A., disfrutando de la ‘hora mágica’ cuando la luz lo vuelve todo oro y en algo mágico en esa ciudad. Fue el mejor y el peor de los tiempos. Ross se estaba muriendo delante de mis ojos. Dejándome. Era la primera vez en mi vida que sabía a ciencia cierta de dónde venía el dinero para el alquiler. Fue un tiempo de desesperación, pero de crecimiento también.

1990, L.A. El campo de oro [Gold Field]. ¿Cómo puedo tratar con el campo de oro? No lo sé. Pero el campo de oro estaba allí. Ross y yo entramos en el Museo de Arte Contemporáneo, y sin conocer la obra de Roni Horn quedamos impresionados por la presencia heroica, suave y horizontal de este don. Allí estaba, en una habitación blanca, por sí sola, no necesitaba compañía, no necesitaba nada. Apoyado en el suelo, tan ligeramente. Un nuevo paisaje, un horizonte posible, un lugar de descanso y belleza absoluta. Esperando a que el espectador correcto quiera y necesite ser trasladado a un lugar de la imaginación. Esta pieza no es más que una delgada capa de oro. Es todo lo que un buen poema de Wallace Stevens es: preciso, sin equipaje, nada extra. Un poema que se siente seguro y se atreve a desentrañarse, a desnudarse, a ser disfrutado de una manera táctil, pero más allá de eso, también de una manera intelectual. Ross y yo nos levantamos. Ese gesto era todo lo que necesitábamos para descansar, pensar en la posibilidad del cambio. Esto demostró la capacidad innata de un artista que proponía hacer de este lugar un lugar mejor. Qué revolucionario (González-Torres, 1996 citado en Art agenda, n.d.).

Observemos con un poco de detenimiento las anotaciones de González-Torres sobre la obra de Roni Horn. En primer lugar, da a entender una cierta correspondencia entre cómo se ven Los Ángeles a cierta hora del día en la que pasea con Ross, y la obra de Horn. Luego, describe la simpleza con la que esta obra se presenta, con unos cuantos elementos, sin florituras. Finalmente, alude a ella como un gesto que hace posible un sitio mejor. Estos elementos de juicio, no caben en una estética donde las relaciones son el valor fundamental.



Figura 83: "Untitled" (Placebo-Landscape-for Roni)
(Fuente: González-Torres, 1993)



Figura 84: Al frente Gold Field, atrás, "Untitled" (Placebo-Landscape-for Roni)
(Fuente: Horn, 1980-82)

En síntesis, el excesivo énfasis en las relaciones deja de lado aspectos del trabajo del artista, que el propio Bourriaud (2008, pp. 59-79) considera en su análisis del trabajo de González-Torres en el cuarto apartado de su libro, a saber: el componente autobiográfico que forma parte del trabajo, la aspiración a la belleza, entre otros.

De igual forma, y enlazado con lo anterior, si bien Bourriaud destaca que es el artista quien sugiere con la obra un marco de relaciones²¹, lo cierto es que sobreestima, a nuestro juicio, el papel del público en la elaboración del trabajo en tanto destaca que se da en él una “construcción colectiva del sentido”. Lo cierto es que tal como se ve en las obras de González-Torres, las obras sugieren al espectador un tipo de respuesta más bien definida por la propia estructura de la pieza²². En otras palabras, el espectador no es constructor, sino que en general obedece a comportamientos previstos por el artista, en este caso, tomar dulces, o carteles de los cerros²³.

Para concluir, es clara la aportación del crítico francés en cuanto define una forma de arte, en la cual las relaciones humanas son un componente esencial. Sin embargo, diferimos de él en cuanto

²¹ Indicando por ejemplo que este “se focaliza [...] cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público” (Bourriaud, 2008, p. 31).

²² Bourriaud no piensa lo mismo, pues ve que la obra negocia relaciones abiertas. Dice: “Por el contrario, las situaciones de exposición a las que nos confrontan hoy artistas tales como González-Torres, o Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco o Pierre Huyghe, están gobernadas por la preocupación de ‘dar su oportunidad’ a cada uno a través de formas que en lugar de establecer una idea previa del productor en el espectador (una autoridad divina) negocian con él relaciones abiertas, no establecidas a priori” (Bourriaud, 2008, pp. 69-70).

Sin embargo, es claro, que, frente a las pilas de dulces, un espectador tiene predefinidos una serie de comportamientos a seguir: puede tomar los caramelos, no tomarlos, puede variar la cantidad de dulces que toma. Se podría argumentar que el espectador establece relaciones abiertas con la unidad, con el cartel o el dulce que ha tomado del cerro o la pila. De hecho, en Spector (1995, pp. 58-59) se lee que uno de los aspectos que interesaba al artista era la reinención de las pequeñas unidades, a través de lo que hace el público con ellas.

Sin embargo, la pregunta que nos hemos de hacer a continuación, es si lo que realiza el público interviene en el sentido del trabajo. Para ello, es conveniente establecer el lugar en donde está ubicada, según González-Torres, la obra. En este sentido el artista destaca: “[...] un trozo individual de papel tomado de una de las pilas no constituye la ‘pieza’ en sí misma, pero en realidad es una pieza. Al mismo tiempo, la suma de muchas piezas de papel idénticas es la ‘pieza’, pero no del todo, porque no hay pieza, [más bien, lo que] hay es sólo una altura ideal de copias sin límite” (González-Torres en Rollins, 1993 citado en Spector, 1995, p. 58).

La pieza, entonces, es para el artista una presencia en el espacio interior, la galería o el museo, constituida por unidades no fijas, sino que están pasando a través de ella. ¿Incide en algo, entonces, sobre la pieza lo que hace el espectador con su cartel o su dulce? A nuestro juicio, no, solo tiene relevancia la libertad que la obra le otorga de hacer lo que mejor le parezca con esta unidad.

²³ En este sentido destaca Bishop (2012, p. 127): “Ha habido una larga tradición de espectador activado en trabajos de arte a lo largo de muchos medios [...]. El examen de trabajos en este capítulo muestra que ya no es suficiente decir que activar el espectador simplemente es democrático, ya que cada trabajo de arte—incluso los más ‘abierto’—determinan por adelantado el tipo de participación que el espectador pueda tener dentro de este”.

consideramos que las relaciones sociales no son el fin, en el caso concreto de las pilas de carteles o dulces de Félix González-Torres, sino más bien son componentes expresivos puestos al servicio de la significación de la obra. Objetamos también el postulado de un sentido elaborado a partes iguales entre el público y el artista: en el caso de la obra de González-Torres, es claro que las piezas determinan un tipo de relación con el público, limitado y preciso.

5.2 La serie de derrames de caramelos de Félix González-Torres

a) Félix González-Torres: un contexto general

Con el fin de establecer un contexto para comprender las obras de González-Torres que nos interesan, que son los derrames de dulces y dentro de ellos “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A.*), es pertinente, en primer lugar, describir algunos de los trabajos del artista, así como indagar en sus intereses y posturas respecto a la creación artística.

Como destaca Chambers-Letson citando a la historiadora de arte Miwon Kwon, a pesar de la variedad de significados de la obra de González-Torres, ciertas interpretaciones críticas han prevalecido, por ejemplo, el trabajo es celebrado por su condición democrática, generosa, por su interactividad y porque suscita sentimientos importantes, entre los que se cuenta la pérdida, la esperanza, la nostalgia y el amor (Kwon, 2006 citado en Chambers-Letson, 2010, p. 559). Y añade más adelante, que los teóricos “han celebrado la apropiación crítica de González-Torres de formas de arte institucionalmente exitosas, especialmente la simpleza del minimalismo y los fundamentos teóricos del arte conceptual, así como los métodos capitalistas de producción en serie” (Chambers-Letson, 2010, p. 560).

Ahora bien, González-Torres²⁴ hizo varias series de obras, entre otras, pilas de papel, fotostatos, derrames de dulces, ristras de luces, cortinas de cuentas, vallas en la vía pública²⁵. La primera de las vallas, es “*Untitled*” (1989) puesta en la plaza Sheridan de Nueva York, para conmemorar el vigésimo aniversario de la rebelión de Stonewall, como se ve en la Figura 85 (González-Torres,

²⁴ El artista nace en 1957 en Guantánamo, Cuba. Desde los cinco años se muda a Puerto Rico, donde permanece hasta que en 1979 se traslada a Nueva York para finalizar los estudios de arte comenzados en la Universidad de Puerto Rico (Badías, 2010, p. 75). En Nueva York hace parte del Group Material, entre 1987 y 1991.

²⁵ Las dos series que comprenden piezas compuestas por unidades de las cuales el público puede tomar una parte, son las pilas de carteles y los derrames de dulces.



Figura 85: "Untitled"
(Fuente: González-Torres, 1989)

1989). En esta, la mayor parte de la superficie está ocupada por un fondo negro, y solo en la parte inferior del cartel aparece una doble línea de texto donde se lee: “People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969”²⁶.

Si observamos el uso de las fechas y los nombres, encontramos que González-Torres se reusa a describir qué es lo que pasa, no forma oraciones, no utiliza puntuación, solo parece hacer el acto objetivo de marcar unas coordenadas *x* y *y*, donde una corresponde a una fecha y otra a un nombre, sin respetar un orden cronológico, como si estuviese señalando unos puntos en un mapa imaginario de la historia.

El fondo negro, es leído por Chambers-Letson (2010, p. 567) como el lugar donde el espectador proyecta sus propios eventos, narrativas o experiencias²⁷. En cualquier caso, si el texto podría parecer como un pie de foto, lo cierto es que el color negro aparece como una negativa del artista

²⁶ En castellano, “Coalición de Personas con SIDA 1985 Abuso Policial 1969 Oscar Wilde 1895 Corte Suprema 1986 Harvey Milk 1977 Marcha en Washington 1987 Rebelión de Stonewall 1969”. Como destaca Badías (2010, pp. 88-89), esta obra pone de relieve la lucha social del colectivo homosexual por sus derechos. Las entradas de texto, donde se hace referencia a diversos eventos históricos relacionados con la lucha del reconocimiento civil de este colectivo, eran más o menos familiares a los transeúntes de las Plaza Sheridan, ubicada en el distrito gay de Greenwich. El mismo autor añade que el tipo de militancia que ejerce González-Torres es discreto, lo que se ve reflejado en el hecho de que las fechas no estén ordenadas cronológicamente, sino en un orden aparentemente arbitrario.

En este sentido nos interesa destacar brevemente, la postura del artista frente a la relación entre arte e ideología. Por una parte, González-Torres, en entrevista con Robert Storr destaca que todo arte es político, y por otro, que la manera más efectiva del arte político, es el que no parece que lo fuera. Dice: “[...] Todo arte y toda producción cultural es política [...]. Sólo te daré un ejemplo. Cuando planteas la cuestión del arte o la política, la gente inmediatamente salta y dice, Barbara Kruger, Louise Lawler, Leon Golub, Nancy Spero, esos son artistas políticos. Entonces, ¿quiénes son los artistas no políticos, como si eso fuera posible en este momento histórico? Echemos un vistazo a la abstracción, y consideremos al más exitoso de esos artistas políticos, Helen Frankenthaler. ¿Por qué son más exitosos, incluso más que Kosuth, mucho más que Hans Haacke, mucho más que Nancy y León o Barbara Kruger? ¿Porque no parecen artistas políticos! Y como sabemos, todo se trata de parecer natural, se trata de ser el aspecto normativo de cualquier segmento de cultura con el que estamos tratando, de la vida. Ahí es donde alguien como Frankenthaler es la artista políticamente más exitosa cuando se trata de la agenda política que esas obras implican, porque sirve a una agenda muy clara de la derecha” (González-Torres en Storr, 1995, p. 5).

Muy posiblemente, es en este sentido, que el artista haya desestimado una valla posterior con un texto mucho más literal, titulada “*Untitled*” (1990) donde en lugar del fondo negro, figura un bermellón antecedido por una franja blanca. En la mitad central de la valla aparece un texto en blanco, en inglés y castellano, que indica: “LOS SERVICIOS DE SALUD SON UN DERECHO. Un gobierno para el pueblo, por el pueblo, debe de proveer servicios de salud adecuados para todo el pueblo. NO MAS EXCUSAS”. El llamado explícito, es contrario a la obra de González-Torres caracterizada por la sutileza, que asume una postura ideológica clara.

²⁷ González-Torres dice respecto a la actitud que espera del público frente a esta obra que: “Yo espero que el público se detenga por un instante a reflexionar sobre las relaciones reales y abstractas de las diferentes fechas” (González-Torres en Ault, 2006 citado en Chambers-Letson, 2010, p. 567).

a representar los hechos, o también como una imagen “velada” o “quemada” por los acontecimientos²⁸.

Por otro lado, como apunta Badías (2010, pp. 89, 197) esta obra recuerda otros trabajos de González-Torres, como los fosfatos realizados entre los años 1987 y 1988, donde sobre un fondo monocromo aparecen dos o tres líneas escritas que aluden a conceptos, personas, eventos o cosas, y a los retratos de textos. Estos últimos nos interesan particularmente porque tienen en común algunas estrategias de los retratos que González-Torres elabora con caramelos.

Una de estas piezas, es un autorretrato que cuando se presentó por primera vez en el Museo de Brooklyn en 1989 contaba con siete entradas: “Red Canoe 1987 Paris 1985 Blue Flowers 1984 Harry the Dog 1983 Blue Lake 1986 Interferon 1989 Ross 1983”²⁹. Esta serie de palabras, aparece grabada en el vestíbulo del museo, sobre una delgada franja vertical que se forma entre dos niveles del techo. Los textos aparecen integrados a la arquitectura del lugar, de manera que la impresión inicial, usando las palabras del artista, en referencia no a esta obra en particular, sino a su deuda con el arte conceptual, es que no parece arte:

²⁸ Aquí es necesario considerar que teóricos como Spector analizan la obra de González-Torres en relación a la fotografía. Por una parte, la autora ve que la continua indagación del artista sobre la relación entre lo público y lo privado, se conecta con la afirmación de Barthes (1981, citado en Spector, 1995, p. 90) de que la “[...] era de la Fotografía tiene una correspondencia precisa con la irrupción de lo privado en la esfera de lo público, o más bien con la creación de un nuevo valor social: la publicidad de lo privado”. Asimismo, Spector (1995, p. 90), menciona la temprana formación de González-Torres en esta disciplina, y añade que el artista ha incorporado elementos fotográficos en muchos de sus proyectos, a veces tomando imágenes hechas de medios como revistas y periódicos, a veces el artista captura y presenta fotografías de manera convencional, entre otras estrategias. Ejemplo de lo primero, es la pila antes mencionada “*Untitled*” (*Death by Gun*) (1990), o una foto tomada de un periódico e impresa en un rompecabezas, titulada “*Untitled*” (*Waldheim to the pope*) (1989) donde se ve al Papa, cabeza de una Iglesia que no protestó contra el nacismo durante la Segunda Guerra Mundial, dándole la comunión al expresidente de Austria Kurt Waldheim, quien ocultó su pasado nazi (Spector, 1995, p. 50). Ejemplo del segundo modo de usar la fotografía, es una serie de tomas al monumento a Theodore Roosevelt del American Museum of Natural History de Nueva York, tituladas “*Untitled*” (*Natural History*) (1990). En la exposición *Every Week There is Something Different*, el artista presenta la primera semana, una serie de fotografías en blanco y negro, cada una de ellas con una palabra que celebra las virtudes públicas del Roosevelt. La segunda y tercera semanas de la exposición, se dejan solo tres de estas imágenes con las palabras “Soldado”, “Humanitario” y “Explorador”, que encuentran matices significativos diferentes al añadirse nuevos elementos en la exposición, como un performance donde sobre una plataforma con luces, aparece inesperadamente un chico gogo y danza un baile erótico, para luego irse tan inesperadamente como había llegado (Spector, 1995, pp. 100-101).

²⁹ “Canoe Roja 1987 Paris 1985 Flores Azules 1984 Harry el Perro 1983 Lago Azul 1986 Interferón 1989 Ross 1983”. En el certificado de autenticidad se define que el propietario puede expandir o contraer la obra añadiendo o restando fechas. Así, como aclara Adair Rounthwaite (2010, p. 38), cuando se expuso por undécima vez en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, contaba con sesenta y seis entradas fechadas. Sin embargo, los parámetros formales fijados por el artista no se pueden alterar (Elger, 1997 citado en Badías, 2010, p. 82).

Porque nosotros, en la siguiente generación, tomamos esas estrategias y no nos preocupamos si parecía arte o no, eso era su asunto. Solo lo tomamos y dijimos que no parecía arte, sin duda, pero esto es lo que estamos haciendo (González-Torres en Storr, 1995, pp. 3-4).

En este trabajo se combinan datos biográficos con otros que aluden al dominio público. Como destaca Badías (2010, p. 81) González-Torres no vuelve a hacer este tipo de piezas hasta 1991, cuando retrata personas vinculadas con su profesión. El método de trabajo del artista en sus palabras es el siguiente:

Comienzo un retrato pidiéndole a la persona una lista de eventos importantes de su vida –momentos interesantes personales de los que los extraños tengan muy poco conocimiento o indicios. Entonces, añado algunos eventos históricos relevantes que probablemente hayan alterado el transcurrir y la posibilidad de esos eventos supuestamente personales e íntimos (González-Torres en Tim Rollins, 1993 citado en Badías 2010, p. 81).

Este método de trabajo se asemeja a los procedimientos de dos artistas. Por una parte, Richard Prince, quien, para hacer retratos, les pedía a los sujetos que les diesen una foto suya, la que tuviesen en más estima, la cual se limitaba a fotografiar nuevamente³⁰. En ambos mecanismos, el de González-Torres y el Prince, se ve como en el retrato hay un importante componente de auto definición del sujeto retratado, que no está dado por los rasgos físicos, sino por las propias vivencias y la reflexión que se hace sobre estas. La construcción del artista ocurre en un momento posterior, después de que el sujeto se haya identificado a sí mismo. En este sentido dice Spector citando en parte a González-Torres:

‘La belleza de la obra de Richard’, dice González-Torres, está en que ‘puedes ir a una de esas tiendas de descuentos y hacerte la foto por un dólar, tu fotografía, tu retrato. Eso es. Son grandes retratos. Así que me pregunté, en este momento histórico, ¿cómo puedo hacer retratos?’ La respuesta no estaba en perpetuar imagerías sino en dar información, en captar los puntos en los que la vida ‘representada’ se cruzaba con los eventos culturales y políticos que la rodeaban (Spector, 1995, p. 146).

Por otro lado, la yuxtaposición de datos personales con eventos públicos, rememora la autobiografía que Ad Reinhardt realiza para su exposición en el Museo Judío, donde mezcla acontecimientos históricos con su vida. González-Torres destaca en conversación con Joseph Kosuth la importancia de las cuestiones sociales e históricas, pues éstas también nos constituyen, y lo hace refiriéndose particularmente a sus trabajos de retratos en texto:

³⁰ Como destaca Spector (1995, p. 146), González-Torres se refería a esto cuando recordaba sus lecciones iniciales sobre retrato.

Algunas de las obras que he estado haciendo en los últimos años han sido retratos en los que le pedí a una persona que me diera una lista de eventos en sus vidas, eventos privados, y luego mezclarlos con eventos públicos, relacionando más o menos lo público con estos llamados eventos privados. En este punto de la historia, ¿cómo podemos hablar de eventos privados? ¿O momentos privados? ¿Cuándo tenemos televisión y teléfonos dentro de nuestras casas, cuando nuestros cuerpos han sido legislados por el Estado? Tal vez sólo podamos hablar de propiedad privada. Fue muy revelador para mí ver cómo Reinhardt incluía la independencia de la India en su biografía. Debido a que tales cosas afectan a quienes somos en privado, nuestras prácticas y deseos más privados son gobernados por, afectados por el público, por la historia (González-Torres en Kosuth y González-Torres, 2005).

Tal como indica Spector (1995, p. 143), como señal de que cualquier forma de representación, principalmente los retratos de rostros humanos, supone la ausencia física del sujeto, González-Torres se rehúsa a la recreación física de las personas, incluso en los retratos de encargo³¹.

Ahora bien, si es claro que hay un alejamiento de la representación del cuerpo en los retratos de texto, en los trabajos concebidos como retratos hechos en caramelos³², hay un retorno a lo corporal³³, pero no como imitación de las formas, sino enfatizando por una parte en la relación

³¹ La autora añade que la negativa a representar el cuerpo se explica en la medida que el artista quiere generar una lectura que se aparte del género. Dice: “El rechazo de Gonzalez-Torres a reproducir miméticamente el cuerpo (aunque éste esté siempre presente en su obra) constituye un intento deliberado de ‘desfalzar’ la visión estética, de resistencia al dominio visual, de renunciar a la objetivación de sus sujetos. Al restarle importancia a lo figurativo, intenta estimular una lectura más abierta de la obra que no presuponga una configuración de género específica ni una orientación sexual” (Spector, 1995, p. 144). Sin lugar a dudas la autora acierta en algunos de sus señalamientos, pues en obras como “*Untitled*” (*Loverboy*) (1989) unas cortinas de tela azul claro, que tal como se ven el registro de la galería Andrea Rosen, se hinchan por el viento, el cuerpo ha desaparecido, sin embargo, a nuestro juicio, el género está implícito, bien a través del color o bien en el subtítulo. De hecho, el artista haciendo referencia a una pila de papeles de este mismo tono y título, destaca sobre que el azul alude a muchas cosas, y también al género: “Tiene un brillo especial. El tono azul crea un tenue resplandor en la pared cuando el papel está en el suelo. Y cuando lo miras, puedes pensar en muchísimas cosas. Puedes pensar en el cielo. Puedes pensar en el agua. Puedes pensar en las cosas agradables que estén relacionadas con ese tono azul claro. Sé que tiene una connotación de género; no se puede escapar a eso. Pero yo también quise que fuese una hermosa página en blanco sobre la que todo el mundo pudiera proyectar lo que quisiera, la imagen que uno quisiera” (González-Torres en Spector, 1995, p. 65).

En este sentido pensamos que el artista, por una parte, se aleja de la representación mimética del cuerpo, como bien apunta Spector, pero encuentra una manera alternativa para hacer alusión a la cuestión de género.

³² En Philips (2010, Catalogue Essay, para 2.) destacan que de las diecinueve obras con caramelos que hace González-Torres, seis son identificables como retratos, en razón o bien del subtítulo o del peso ideal, entre las cuales se cuentan: dos retratos dobles de Ross y del artista, dos de Ross solo, uno del padre del artista, y uno del coleccionista de arte francés Marcel Brient.

³³ No se trata solamente de una evocación del cuerpo del retratado, sino también, que se involucran los cuerpos de los espectadores. Por una parte, Cherry (2007, p. 8) llama la atención sobre la existencia en los derrames de caramelos de ciertos bordes críticos, que van cambiando a través de la interacción con los cuerpos de los visitantes. En este sentido, refiriéndose a la obra “*Untitled*” (*Revenge*) (1991), un derrame de caramelos azul claro, cuando fue expuesto en Renaissance Society of America, indica: “Aquí el trabajo empezó como un campo azul luminoso; un mes después, a medida que los visitantes caminaban sobre el suelo, los dulces aguamarina fueron dispersados, los caminantes cortaban riachuelos y rutas a lo largo del arreglo, enviando los dulces girando en todas direcciones, amontonándolos y separándolos. Muchos cientos

entre el alimento y el placer, y, por otro lado, en el peso del cuerpo como signo de identidad, pero también como medida de salud, o de enfermedad y de vida. En este sentido destaca González Torres:

Es una metáfora. No pretendo que sea más que esto –no salpico el suelo con plomo; te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros. Es muy apasionado. Durante unos segundos he puesto algo dulce en la boca de una persona, y resulta muy sensual (González- Torres en Spector, 1995, p. 147).

Tres de los retratos individuales que hace González-Torres con dulces son “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A.*) sobre la pareja del artista, que muere de una enfermedad concomitante con el SIDA en 1991, en la Figura 86 (González-Torres, 1991), “*Untitled*” (*Portrait of Dad*), sobre su padre, que muere de cáncer el mismo año que Ross, en la Figura 87 (González-Torres, 1991) y “*Untitled*”, (*Portrait of Marcel Brient*) una obra de encargo, en la Figura 88 (González-Torres, 1991). Además, realiza otro trabajo, “*Untitled*” (*Lover Boys*), donde el peso de los dulces es la suma del peso ideal del cuerpo de Ross y Félix juntos, 355 libras, así que puede leerse como la representación de sus dos cuerpos³⁴. Este último trabajo se puede apreciar en la Figura 89 (González-Torres, 1991).

En el retrato de Ross, formado por un cerro de dulces envueltos en papel celofán de colores, opera el mismo mecanismo que en los retratos de texto, en el sentido de que los dulces elegidos son los favoritos del retratado, Fruit Flashers. Esto mismo ocurre con el retrato de Marcel Brient, un cerro de dulces azules con la palabra “pasión” escrita en la envoltura, con un peso de 198 libras, correspondiente al peso del retratado. Spector indica que esta última obra:

[...] no solo se refiere al deseo sensual, a los impulsos amorosos y a las ganas de vivir, sino que es comestible, infinitamente reemplazable y accesible a todos. Como ‘retrato’, esta acumulación de caramelos ‘representa’ el cuerpo físico y el espíritu ardiente de su modelo. Pero como está allí para ser ingerido por los espectadores, también señala sus propios cuerpos y apetencias (Spector, 1995, p. 146- 147).

de dulces envueltos en aguamarina brillaban en el suelo, como un mar o una piscina; un mes después, los dulces se habían desplazado y el espacio y la forma habían cambiado” (Cherry, 2007, p. 8).

³⁴ El artista confirma la relación entre el peso y la identidad en las obras de caramelos con estas palabras: “Las piezas llamadas *Lover Boys* son montones de caramelos basadas en pesos corporales. Uso mi propio peso y el de Ross juntos. Si hago un retrato de alguien, uso su peso” (González-Torres citado en Braddock, 2017).



Figura 86: "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)
(Fuente: González-Torres, 1991)



Figura 87: "Untitled" (Portrait of Dad)
(Fuente: González-Torres, 1991)



Figura 88: "Untitled" (Portrait of Marcel Brient)
(Fuente: González-Torres, 1991)



Figura 89: "Untitled" (Lover Boys)
(Fuente: González-Torres, 1991)

Que el cuerpo haya adquirido tanta relevancia en su trabajo, en el contexto de la muerte de Ross de SIDA y entendiendo que, como vimos, González-Torres ejerció el activismo³⁵ y que el propio artista muere por esta enfermedad años más tarde, puede interpretarse como la respuesta a una derrota, que no se había dado en el campo social sino la derrota en el cuerpo de su pareja, y que se daría luego en el suyo propio³⁶. Así, el “peso ideal” dado por la medida de dulces que pone en la galería o el museo, puede leerse como síntoma del cuerpo sano, mientras que la pérdida de volumen de la obra, como el adelgazamiento por la enfermedad³⁷.

En un sentido similar, el año de la muerte de Ross, también crea una valla, “*Untitled*” (1991) donde se ven las huellas dejadas por dos cuerpos en una cama que parece haber sido recientemente abandonada. En la imagen se ven dos almohadas ahuecadas en el centro y una sábana blanca revuelta. Expuesta inicialmente en veinticuatro sitios de Nueva York, con motivo de la exposición

³⁵ En este sentido dice Chambers-Letson (2010, p. 559): “Intentando escenificar una clase de contrarrevolución contra las estructuras de poder conservadoras y neoliberales, el trabajo de González-Torres involucró una estrategia viral destinada a infectar el poder en un intento de producir mejores condiciones de justicia social”. De hecho, como destaca el mismo autor, a González-Torres, cuando se le preguntaba cuál era su proyecto, contestaba, “Todavía estoy proponiendo la idea radical de tratar de hacer de éste un lugar mejor para todos” (González-Torres en Nickas, 1991 citado en Chambers-Letson, 2010, p. 581).

³⁶ Spector menciona dos trabajos, producidos el año de la muerte de Ross y una después, “*Untitled*” (*Chemo*) (1991) y “*Untitled*” (*Blood*) (1992), dos cortinas de cuencas, donde el cuerpo, como objeto de examen médico, no se desliga de lo sensual. Pues como indica la autora: “Ambos subtítulos aluden claramente a la esfera médica y en particular al SIDA [...] Pero la absoluta tactilidad de ambos objetos interactivos y atractivos –con sus insinuaciones *kitsch* de guateques juveniles, nubes de opio, y cultura pop y años sesenta– pone de relieve el cuerpo, *tu* cuerpo, en la experiencia de atravesar las cortinas, mientras te detienes quizás el tiempo suficiente para manosear las tiras de abalorios” (Spector, 1995, p. 167).

³⁷ Esta idea es compartida por Chambers-Letson, quien propone la hipótesis de que González-Torres estructura su obra para que funcione como un virus. En este sentido se refiere así a “*Untitled*” (*Portrait de Ross in L.A.*): “A medida que los espectadores son invitados a tomar y comer los dulces, el peso disminuye y el montón lentamente desaparece, reflejando la lenta disminución del cuerpo de Laycock a medida que luchaba contra el SIDA durante su cohabitación con el artista en Los Ángeles durante el final de los años ochenta. [...] Al mismo tiempo, la obra señala una forma de esperanza y regeneración, como estipulaba el artista que la obra estaría hecha de un interminable suministro de dulces que pueden ser reabastecidos diariamente” (Chambers-Letson, 2010, p. 562).

Es claro que, en cierta medida esta lectura ha de ser tenida en cuenta. Por una parte, González-Torres señaló en conversación con Kosuth, que no quería estar fuera del poder, no quería ser la alternativa: “Quiero ser como un virus que pertenece a la institución. En otras palabras, todos los aparatos ideológicos se replican a sí mismos; porque esa es la forma en que funciona la cultura. Así que, si funciono como un virus, un impostor, un infiltrado, siempre me replicaré junto con esas instituciones” (González-Torres en Kosuth y Gonzalez-Torres 1995, 2005). Al tiempo, la manera en que operan, principalmente las obras de caramelos y las pilas de carteles, donde un cuerpo sólido, (Chambers-Letson dirá que el cuerpo es necesario para que el virus se propague) se está diseminando continuamente por los espacios de la ciudad, sugiere la idea del contagio. Sin embargo, reducir la obra sobre Ross, a una especie de trampa viral, deja de lado un componente afectivo muy importante que marca otras obras que el artista hizo sobre su pareja o sobre la relación entre ambos. Por ejemplo, el año de la muerte su pareja, González-Torres, creó un par de bombillas con dos extensos alargadores que se entrelazan y sostienen de un punto en la pared, “como una pareja de amantes acurrucados en la oscuridad” (Spector, 1995, p. 183), y cuyo subtítulo hace referencia de manera velada al nacimiento de Ross, “*Untitled*” (*March 5*) # 2.

Projects 34: Felix Gonzalez-Torres, (Badías, 2010, p. 91) esta imagen refleja el cuerpo como ausencia, la pérdida de la pareja, pero también, este trabajo confronta lo público con lo privado, aspecto central en la obra del artista³⁸.

En este sentido, cuando comenta el modo en que surgen las pilas de papel, el artista precisa que son su respuesta al problema del arte público y su relación con el espacio exterior como algo que está supuestamente implícito en este tipo de creaciones, al tiempo indica que en las pilas quiere confrontar, una vez más, que lo público y lo privado son solo conceptos. Dice:

Pues bien, si piensas en las pilas, especialmente en las primeras, se trataban sobre la elaboración de esas enormes esculturas públicas. Cuando empecé a hacer este trabajo entre 1988 y 1989 la palabra de moda era arte público. Algo que me sorprendía es que no se hablaba de la diferencia entre lo que es público y estar al aire libre. Hay una gran diferencia. El arte público, es algo realmente público, pero el arte público al aire libre, es algo que se hace generalmente con buenos materiales y materiales durables, y que se coloca en medio de algún lugar, porque es demasiado grande para estar adentro. Estaba tratando de encontrar una solución satisfactoria a lo que yo pensaba que era una verdadera escultura pública, y fue entonces cuando surgió la idea de la pila. [...] Así que, cuando la gente entró a la galería Andrea Rosen y vio todas esas pilas, estaba muy confundida, porque parecía una imprenta, y yo disfruté esto muchísimo³⁹. Es por eso que hice las primeras pilas con texto. Estaba tratando de devolver la información. Por ejemplo, hay unas que hice con pequeños fragmentos de periódico, que es una de las mayores fuentes de inspiración, porque lo lees dos veces y ves que estas construcciones ideológicas se desenredan ante tus ojos⁴⁰. No se trataba solo de problematizar el aura de la obra o su

³⁸ Respecto a este trabajo, Becce (2010, p. 25) anota, que refleja la pérdida reciente de la muerte de Ross, pero además es una respuesta artística y política a una decisión judicial, emitida en 1986 que negaba el derecho de privacidad de los homosexuales. Badías (2010, p. 256), en el apartado que comenta la valla “*Untitled*” (1989) en donde aparece marcado este acontecimiento en el ítem “Supreme Court 1986”, aclara que se trata de una decisión emitida por el Tribunal Supremo, en el caso *Bowers vs Hardwick*. También Chambers-Letson (2010, pp. 567-571) profundiza en el tema. Para Becce, esta decisión permitía a la “policía irrumpir en una vivienda y convertir la convivencia de dos personas del mismo sexo en un asunto de orden público”. Entonces, añade la autora más adelante, la respuesta estética de González-Torres a través de la obra 1991 sería “¿Por qué no exhibir, entonces, justamente esa intimidad en público, mostrando, de todo lo que hay en un dormitorio, la cama, y además una que acaba de ser usada?” (Becce, 2010, p. 25). Pero más allá del fallo del Tribunal, que sin duda alguna ha de tenerse en cuenta en la lectura de este trabajo, la relación entre lo público y lo privado se evidencia como un interés en el trabajo del artista y teóricos como Ho, en esta obra en particular, o Spector a nivel general en la obra del González-Torres, no se refieren a una relación armoniosa entre ambas esferas sino al “colapso” de lo público y de lo privado (Ho, 2001, p. 1) o al “choque” entre ambas esferas (Spector, 1995, p. 90).

³⁹ Como destaca Tallman (1991, p.13), la primera pila fue elaborada en 1988, sin embargo, la exposición a la que hace referencia el artista, se desarrolla en la galería Andrea Rosen, en donde según especifica Badías (2010, p. 84) apenas hay dos imágenes, la de un pájaro volando impresa sobre un rompecabezas, y un círculo de delfines calcado en una pared. Por otro lado, destaca el autor, las pilas eran monocromáticas o con textos concisos.

⁴⁰ González-Torres hace pilas con recortes de periódicos, por ejemplo, Badías (2010, p. 255) y Ho (2001, p. 11) se refieren a “*Untitled*” (1990), una pila de papeles blancos, impresos solo en un pequeño fragmento central por ambas caras. En el anverso hay el siguiente texto: “ATLANTIC CITY, 3 de abril (AP) –Miles de jugadores, molestos cuando la apertura de las salas de juegos fue retrasada por seis horas, se arremolinaron hoy fuera del nuevo casino de Donald Trump, el Taj Mahal, atascando los pasillos y cantando

originalidad, porque podría ser reproducido tres veces en tres lugares diferentes y al final, lo único original del trabajo es el certificado de autenticidad. Siempre dije que eran esculturas públicas; el hecho de que se las estuviera mostrando en este llamado espacio privado no significa nada –todos los espacios son privados, hay que pagar por todo–. No se puede conseguir una escultura en un espacio público sin pasar por los canales adecuados y pagar dinero para hacer eso. Así que, otra vez, estaba tratando de mostrar cómo la división entre lo público y lo privado son solo palabras (González-Torres en Storr, 1995, pp. 8-9).

Ahora bien, si las pilas, según las palabras de González-Torres, tienen origen en una reflexión sobre una problemática al interior de una de las formas artísticas, con los derrames de dulces nos encontramos con un motivo personal, la muerte de Ross. En distintos lugares y formas el artista lo afirma⁴¹, pero básicamente, insiste en la idea de cómo la pérdida de la pareja lo mueve a crear trabajos donde la pérdida como ruptura, tal como se plantea la muerte, no fuese posible, en la medida en que ya estaba previsto otro tipo de pérdida, pero ya no como final, sino como un mecanismo al interior del trabajo. Dice, por ejemplo, en la entrevista con Storr:

‘¡Decidle a Donald que abra la puerta!’”. En el reverso, el texto es como sigue: “La enorme escala del problema dificulta que la gente pueda llegar a comprenderlo. ‘La pequeña corrupción es fácil de entender y, para políticos, usualmente es fatal’ dijo Ted Van Dyk, quien fuera estrategia demócrata durante mucho tiempo. ‘La gran corrupción se encuentra más allá de la comprensión de la mayoría de la gente y por lo tanto rara vez llega a ser fatal. La gente no puede comprender lo que significa una pérdida de \$200 billones.’” (Badías, 2010, p. 255).

⁴¹ Rounthwaite (2010, p. 42), por ejemplo, citando en parte la autobiografía escrita por el artista destaca que cuando muere Ross, González-Torres deja su vida anterior y comienza a hacer los derrames de dulces. Lo cierto es que González-Torres no menciona los vertidos. Dice: “[...] dos gatos negros que Ross encontró en Toronto, vienen a vivir conmigo 1991 el mundo que conocía se ha ido, muevo los cuatro gatos, libros y unas pocas cosas a un nuevo apartamento 1991 [...]” (González-Torres, en Queer Cultural Center, 2007). Por otro lado, Alan Pauls (2008, para. 5) se refiere a la relación entre la muerte de Ross y otra obra, “*Untitled*” (*Lover Boys*) (1991) indicando que González-Torres decía: “En esa época no se trataba simplemente de utilizar las ideas de Walter Benjamín en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* sobre la destrucción del aura de la obra de arte. También se trataba, en un nivel más personal, de aprender a dejar ir. Pensé en esa frase de Freud: ‘Nos preparamos para nuestros miedos más grandes con el objeto de debilitarlos’. Yo estaba perdiendo a Ross, de modo que quise perderlo todo para enfrentarme con ese miedo y quizás aprender algo de él. Así que quise perder también la obra, eso que era tan importante en mi vida. Quería aprender a dejarla ir”.

Por nuestra parte, en la consideración de si ambas series, o solo los derrames de dulces son concebidos a raíz de la muerte de Ross, nos hemos decantado por la segunda opción, en primer lugar, considerando lo señalado por el artista sobre como las primeras pilas de papel surgen como respuesta a un interrogante al respecto del arte público, pero también tomando en consideración las fechas demarcadas por el artista en su autobiografía, en donde señala que en 1990 Ross estaba muy enfermo, año que coincide con los primeros derrames de dulces “*Untitled*” (*A corner of Baci*) y “*Untitled*” (*Fortune cookies corner*). En cambio, como hemos dicho antes, la primera pila de papel es de 1988.

Por otro lado, un buen número de pilas de papel fueron producidas en tiempo de la agonía de Ross, y el año de su muerte. En 1990, hay obras como “*Untitled*” (*Death by Gun*), ya mencionada antes, “*Untitled*” (*The End*), formada por hojas blancas con un borde grueso negro, “*Untitled*” (*Loverboy*), una pila de hojas azules, “*Untitled*” (*Blue Mirror*), donde las hojas presentan un azul más saturado en el centro, y menos saturado en un marco grueso, entre otros trabajos. De 1991, son pilas como “*Untitled*” (*Aparición*) que presenta hojas con la imagen de un cielo nublado, “*Untitled*” (*Double Portrait*), ya nombrada, entre otras. Esto, junto con las citas del artista antes mencionadas nos hace pensar que la muerte de Ross está asociada al origen de los derrames de dulces, pero también al florecimiento y desarrollo de las pilas de papel.

Hice *Untitled (Placebo)*⁴² porque necesitaba hacerlo. No había otra consideración involucrada excepto que quería hacer una obra de arte que pudiera desaparecer, que nunca existió, y era una metáfora para cuando Ross se estaba muriendo. Así que era una metáfora que abandonaría este trabajo antes de que este trabajo me abandonara. Voy a destruirlo antes de que me destruya. Esa fue mi pequeña cantidad de poder cuando se trató de este trabajo. No quería que durara, porque entonces no podía lastimarme (González-Torres en Storr, 1995, p. 11).

Y en otro lugar:

Este trabajo se originó a partir de mi miedo de perderlo todo. Este trabajo habla de controlar mi propio miedo. Mi trabajo no se puede destruir. Yo ya lo he destruido, desde el primer día. Es casi la misma sensación que tienes al mantener una relación a sabiendas de que no va funcionar. Desde el principio ya sabes que en realidad no tienes por qué preocuparte si no funciona, simplemente porque ya sabes que no funcionará. Así, esa persona no puede abandonarte, porque ya te ha abandonado desde el primer día –así es como realicé este trabajo–. Es por esto que lo realicé. Este trabajo no puede desaparecer. Este trabajo no se puede destruir tal como otras cosas de mi vida desaparecieron y me abandonaron. En vez de eso lo destruí yo mismo. Ejercí un control sobre él, y eso es lo que me ha hecho poderoso. Pero es un tipo de poder muy masoquista. Destruyo el trabajo antes de realizarlo (Spector, 1995, p. 122).

Ahora bien, si el punto que hemos tocado nos lleva a la serie de trabajos con dulces, que según se destaca en Phillips (2010, Catalogue Essay, para 2.) son diecinueve obras, antes hay varios puntos que hemos de tratar, pues nos permiten tener un contexto más completo para el análisis de estas piezas. Uno de estos temas es el tratamiento que el artista hace de la muerte en algunas de sus pilas de papel impreso⁴³. En este sentido, Susan Tallman, hace una asociación entre las primeras piezas de esta serie y esta temática. Dice:

La primera pila fue hecha en 1988 como un monumento: la pila fue diseñada para ser aproximadamente del tamaño y la forma de una lápida, y sus páginas fueron impresas con anuncios para uno de los conceptos más peculiares de la práctica festiva en América, las ventas del Memorial Day. Las pilas posteriores han compartido estas indicaciones de mortalidad: *Untitled (The End)* (1990) consistía en hojas de papel con los bordes negros y sin texto; en *Untitled (Death by Gun)* (1990), las páginas fueron impresas con las caras, los nombres y las breves historias de víctimas de armas de fuego. La calidad elegíaca de las imágenes se ve reforzada por la idea de que todo lo que se necesita es un bus cargado

⁴² “*Untitled*” (*Placebo*) (1991) es uno de los derrames de dulces, en este caso envueltos en celofán plateado, con un peso entre 1000 y 1200 libras, que se suele instalar como una alfombra rectangular al centro de un espacio, pero puede estar también recostada contra la pared.

⁴³ Teniendo en cuenta que ambas series se tratan a veces de manera conjunta. Spector (1995, p. 57), por ejemplo, las agrupa en función de la relación que establecen con el espectador. Dice: “En concreto, sus pilas de papel impreso y sus montones de dulces comestibles delinean una topografía poética que la participación física y perceptiva del observador activa en el tiempo”. En la misma línea Pauls (2008, para.5) dice: “Límpidas, transparentes, a la vez innumerables y enumerables, tanto las stacks como las obras de comida son obras ‘participativas’: el público [...] está invitado no sólo a tocar la obra sino a apropiársela, a tomar una hoja de papel, un caramelo, un Baci Perugina del montón y llevárselo a su casa”.

de galeristas codiciosos y la pila puede desaparecer o, más exactamente, esparcirse hoja a hoja en un vapor de recuerdos dispersos (Tallman, 1991, p. 13).

Aunque es claro que estas obras aluden al tema, es necesario considerar también “*Untitled*” (1989-90), una pieza compuesta por dos cerros de páginas, como se ve en la Figura 90 (González-Torres, 1989-90), cada uno con un texto en el centro de un tamaño muy pequeño en relación al formato del papel, de manera que parece apenas un susurro en medio del blanco, da la sensación de derroche, de desperdicio y también de una frase que flota. En la primera pila el texto es “Algún lugar mejor que éste” mientras que en la segunda está escrita la frase “Ningún lugar mejor que éste”. En las frases conviven al tiempo la posibilidad de que “este lugar” sea o bien un sitio trivial o cotidiano como la casa, la cafetería, o una localidad, un país, pero también, dada la cita antes mencionada donde el artista se refiere a que su agenda es hacer de “este un lugar mejor para todos”⁴⁴, es posible leerlo también como la vida, como el mundo.

Por una parte, entonces aparece una combinación en esta obra de lo banal y lo trascendente, que se manifiesta en otras piezas, como la expresión del amor romántico a través de un par de relojes comerciales que marcan la misma hora, tal como se ve en “*Untitled*” (*Perfect Lovers*)⁴⁵, o la referencia al erotismo, en las cortinas de cuentas o la evocación del infinito a través de dos anillas impresas en la pila “*Untitled*” (*Double Portrait*) (1991). En este sentido González-Torres decía:

⁴⁴ Las frases en el idioma original son: “Somewhere better than this place.” y “Nowhere better than this place.” Por otro lado, la expresión que ya citamos es la siguiente: “I’m still proposing the radical idea of trying to make this a better place for everyone” (González-Torres en Nickas, 1991 citado en Chambers-Letson, 2010, p. 581). De igual forma, cuando González-Torres se refiere a Roni Horn, usa esta misma expresión: “This showed the innate ability of an artist proposing to make this place a better place” (González-Torres, 1996 citado en Art agenda, n.d).

⁴⁵ Hay dos piezas con el mismo nombre, y con las mismas características, salvo por el color del marco del reloj. En la primera de ellas, la fecha de elaboración abarca un período entre 1987 y 1990; la segunda tiene una fecha puntual, 1991, como, si analizada en relación a la pieza anterior, marcará un punto final en el tiempo.

Spector (1995, p. 72) destaca respecto a la exposición titulada *Traveling*, que cuando pasa por Hirshhorn, trasmite “callada pero insistentemente la realidad del amor homosexual, contrastándolo con un telón de fondo caracterizado por intrigas políticas, cerrazón burocrática y homofobia”. Estos señalamientos al amor homosexual, añade la autora, se ven por doquier, en obras como “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) (1987-90) dos relojes idénticos, con marcos circulares negros, que marcan la hora y los segundos de manera sincronizada; o dos espejos igualmente circulares y juntos, en “*Untitled*”, (*March 5th*) # 1 (1991), o dos aros que se unen en la imagen del cartel en la pila “*Untitled*” (*Double Portrait*) (1991). Estas tres obras utilizan la forma de dos círculos iguales que se tocan en un punto, formando un ocho acostado, que como bien señala Spector (1995, p. 73), puede entenderse como el símbolo de lo eterno. La escala de las figuras se ajusta a la figura humana, de manera que los objetos cotidianos no rompen su cercanía con las cosas del día a día.

En estas obras de González-Torres, dos relojes iguales coordinados, dos espejos idénticos rosándose, dos aros juntos en una hoja de papel, es como si el amor ideal solo fuese posible entre iguales. No es el amor homosexual el que busca hallarse en el modelo heterosexual, sino lo contrario. También se puede ver en la exposición *Traveling*, dos ristas de bombillas que surgen de dos enchufes cercanos y se rizan en el suelo una al costado de la otra, en “*Untitled*” (*Lovers-Paris*) (1993).



Figura 90: "Untitled" (Fuente: González-Torres, 1989-90)

“Necesitamos nuestro propio espacio para pensar y digerir lo que vemos. Y también tenemos que confiar en el espectador y confiar en la potencia del objeto. Y el poder está en las cosas simples. Me gusta el tipo de claridad que eso trae al pensamiento” (González-Torres citado en Marr, 2015, p. 61).

Así pues, en este trabajo se evoca simultáneamente lo cercano y lo lejano, pero también se pone al espectador en un punto intermedio, oscilando entre una y otra cosa, pues en sí misma la obra se plantea como una interrogación, de manera que es cada espectador el que ha de darse alguna respuesta. Ahora bien, ¿cuál es la respuesta que se da a sí mismo el artista? Podríamos decir, según lo indicado por Becce, que es que, ante la duda, se propone celebrar las cosas de todos los días. Así, la autora destaca:

En éstas, como en muchas otras obras –los rompecabezas, por ejemplo–, los subtítulos acarrearán alguna huella autobiográfica, tornando específico lo que la ausencia de título parece uniformar: *Love Meal, Summer, Toronto, Miami, Rue St. Denis, March 5th*. Ciertos lugares, ciertos momentos entrañables, una fecha de cumpleaños (el de Ross Laycock), una comida compartida, paseos inolvidables: todas evocaciones del goce en momentos en que el artista tenía una conciencia inmediata de la finitud de la vida (Becce, 2010, p. 21).

Y añade más adelante:

Cuando Félix decía –y lo decía frecuentemente– que había tenido una vida muy bien vivida, y que ésa era para él la mejor revancha, lo que estaba haciendo era reivindicar la celebración cotidiana de la existencia y todo lo que en ella se conecta con el deleite de los sentidos (Becce, 2010, p. 22).

Así, como destacamos antes, asociadas a la muerte de Ross aparecen obras como los derrames de caramelos, pero también dos bombillas con alargadores extensos⁴⁶, *“Untitled” (March 5) # 2*, que a su vez engendrarán una serie de piezas posteriores, ristas con las luces encendidas (Spector, 1995, p. 184). De la primera obra, dice el artista: “Cuando creé estas dos bombillas [...] me encontraba en una situación de pavor ante la perspectiva de perder mi diálogo con Ross, de ser uno solo” (González-Torres en Spector, 1995, p. 183). Si bien la primera obra, son solo dos focos, uno junto a otro emitiendo una luz que parece procedente de la misma fuente, y bajo la amenaza

⁴⁶ Hay, de acuerdo a lo que destacan varios autores diferentes obras asociadas a la muerte de Ross. Por una parte, Becce destaca que fragmentos de cartas de la pareja, se empiezan a imprimir a partir de este momento. Dice: “Cuando Ross Laycock, su compañero de mucho tiempo, muere de una enfermedad concomitante con el sida en 1991, González-Torres comienza a fotografiar y ampliar secciones de las cartas que éste le había enviado. Los subtítulos, de algunos de esos rompecabezas son: *Lover's Letter, Last Letter, My Soul of Life, Paris*” (Becce, 2010, p. 18). Por otra parte, Badías (2010, p. 97) encuentra que las obras que presentan dos círculos enlazados, tienen en su mayoría origen después de la muerte de Ross.

de que alguno de los dos se apague y el otro se quede solo (Spector, 1995, p. 183), las ristas de luces posteriores⁴⁷ con subtítulos que aluden a recuerdos de la vida del artista, sugieren cuando cuelgan, un ambiente festivo (Cruz, 1994 citada en Badías, 2010, p. 96).

La conexión entre lo trascendente y lo cotidiano, así como la celebración de la vida en relación con esta obra es confirmada por Spector. Por una parte, la autora destaca que: “[...] nuevamente, el hecho de que González-Torres utilice materiales de la vida cotidiana (que tan sutilmente antropomorfiza) le permite trascender el contexto artístico y hablar, o susurrar, lo nunca hablado” (Spector, 1995, p. 184). Asimismo, recuerda que para el artista estas obras de luz pueden estar inspiradas en unas ristas de una verbena que vio en París, en un viaje del artista con Ross, en 1995. Dice González-Torres:

Era tan simple y tan hermoso, tal como lo hacíamos en Cuba. Alcé la mirada y al momento tomé una fotografía porque era una visión alegre. Descubrí esta foto hace poco tiempo y pensé que quizás mis ristas de bombillas surgieron de ahí, pero no conscientemente. Debe tratarse de un ejemplo de memoria vital. No sabes de donde viene, pero está ahí (González-Torres en Spector, 1995, pp. 191-192).

b) Los derrames de caramelos

González-Torres elaboró los derrames de dulces en un periodo comprendido entre 1990 y 1993. Del primer año son “*Untitled*” (*A corner of Baci*), un derrame de cuarenta y dos libras de chocolates italianos recubiertos con papel plata y azul con mensajes de amor escritos dentro; “*Untitled*” (*Fortune Cookies Corner*, un aproximado de diez mil galletas, al igual que el anterior, con textos en su interior (Badías, 2010, p. 93) y “*Untitled*” (*USA Today*), un vertido de 300 libras de caramelos envueltos en celofán rojo, azul y plata. La última obra es “*Untitled*” (*Placebo-Landscape-for Roni*), un vertido de caramelos envueltos en papel dorado, con un peso ideal de 1200 libras (Andrea Rosen Gallery, n.d).

Los derrames de dulces presentan dos maneras de organizarse, bien sea extendidos sobre el suelo en forma de alfombra o como cerro recostado contra una esquina o borde de una pared o en el

⁴⁷ En total veinticuatro. Spector (1995, p. 184) destaca que se trata de obras casi idénticas, con cuarenta y dos portalámparas, con bombillas blancas de entre veinte y quince vatios, distribuidos en cuarenta y cinco pies de alargador con otros veinte pies de cable para la instalación. La diferencia entre unas y otras está en el subtítulo entre paréntesis, que alude a momentos de la vida del artista y en el modo de instalación, que depende en buena medida de la decisión del propietario o curador de la exposición.

centro de un espacio⁴⁸. Cherry (2007, p. 11) destaca que las formas de los vertidos vienen establecidas en el certificado de autenticidad⁴⁹, pero lo que se observa es que, si bien hay algunas obras que generalmente se exponen siguiendo una de las dos estructuras mencionadas, por ejemplo, los retratos en cerro, y las tres obras que tienen el nombre de placebo, en alfombra, hay cierta variabilidad en la manera que las instituciones las instalan⁵⁰.

Pauls (2008, para. 5), en cambio, no menciona que en los certificados de autenticidad se diga algo respecto a la forma, sin embargo, según el autor, allí se dan instrucciones específicas sobre el tipo de golosina, el color del envoltorio de papel, el peso ideal de la obra, la leyenda “endless supply” (“suministro sin fin” o “provisión interminable”) y la previsión, o el deseo de que terceras personas se lleven parte de la obra a sus casas. Por otro lado, en el certificado de autenticidad de los chocolates Baci, se especificaba: “si estos caramelos no están disponibles, se puede utilizar un caramelo envuelto de manera semejante que contenga mensajes de amor” (González-Torres en Kwon, 2007 citado en Chambers-Letson, 2010, p. 579). Para Chambers-Letson (2010, p. 579), quien destaca asimismo que era característico de los primeros certificados de autenticidad una anotación según la cual se daba la opción de sustituir por un caramelo, bombilla o cartel similar, “incluso la sugerencia de sustitución refuerza que es responsabilidad del propietario mantener la pieza viva”.

Las características definidas en el certificado de autenticidad, a las cual se añade el subtítulo, son las variables que le permiten al artista referirse a varios temas a través de los derrames de dulces. Los títulos de las obras de González-Torres, están compuestos por dos elementos, la palabra “*Untitled*” que como destaca (Cherry, 2007, p. 11), es un rasgo procedente del minimalismo y denota la resistencia de la obra a ser interpretada, y un texto entre paréntesis, que se refiere a lugares, momentos, personas, hechos, entre otros, y que, en un sentido contrario, completa los indicios formales de cada pieza y posibilita que el espectador siga un registro próximo a las intenciones del artista (Badías 2010, p. 83).

Ya a través del breve recuento que hemos hecho del trabajo de González-Torres, se observan los diversos intereses que rigen su hacer artístico. De hecho, el artista dice:

⁴⁸ Solo dos obras se suelen hacer con otra forma diferente, como un camino o alfombra muy alargada, “*Untitled*” (*Rossmore*) (1991) y “*Untitled*” (*L.A.*) (1991).

⁴⁹ El certificado de autenticidad, es aquello que el propietario recibe cuando compra una de las piezas de dulces de González-Torres, es palabras de Chambers-Letson (2010, p. 575) “el único artículo duradero intercambiado”.

⁵⁰ Es el caso de “*Untitled*” (*Placebo-Landscape-for Roni*), que expuesta en la Galería Andrea Rosen, en abril de 2005 donde compartió sala con *The Gold Field* de Roni Horn, se presentó como cerro.

Depende del día de la semana. Escojo de entre muchas posiciones distintas. Creo que me desperté el lunes con un humor muy político y el martes con un humor muy nostálgico y el miércoles con un humor realista. No creo que me limitaré a tan sólo una opción. No tengo vergüenza en cuanto a eso; simplemente escojo cualquier posición que me permita expresar de la mejor manera lo que pienso o siento con respecto a un tema en particular. Las estrategias formales están ahí para tomar o dejar (González-Torres en Rollins, 1993 citado en Badías, 2010, p. 78).

En este sentido es claro que los derrames de dulces aluden a distintas temáticas. Por una parte, ya mencionamos algunos de los trabajos en los que el artista hace retratos, donde González-Torres describe a las personas teniendo en cuenta su peso. También encontramos un grupo de tres piezas en cuyo subtítulo se menciona la palabra *placebo*, que como bien destaca Spector (1995, p. 106) recuerda la controversia con los programas clínicos gubernamentales de pruebas con drogas para erradicar el SIDA⁵¹, y otras cuatro obras que se refieren a temas de opinión política. Otros trabajos hacen alusión a momentos o lugares importantes en la vida de artista, pues los subtítulos aparecen nombrados en su autobiografía.

Del segundo grupo son “*Untitled*” (*Blue placebo*), en la Figura 91 (González-Torres, 1991), un derrame de caramelos envueltos en celofán azul oscuro con un peso ideal de 325 libras, “*Untitled*” (*Placebo-Landscape-for Roni*) (1993) que además evoca “la hora dorada” y el campo de oro de Roni Horn, y finalmente “*Untitled*” (*Placebo*) (1991), un derrame de entre 1000 y 1200 libras de caramelos envueltos en papel plateado⁵², como se ve en la Figura 92 (González-Torres, 1991). Estos vertidos, varían por la incidencia de las fuentes de luz. A veces, el rectángulo rugoso de los dulces, azul, dorado o plateado, aparece como una superficie arenosa y otras, grandes manchas más iluminadas o más oscuras, recuerdan un reflejo en el agua. En general, estas piezas que se ven como un rectángulo en el suelo con un espesor mínimo, potencian la percepción del espacio de la sala. El valor del color del empaque del caramelo, se vuelve fundamental, pues la plata en “*Untitled*” (*Placebo*) convierte el espacio en algo vacío y callado, el dorado en “*Untitled*” (*Placebo-Landscape-for Roni*) recoge la mirada hacia la obra y hace alarde de ostentación y riqueza y el azul oscuro de “*Untitled*” (*Blue placebo*) se repliega sobre sí mismo.

⁵¹ Como destaca Becce (2010, p. 16), en 1986 se comienza a ensayar con una droga nueva llamada AZT. A un grupo de voluntarios se le suministra, mientras a otros se le da un placebo. Al tiempo, se registra una sola muerte en el primer grupo, y mueren diecinueve personas del segundo grupo.

⁵² Que, por otro lado, también recuerda otra entrada de su autobiografía: “1990 silver ocean in San Francisco” (González-Torres, en Queer Cultural Center, 2007).



Figura 91: "Untitled" (Blue placebo)
(Fuente: González-Torres, 1991)



Figura 92: "Untitled" (Placebo)
(Fuente: González-Torres, 1991)

González-Torres, en la entrevista con Robert Storr, se refiere a “*Untitled*” (*Placebo*) haciendo referencia, en principio a que los guardias del museo son considerados también parte del público, pero en un comentario que aclara la dirección a la que apunta esta pieza. Dice:

Cuando estaba en el Hirshhorn y vi la exposición, había una guardia en particular que estaba junto a la gran pieza de suelo en caramelos *Untitled* (*Placebo*), y ella era increíble. Había una madre de clase media blanca y suburbana, con dos hijos pequeños que entraron en la habitación y en treinta segundos, esta mujer –que era negra, quizás habitual de la iglesia, y funcionaria pública en Washington, en medio de toda esta presión reaccionaria sobre las artes– allí estaba ella explicándole a esta madre y a sus hijos sobre el SIDA y lo que esta pieza representaba, qué era un placebo, y cómo no había curación y así sucesivamente. Entonces los chicos comenzaron a llenar sus bolsillos con los caramelos y ella los miró como una maestra de escuela y les dijo: “Se supone que deben tomar solo uno”. Justo cuando sus rostros cayeron y arrojaron de vuelta todos menos unos cuantos, de repente sonrió de nuevo y dijo: “Bueno, tal vez dos”. ¡Y ella los ganó completamente! Todo funcionó, porque entonces ellos consiguieron la pieza, obtuvieron la interacción, obtuvieron la generosidad y se la ganaron a ella. Fue grandioso (González-Torres en Storr, 1995, p. 6).

Así, de momento, podemos concluir que, de acuerdo con las palabras del artista, convergen en esta obra varios intereses. Por una parte, temas relacionados con la curación del SIDA⁵³, donde el elemento del subtítulo y el caramelo dulce serán determinantes. En este sentido Spector (1995, p. 106) dice: “La palabra ‘placebo’ se deriva del término latino medieval ‘placere’, ‘agradar’. Sin embargo, una definición moderna del término lo describe como ‘cualquier elemento sin valor curativo intrínseco, elaborado o administrado para complacer’”⁵⁴.

Por otra, la participación del público, que claramente es un componente que forma parte de todos los derrames de dulces. Si bien las obras del artista son calificadas de generosas, (Rounthwaite, 2010, p. 48; Spector, 1995, p. 154; Kwon, 2006 citado en Chambers-Letson, 2010, p. 559), autores como Cherry (2007, p. 7) destacan que estos trabajos inducen a que se rompa el protocolo del museo que limita el contacto con los trabajos de arte, pero aún más, promueven romper una prohibición más estricta, la de no robar arte. Por otro lado, los derrames de dulces, suponen una cercanía indiscutible con el tipo de fenómenos descritos por Marcel Mauss o Bataille. Son piezas, los derrames, que están concebidas como fuentes interminables, de las cuales el público siempre puede tomar. El dueño de la obra, o el museo se convierten en grandes donantes, obligados, bajo

⁵³ Cherry (2007, p. 20) menciona además el vínculo entre azúcar y farmacéutica.

⁵⁴ La definición de placebo tal como aparece en la RAE, es la siguiente: “Sustancia que, careciendo por sí misma de acción terapéutica, produce algún efecto favorable en el enfermo, si este la recibe convencido de que esa sustancia posee realmente tal acción”.

la cláusula de “suministro sin fin” a estar reponiendo continuamente en una cantidad correspondiente al “peso ideal”.

Asimismo, está la muerte y el amor a Ross, como motivación central de los derrames de dulces,⁵⁵ en los que el artista concibe un mecanismo para que la obra tenga la noción de la pérdida como una parte implícita dentro de su propio funcionamiento y en el cual, el caramelo dulce recubierto de papel de color, le brinda la herramienta para llevar a cabo esa estrategia.

Así pasamos al tercer grupo de derrames, aquellos que se centran en la crítica política. Aquí nos encontramos con la ya mencionada “*Untitled*” (*USA Today*), en la Figura 93 (González-Torres, 1990), exhibido usualmente en cerro, con dulces envueltos en azul, plata y rojo. Esta obra toma el título de un diario de centro-derecha, que evita el debate, “y favorece la información ‘edificante’ concebida para fomentar los ‘valores familiares’ tradicionales”⁵⁶ (Spector, 1995, p. 162). En un segundo trabajo, “*Untitled*” (*Public Opinion*) (1991), en la Figura 94 (González-Torres, 1991), el artista utiliza las formas de los dulces como componente significativo. Se trata de un derrame de 700 libras de dulces de regaliz de color negro envueltos en papel celofán transparente, que da la impresión de una plaga de animales. Spector (1995, p. 162) dice con acierto de esta obra que:

Los dulces en forma de proyectil son un recordatorio macabro de lo hostil y peligrosa que puede resultar la convicción de la mayoría. Vista desde el ambiente conservador actual, que amenaza cada vez más nuestras libertades civiles, el aspecto melancólico, casi siniestro, de la escultura, advierte que el consenso no garantiza necesariamente la verdad. La llamada ‘opinión pública’ suele ser un simple indicador de la dirección que llevan los vientos en la política, de los temores que mueven a la gente y de los sectores que están actuando como cabeza de turco. Las ‘necesidades’ de la gente constituyen un ‘instrumento político’ –nos recuerda Foucault– que es ‘meticulosamente preparado, calculado y utilizado’.

Para Spector, este trabajo, al igual que “*Untitled*” (*Welcome back Heroes*) (1991), se refieren, asimismo, al excesivo militarismo y patriotismo que se extendía en Estados Unidos durante la Guerra del Golfo, contemporánea a ambas obras. Esta última pieza consiste en 200 kilos de chicles Bazooka envueltos cada uno en papel rojo, azul y blanco, con un pequeño comic dentro, que, con un tono más satírico, hace una crítica en la dirección antes señalada. Dice la autora: “Este vertido

⁵⁵ Recuérdese la cita antes mencionada de la entrevista del artista con Robert Storr, donde el artista haciendo referencia a “*Untitled*” (*Placebo*) destaca que la obra es una metáfora de la muerte de su pareja.

⁵⁶ Y añade Spector (1995, pp. 162-163) “Exhibido inicialmente en la exposición *Rhetorical Image* en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, este montón de caramelos, de 300 libras, evoca irónicamente los métodos insidiosos utilizados por los cristianos de derecha para promover su política de exclusión y su perspectiva discriminatoria: métodos acaramelados con alusiones a la “moralidad”, “dignidad” e “integridad”.



Figura 93: "Untitled" (USA Today)
(Fuente: González-Torres, 1990)



Figura 94: "Untitled" (Public Opinion)
(Fuente: González-Torres, 1991)

carnavalesco del chicle rosa con el nombre de un arma de la Segunda Guerra Mundial fue la respuesta de González-Torres a aquellas cintas amarillas que salpicaron el paisaje estadounidense como bienvenida a los soldados procedentes de una guerra que muchos creyeron que nunca debió ocurrir” (Spector, 1995, p. 162). En la misma dirección, apunta Becce, va un derrame compuesto por bombones con paleta recubiertos con un papel con los tres colores de la bandera estadounidense, con el nombre de “*Untitled*” (*Para un hombre en uniforme*), “una observación crítica, ácida, sobre el fanatismo nacionalista, el fundamentalismo y la bipolaridad maniquea que se extendía en los Estados Unidos , y que preanunciaba lo que sería crudamente expresado en forma oficial después del 11 de septiembre de 2001”⁵⁷ (Becce, 2010, p. 26).

Así pasamos al grupo de trabajos que se encuentran vinculados a momentos de la vida del artista, cuyos subtítulos están nombrados en la biografía elaborada a modo de autorretrato en 1993, donde aparecen aspectos personales de su vida, así como datos propios de este tipo de formato, y acontecimientos políticos relevantes, y que González-Torres a veces presenta en orden cronológico o a veces dando prioridad a otro tipo de ordenamiento. De este modo, en una de las entradas de 1990 aparecen los nombres de tres de las obras de caramelos. Es como sigue:

1990 moved to L.A. with Ross (already very sick), Harry the Dog, Biko, and Pebbles, the Ravenswood, Rossmore, golden hour, Ann and Chris by the pool, magic hour, rented a red car, money for the first time, no more waiting on tables, 'Golden Girls', great students at CalArts, Millie and Catherine, went back to Madrid after almost twenty years-sweet revenge⁵⁸ (González-Torres, en Queer Cultural Center, 2007).

En este sentido, tres obras de dulces, la primera de ellas “*Untitled*” (*Revenge*) (1991)⁵⁹, en la Figura 95 (González-Torres, 1991), un vertido en caramelos azul claro⁶⁰ generalmente presentado en alfombra, con una presencia ligeramente más vistosa que “*Untitled*” (*Placebo*), pero más

⁵⁷ Becce en la fuente que citamos, encuentra que estas características son propias de las obras con los subtítulos *Welcome back Heroes*, *Usa Today*, y *Para un hombre en uniforme*. Sin embargo, en la página web del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, aparecen adjudicadas solo a la obra a la que hacemos referencia.

⁵⁸ “1990 se traslada a Los Ángeles con Ross (ya muy enfermo), Harry el perro, Biko, y Pebbles, Ravenswood, Rossmore, la hora dorada, Ann y Chris en la piscina, la hora mágica, alquila un coche rojo, dinero por primera vez, no más trabajo de camarero, ‘Las chicas de Oro’, magníficos estudiantes en el CalArts, Millie and Catherine, volvió a Madrid después de veinte años-dulce venganza”.

⁵⁹ Sobre esta pieza dice Braddock (2017) que hay un cambio en el peso respecto a la primera vez que se instaló, en 1991 en Madrid, con 325 libras, mientras que cuando se instaló en la Renaissance Society en Chicago, en 1994 el peso ideal era de 1000 libras. A nuestro juicio, la importancia de un peso determinado es decisiva en algunas obras de caramelos, como en los retratos, porque es signo de identidad, mostrando uno de los rasgos del sujeto, y evocando su cuerpo sano. Mientras que en otras obras no parece tan relevante.

⁶⁰ El azul de los caramelos en esta pieza, recuerda el de las cortinas y las pilas de papel con el subtítulo *Loverboy* de 1989 y 1990 respectivamente y también uno de los tonos de los caramelos del vertido “*Untitled*” “*Lover Boys*” (1991).



Figura 95: "Untitled" (Revenge)
(Fuente: González-Torres, 1991)

discreta que *“Untitled” (Blue Placebo)*. Otras dos piezas hacen referencia a lugares: a una calle en *“Untitled” (Rossmore)* (1991) y a Los Ángeles, en *“Untitled” (L.A.)* (1991). Ambas muy similares, son evocaciones de recorridos que adquieren la forma de paisajes elaborados en caramelos verdes. A diferencia de las obras anteriores, estos dos trabajos son usualmente presentados como caminos o senderos.

Finalmente, *“Untitled” (Throat)* (1991), una pieza más íntima, que, si bien no aparece reseñada en la autobiografía, está compuesta por objetos que aluden a la muerte del padre y de Ross: un pañuelo, que le entrega el padre y los dulces de menta y miel con los que la pareja aliviaba su garganta mientras convalecía (Watson, 1994, citado en Badías, 2010, p. 93).

Así llegamos a los retratos, y las evocaciones del cuerpo. Si bien hemos mostrado algunos rasgos de estas piezas, es preciso destacar que, además del retrato de Marcel, que es un encargo, o en aquellas obras en las que se incluye a sí mismo, se trata de trabajos sobre personas muertas recientemente, su padre y su pareja (Phillips, 2010, Catalogue Essay, para 2.) El retrato del padre, *“Untitled” (Portrait of Dad)* es elaborado con caramelos de menta blancos, con un peso de 175 libras. *“Untitled” (Lover Boys)* (1991), un cerro de caramelos que suma el peso de la pareja y del artista, está compuesto por caramelos en espiral de color blanco y azul claro, de manera que los cuerpos indistintamente mezclados a través del peso, aparecen representados cada uno por separado en el dulce, en los dos hilos de color que se enrollan hacia el centro.

Finalmente, *“Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)*, un cerro de dulces envueltos en vistoso celofán azul, rojo, plata, verde, amarillo⁶¹. Usualmente en forma de cerro, esta pieza tiene tres elementos que apuntan de manera precisa a la identidad de la pareja: el subtítulo, el tipo de caramelos, Fruit Flashers, y el peso ideal, que se refiere al cuerpo de Ross sano. En relación con otras obras, la mayoría de ellas monocromas o con un color usado de manera precisa para aludir a la bandera

⁶¹ En algunas versiones, como en la del Art Institute of Chicago pueden verse papeles violetas en lugar del azul. La utilización de tantos colores saturados en una obra, es un recurso escaso en un artista que usa cada componente del trabajo de manera muy precisa, donde cada aspecto de la pieza es visto como un elemento que contribuye al significado de la misma. Si bien no hace referencia directa a esto, vale la pena citar un fragmento que revela la postura del artista como lector de las imágenes y de las cosas. Dice: “Ahora, luego de varios años de teoría feminista, psicoanálisis y semiótica, llegamos a la conclusión de que el acto de mirar o ver no es un acto ni ‘natural’ o [sic] inocente. Notamos que el sujeto, el espectador, es una colección de textos, de historias, basadas en su sexo o género, su procedencia socio-económica, y su formación síquica. Nos damos cuenta también de que las imágenes se pueden describir y asimilar solamente mediante el lenguaje, pues nada existe fuera del lenguaje, y que ése de por sí está cargado de códigos y elementos ideológicos que modifican o alteran el concepto de lo real, el concepto verdadero de nuestras relaciones con el mundo concreto y material” (González-Torres, 1988 citado en Badías, 2010, p. 103).

estadounidense, es claro que la multiplicidad cromática apunta al goce, a la alegría despreocupada del mundo, al derroche de energía.

El retrato de Ross, es todo lo opuesto al cuerpo que previsiblemente el artista experimentó durante el tiempo de la enfermedad: un cuerpo que alejaba por temor al contagio y consumido por la enfermedad. En este sentido cobra una importancia fundamental la alusión a un “peso ideal” como indicador de salud y de vida. Pero en cambio, en la obra de González-Torres, el cuerpo del retratado, se vuelve objeto de deseo.

De todos los derrames esta pieza es la que más unánimemente se decanta por una afirmación de la vida y del mundo. Si bien los paisillos verdes, de las obras con los subtítulos de Rossmore y L.A. evocan los paseos con la pareja, los múltiples colores de los empaques brillantes, sugieren la concreción de una fantasía infantil. De hecho, el artista apunta que esto es uno de los aspectos que quiere mostrar a través de sus derrames de dulces, dice: “También se trata de exceso, acerca del exceso de placer. Es como un niño que quiere un paisaje de caramelos. En primer lugar, se trata de Ross. Entonces quería complacerme a mí mismo y luego a todo el mundo” (González-Torres en Storr, 1995, p. 11).

En conclusión, los derrames de dulces, surgen todos, como producto de la muerte de Ross. Son trabajos donde el artista incorpora la pérdida, pero a diferencia de la muerte, esta no supone un final, sino que integra un continuo movimiento en unas obras que son más bien presencias, por las que trascurren las piezas, los caramelos, en su relación con el público. Este último más que un productor de sentido, en la misma medida que el autor, es una parte indispensable para que el trabajo funcione, se requiere que tome dulces para que la obra tenga un movimiento interno, para que los dulces no se dañen. En estos trabajos, el deseo del espectador es un aspecto clave, pues, por ejemplo, en el retrato de Ross, es lo que concreta el cuerpo de la pareja como algo apetecible en oposición al cuerpo enfermo del retratado, cuando estaba en Los Ángeles.

De todos los derrames de dulces se puede decir que son una respuesta al miedo a la pérdida, ligados en primer lugar a la muerte de Ross. González-Torres dice en este sentido:

Iba a perder lo más importante de mi vida –Ross, con quien tuve mi primer hogar de verdad. Así que, ¿por qué no castigarme aún más para que el dolor disminuyese? Fue así como dejé que la obra partiera. Me limité a dejarla desaparecer. La gente no entiende lo extraño que resulta realizar tu obra y ponerla a la vista y decir, simplemente: ‘tómame’. Los ves coger fragmentos de la obra –fragmentos de ti mismo– y salir por la puerta. Y te

apetece decir, ‘disculpe, pero eso me pertenece. Devuélvame’” (González-Torres en Spector, 1995, p. 154).

También es claro que todos los derrames tienen que ver con la realización de una fantasía infantil⁶² y transforman a su propietario en un gran donante, que queda obligado a dar. Sin embargo, el público, contrario a lo que describe Mauss, no se ve obligado ni a recibir, ni a devolver, probablemente porque el arte, según Bataille (1987, p. 28), ya es en sí derroche.

Y sobre esta base, como hemos visto, González-Torres se refiere a temas más precisos en cada obra, cambiando unas cuantas variables: tipo de dulce, forma de la pieza, color del papel, forma del dulce, peso, y subtítulo de la obra. Así, se refiere a temas vinculados con el tratamiento del SIDA, a otros con la crítica política y a momentos de su historia personal y finalmente crea los cuerpos en caramelos de su padre muerto, el suyo junto al de su pareja y el cuerpo de Ross.

5.3 El alimento y la muerte en *Catacombes* y *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*

a) Un contexto general

La artista nacida en Praga y afincada en Montreal Jana Sterbak, ha utilizado alimentos como carne en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) y *Chair Apollinaire* (1996), pan en *Bread Bed* (1996), pastel en *Cake Stool* (1996) y chocolate en *Catacombes* (1992). Además, ha usado materiales inestables como el hielo, que comparten la precariedad de los alimentos, en obra como *Dissolution (Auditorium)* (2001) o *Narcissus* (2001).

Como en el caso de González-Torres, no podríamos afirmar que la alimentación sea uno de los intereses principales de la artista, sino que el uso del alimento real ha de entenderse en el contexto de un trabajo donde el tipo de material que se usa es determinante en cada pieza. Lo que implica que, cuando se ha utilizado, ha sido como requerimiento indispensable para transmitir una idea determinada. Así, la importancia de la comida como portadora de significados, es señalada por la artista en entrevista con Storsve:

⁶² Y, como destaca Spector, con el cuestionamiento del concepto de objeto de arte único y la noción de lo auténtico. Dice la autora: “Al desafiar la noción de autenticidad, estas piezas ejemplifican la tesis de Benjamin, hoy tan famosa, en relación a la pérdida de la cualidad aurática del objeto artístico único en una época marcada por la reproducción mecánica y por los medios modernos de difusión de información” (Spector, 1995, p. 95).

Los materiales siempre corresponden a la lógica de la obra [...]. Los alimentos son una categoría aparte, por supuesto. Tenemos una relación más íntima con las sustancias comestibles, porque son destinadas normalmente a ser ingeridas, incorporadas. Se convierten en parte de nosotros mismos. Por otra parte, cada una tiene un valor cultural que va mucho más allá de la culinaria. Transmiten significados de la misma manera que las leyendas populares, pero con mucha más fuerza porque la comida es esencial para la supervivencia (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 5).

Ahora bien, antes de tratar las obras elaboradas con alimentos, es necesario hacer una breve mención de los señalamientos generales que algunos teóricos han hecho acerca de la obra de la artista, con el fin de entender el trabajo en su contexto. En este sentido diversos autores encuentran que Sterbak se ocupa de temas relativos a la condición humana, que la artista entiende, escribe Nemiroff (2002, p. 20, 22), como un equilibrio entre las fuerzas sociales, y la voluntad y el deseo de los individuos, tema que trata básicamente a través de los materiales y los objetos. Con otras palabras, Nordal (2001, p. 9) destaca en el mismo sentido que Sterbak se ocupa de varios asuntos: “los límites y costes de nuestra libertad personal, nuestra dependencia y cautividad, nuestros deseos conflictivos y expectativas y la presión entre espacio público y privado”. Blanch (2014, p. 7) añade que el trabajo de Sterbak hace un análisis casi antropológico del ser humano, y concluye que en sus obras “toda transcendencia queda anulada, dejando a la vista la esforzada, débil y vanidosa condición humana”.

Finalmente, en la misma dirección, apunta lo señalado por Gilles Godmer, al tiempo que precisa las que serán las principales fuentes de inspiración de la artista: la literatura y la investigación científica:

[...] Sterbak ha desarrollado un cuerpo de trabajo ecléctico, complejo, enfocándose principalmente en la condición humana y, en particular, el individuo. Cultivando la paradoja, la ironía, y algunas veces incluso el absurdo, el arte de Sterbak está inspirado tanto por la literatura y la última investigación científica como también su propia realidad diaria (Godmer, 2003, p. 77).

Su interés por la ciencia se ve reflejado, entre otros, en proyectos como *Malevolent Heart (Gift)*⁶³ presentado como una fotografía en blanco y negro de un corazón bruscamente modelado que se

⁶³ Nemiroff (2002, p. 16) destaca que cuando se presenta inicialmente este proyecto tiene el título de “Proposal for an Impossible Project/The Malevolent Heart (Gift). Cuando hace parte de *Golem: Objects as Sensations*, lo encontramos con el nombre abreviado de *Malevolent Heart (Gift)*.

Este trabajo, que aparentemente se aleja de nuestro tema de investigación, encuentra un componente común en la utilización de los materiales. En este sentido dice Murray (1995, p. 35): “Además, ella [Sterbak] está particularmente atraída por la posibilidad de usar materiales activos, transitorios, en mutación –sean estos las tiras de filete deterioradas de su proyecto *Vanitas*, o el fermio radioactivo de su *Malevolent Heart*, entre otros. La emanación ocupa un lugar privilegiado en el trabajo de Sterbak y subraya su propuesta transmutativa, frecuentemente subversiva del código literario y visual”.

publicó en la revista *Parachute* y que luego formará parte del proyecto *Golem: Objects as Sensations* (1979-1982). Sobre la fotografía además del título, se indica el peso, el tamaño y el material: “fermio (Fm) radioactivo, vida media 100 días”⁶⁴. Este elemento químico, que no se da en la naturaleza, sino que está asociado a la primera explosión de la bomba de hidrogeno en 1952 (Rennie, 2016), toma su nombre de Enrico Fermi “el padre de la bomba atómica”⁶⁵ (Freeman, 1997).

Esta obra que aparentemente se aleja de nuestro tema de investigación, ilustra claramente la manera en que material y forma, aportando cada uno connotaciones propias, se conjugan en los trabajos de Sterbak. En este sentido dice Diana Nemiroff (2002, p. 16) que: “El ímpetu para este proyecto ‘imposible’ fue la exploración de materiales de Sterbak ‘con la habilidad de proyectar sus propiedades sobre y más allá del objeto físico’⁶⁶ una metodología que continúa haciendo parte de su trabajo”. El carácter irónico de esta obra imposible, como don engañoso del hombre al mundo, será también uno de los rasgos particulares que autores como Blanch subrayan como característicos de la obra del artista. Dice la autora:

Con una gran economía de medios ella despega la intimidad de situaciones abismales, hurgando con perplejidad en los laberintos que subyacen a las relaciones humanas. Allí ella encuentra imágenes asombrosas, de las cuales remueve el drama, envolviéndolas en historias sutiles de humor negro (Blanch, 1989, p. 49).

Ahora bien, si en *Malevolent Heart (Gift)*, como se plantea inicialmente, no hay un objeto realizado, lo cierto es que la materialidad es un rasgo distintivo de la obra de Sterbak. Como bien destacan Bera Nordal y Hubertus Gabner, el trabajo de Sterbak se diferencia del arte conceptual, en que no es el concepto, sino su representación lo que es primordial. Hay en su obra una dialéctica entre forma y material, donde el concepto es siempre la base para una conversión en escultura u objeto, es decir, lo más importante es la materialización física del mismo (Nordal y Gabner, 2002, p. 9).

⁶⁴ El texto de la imagen es como sigue: “MALEVOLENT HEART (Gift) / Weight=2.2 kg / Size= 13 x 7 x 6 cm/ Material: fermium (Fm)/ Radioactive, half-life 100 days” (Sterbak en Nordal et al., 2002, p. 57).

⁶⁵ En una obra más reciente, *Faradayurt* (2001) se aprecia de manera similar cómo el estudio de las propiedades físicas de los materiales incide en sus trabajos. Consistente en una tienda de campaña cilíndrica, acabada en punta, como una copa de vino invertida, y de color cobrizo, sin dispositivos para entrar o salir, en esta pieza la artista utiliza una tela que no deja pasar las ondas electromagnéticas. David Torres destaca sobre este trabajo que: “Faradayurt es una tienda que guarda una protección invisible e inimaginable a simple vista: nos aísla no del mundo físico, sino que nos protege de toda esa polución que nos envuelve cotidianamente y que no podemos percibir” (Torres, 2001, p. 11).

⁶⁶ Entre comillas simples Nemiroff está citando Sterbak (en Bradley y Nemiroff, 1986).

Sterbak concuerda con estas observaciones mostrando, por una parte, afinidad con el movimiento que surge en los años sesenta, y por otra, destacando que hay un componente físico en el que se diferencia de este. En sus palabras:

Mi razonamiento ha sido siempre conceptual, pero basado en el nivel físico⁶⁷. Estas son dos partes complementarias que se añaden una a la otra, que benefician una a la otra. No es solamente una proposición sobre el discurso como el trabajo de Kosuth, sino más bien algo muy físico. El espectador puede entrar en varios niveles, no solo en el nivel físico o visual sino también en el nivel conceptual [...] (Sterbak en 42x60, 2010).

En otro lugar la artista afirma que, dentro de la concepción del arte contemporáneo como una manera de comunicar, el material se vuelve esencial para formular una idea. En este sentido, la diversidad de trabajos está dada porque cada proyecto requiere un material preciso. Dice:

Pero es principalmente porque cada idea tiene que ser tratada en la forma que mejor le convenga. Entonces, si la idea es el frío debería haber hielo; si estoy hablando acerca del proceso de envejecimiento, me gustaría que esto sucediera justo ante los ojos de los espectadores. De modo que, en cada trabajo, la elección de materiales es un reto (Sterbak en Canada Council, 2012).

Al respecto, Walter Moser (2006, pp. 34-35) indica que el uso de los materiales es un rasgo distintivo del trabajo de la artista⁶⁸. No se trata, desde el punto de vista de Moser, de prescindir de los materiales nobles, pues, de hecho, en obras como *Golem: Objects as Sensations*, en la Figura 96 (Sterbak, 1979-1982), aparecen algunos órganos del cuerpo modelados en bronce. Sino de una conjunción entre la idea, la forma y la sustancia en la que está elaborado el trabajo. Dice:

No han de confundirse estos materiales con la materia prima de la cual, y contra la cual, se da forma e impronta a la idea de la artista, y la cual le permite configurar su proyecto. No, el material como tal actúa como un componente de los mecanismos de la pieza. Transmite a la vez que expresa ideas y, al mismo tiempo, dota a las ideas de materialidad. Sin embargo, para empezar, su concreción material atrae a nuestros sentidos y, por lo tanto, se sitúa en el origen de la experiencia estética que ofrece la obra (Moser, 2006, p. 35).

⁶⁷ Para la artista, la presencia del objeto físico posibilita confrontar al público. Dice: “Me interesa exponer al espectador a situaciones específicas expresadas en términos de realidad física y espero lograr atraparle de este modo antes que sus ideas preconcebidas sobre lo que va a suceder cuando se contempla ‘una obra de arte en un museo’. Existimos en el mundo físico; las situaciones que se nos presentan en el terreno de lo físico nos incitan de una manera en que jamás lo haría la realidad exclusivamente pictórica. Dado que comparten nuestro espacio, los objetos tienen una mayor capacidad de confrontación. Confinado en su soporte físico plano, el dibujo existe en un mundo de simulación; su poder sobre nosotros está mucho más circunscrito” (Sterbak en Sterbak et al., 2006, p. 13).

⁶⁸ Además de materiales orgánicos, como alimentos, o materiales inestables como el hielo, Sterbak también usa animales en obras como *Combat Cricket Compartment* (1993- 1997) y *Pli a Slecna [Defence]* (1995), o *From Here to There* (2003).

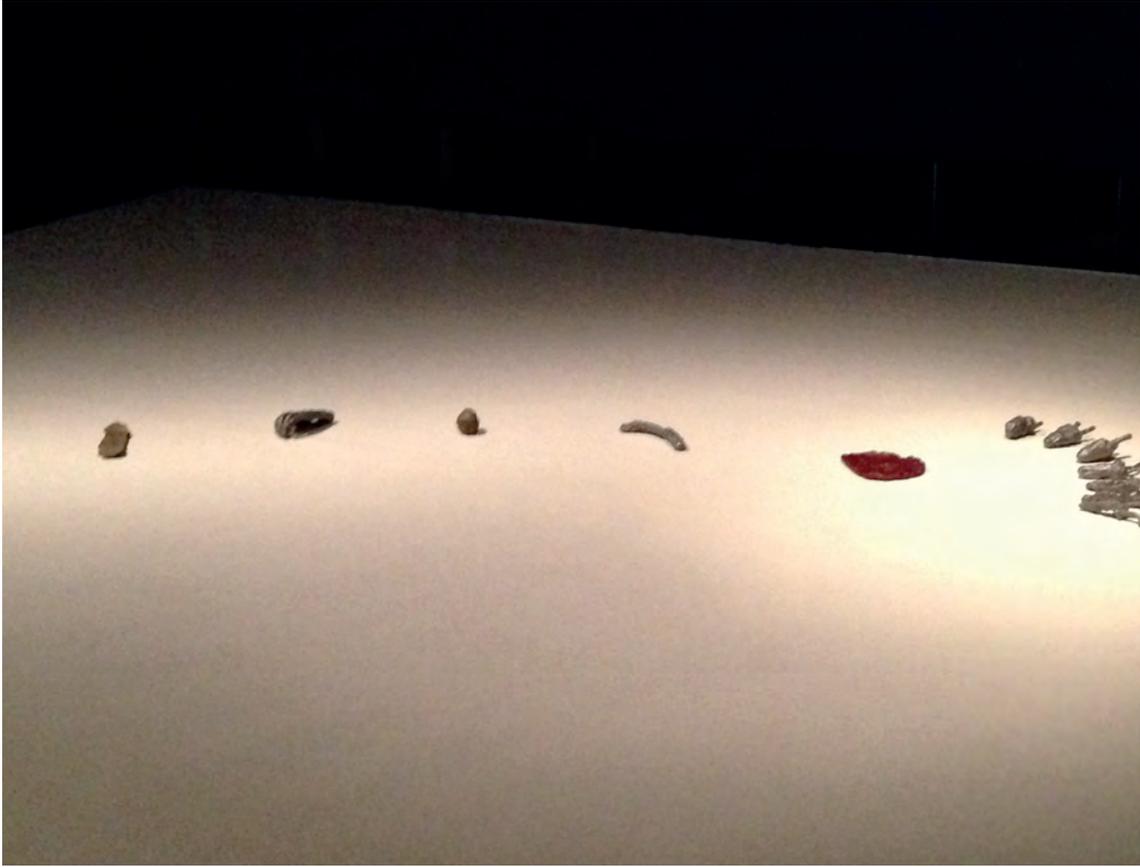


Figura 96: Golem: Objects as Sensations (Detalle)
(Fuente: Sterbak, 1979-1982)



Figura 97: Sisyphus Sport
(Fuente: Sterbak, 1997)



Figura 98: Fotografía que acompaña a Sisyphus Sport
(Fuente: Sterbak, 1997)

Por una parte, se trata de la conciencia de que los objetos y las sustancias con los que trabaja tienen una significación previa y por otra del uso de los comportamientos de los materiales en función del simbolismo y sentido de la obra. Lo primero es señalado por Nordal (2001, p. 91) haciendo referencia a *Sisyphus Sport*, que como se ve en las Figuras 97 y 98 (Sterbak, 1997), consistente en una roca redondeada de un tamaño considerable, provista de correas de cuero con hebillas imitando un morral: “El portador de piedra, *Sisyphus Sport*, por ejemplo, muestra eso. Tú sientes su carga porque todos asociamos roca con pesadez. Sin embargo, si tú también sabes el título este te da un código a otro significado, otra asociación, una nueva capa de referencia”. Ciertas ideas y formas, agrega Nordal, como el pan, el huevo, la corona, el fuego, la almohada, las camas, las rocas y las bolas, que aparecen de diferente manera en los trabajos de la artista “automáticamente incorporan diferentes asociaciones y significado simbólico”⁶⁹ (Nordal, 2001, p. 91). En este sentido dice la artista respecto al significado de los objetos, que:

[...] éstas no son formas abstractas, su significado se acuerda. De la lista de este tipo de objetos, algunos son escogidos por su resonancia, referencias y asociaciones más potentes. Piensa en el pan o en un fétetro. No son solo objetos funcionales, sino también simbólicos, perennes en su relevancia. Usar estas formas como un transportador de ideas significa que una cierta parte de mi trabajo ya está hecho (Sterbak en Nordal, 2001, p. 91).

Si entonces es claro que la artista trabaja con el significado previo de los objetos, también lo es que utiliza las propiedades o el comportamiento del material. Un ejemplo claro son dos trabajos elaborados con hielo. El primero de ellos, *Narcissus* (2001), en las Figuras 99 y 100 (Sterbak, 2001), consiste en dos sillas, con el espaldar y el asiento transparentes. Una de ellas está hecha de vidrio, y la otra de hielo, y ambas están enfrentadas, “como si las dos estuvieran mirándose entre sí” (Sterbak, en Nordal, 2001, p. 93). En el registro fotográfico de esta obra, se aprecia cómo en un momento dado, una de ellas se desploma frente a la otra⁷⁰.

Así, por una parte, a través del vidrio y el hielo, ambos objetos son encarnación del reflejo, como imágenes contenidas dentro de un cristal. Por otra, la silla que se derrumba muestra bien la muerte de Narciso, que “se deja morir, inclinándose sobre su imagen”⁷¹ (Grimal, 1989, p. 370).

⁶⁹ Por su parte, y en un sentido similar Sterbak explica la elección de este tipo de objetos y materiales como un modo de acercarse al público. Dice: “La pintura no me parecía suficiente porque ésta era obviamente un asunto propio de la esfera del arte. Yo quería hacer objetos que pudieran compartir el espacio con las cosas ordinarias en contextos de la vida diaria, objetos que producirían una reacción de personas fuera del contexto del arte, personas no entrenadas en nuestra disciplina, o personas de culturas muy diferentes de la mía” (Sterbak en Nordal, 2001, p. 89).

⁷⁰ Se encuentra una imagen en Musée de l’Horlogerie (2009, p. 5).

⁷¹ Según la versión del mito en las *Metamorfosis* de Ovidio.



Figura 99: Narcissus (Fuente: Sterbak, 2001)

Figura 100: Narcissus (Fuente: Sterbak, 2001)



Figura 101: Dissolution (Auditorium)
(Fuente: Sterbak, 2001)

La segunda obra es *Dissolution (Auditorium)*⁷², en la Figura 101 (Sterbak, 2001), un conjunto de entre diez a dieciséis sillas, con el espaldar y asiento de hielo. En el registro de la obra, tal como aparece en el catálogo *The conceptual object* algunas sillas aún aparecen erguidas, mientras de otras solo quedan dispersos charcos de agua, trozos de hielo y o varillas metálicas. A este respecto, como destaca Moser, a través del hielo, el tiempo se vuelve un factor primario en el trabajo⁷³, cobra relevancia, generando movimiento en los objetos. Además, la elección de este material es lo que permite pasar de la forma a lo informe. Dice el autor:

La obra se encuentra suspendida entre lo sólido y lo líquido, entre la estabilidad y la disolución; presenta un pasaje, que se ha convertido en una metáfora de la transitoriedad. Totalmente estática a primera vista, esta obra vive de la dinámica temporal / material incluida en la elección del hielo como material y de su expresión irónica e incluso retóricamente paradójica, en relación con la expectativa de estabilidad y permanencia asociadas tanto a la silla como, tradicionalmente, a la obra de arte (Moser, 2006, p. 26).

Mediante el hielo, además, se da una inversión de la función del objeto: debido al estrépito que genera la caída de los bloques helados que constituyen los espaldares y asientos, las sillas pasan de ser el lugar desde donde se contempla, a ser objeto de contemplación, pasan a desarrollar la acción. En este sentido dice Sterbak: “En *Dissolution* y en *Narcissus*, al igual que en estas dos obras de fotografía y texto⁷⁴, la actividad implica la acción transformadora del propio material” (Sterbak en Sterbak et al., 2006, p. 15). Y en otra parte:

⁷² Sterbak, que como destaca Cohen (2006, p.17) “reivindica la lectura como una fuente primordial para su obra” menciona respecto a este trabajo un fragmento del texto *Casi un objeto* de José Saramago, pero no como punto de partida, sino como un impulso que la anima a continuar con la obra (Sterbak en Sterbak et al., 2006, p. 10). Es el siguiente: “La silla empezó a caer, a venirse abajo, a inclinarse, pero no, en el rigor del término, a desatarse. En sentido estricto, desatar significa quitar las sujeciones. Bien, de una silla no se dirá que tiene sujeciones, y, si las tuviera, por ejemplo, unos apoyos laterales para los brazos, se diría que están cayendo los brazos de la silla y no que se desatan. Pero es verdad que se desatan lluvias, digo también, o recuerdo más bien, para que no me suceda caer en mis propias trampas: así, si se desatan chaparrones, que es apenas un modo diferente de decir lo mismo, ¿no podrían, en resumen, desatarse sillas, incluso no teniendo sujeciones? ¿Al menos como libertad poética? ¿Al menos por el sencillo artificio de un hablar que se proclama estilo? Acéptese entonces que se desaten sillas, aunque sea preferible que se limiten a caer, a inclinarse, a venirse abajo [...]” (Saramago, 1998, pp. 13-14).

⁷³ Nemiroff a su vez, asocia el tiempo en esta pieza con la destrucción, la muerte. Dice: “Pero es más probable que sonriamos al absurdo del predicamento: guardadas en un frigorífico, las sillas serían estables pero inútiles; traídas a un ambiente confortable no durarían mucho. A pesar de la sonrisa es difícil evitar el hecho escalofriante tras el desdichado colapso de las sillas como se documentó por la secuencia de fotografías: el tiempo es mortalidad” (Nemiroff, 2002, p. 22).

⁷⁴ Sterbak se está refiriendo a *Malevolent Heart (Gift)*, y a otro proyecto similar, donde se propone la elaboración de un estómago de mercurio congelado. Este último, como *Malevolent Heart (Gift)*, es una imagen fotográfica de un estómago burdo elaborado en metal, sobre el cual se imprime un texto que indica *Stomach (Venom)*, y posteriormente las características de peso, tamaño de la figura, y especificaciones de temperatura del material y temperatura del cuerpo humano. Hay una tercera imagen con el mismo formato, *Penis*, propuesta para ser elaborada en dióxido de carbono sólido. Las tres figuras hacen parte de *Golem: Objects as Sensation*. La imagen de estas tres obras de puede ver en Noble et al. (1995, p. 57).

En lugar de ser una parte inerte y olvidable del auditorio, simplemente un soporte para los espectadores, las sillas toman vida y ‘actúan’ para los espectadores quienes aquí ocupan el lugar normalmente reservado para la acción. Es mi único performance con solo objetos (Sterbak en Nordal, 2001, p. 93).

Para Moser, la condición inestable del hielo, así como lo efímero de los alimentos que Sterbak utiliza en las obras mencionadas al comienzo, dota a la obra de una temporalidad contraria a la norma que ha dominado el mundo occidental, según la cual, la función del arte era salvar a “la obra de la condición efímera de lo biológico y dejarla triunfar sobre la contingencia de las cosas transitorias de esta vida”. Así, agrega el autor, “el arte pasaba a ser un proyecto opuesto a la vida: partía de una estrategia para controlar la eventualidad”. En cambio, la estrategia de la artista de origen checo, es inversa, deja que sus trabajos sigan el destino de la materia del que están hechos (Moser, 2006, pp. 35-36).

Ahora bien, en cuanto al proceso de deterioro, la putrefacción, a diferencia de lo que hemos visto en *Balkan Baroque*, no ocurre en las obras elaboradas con comida por la artista⁷⁵. En *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, por ejemplo, la carne es salada, es decir, tratada con un procedimiento más propio del ámbito culinario que del artístico, y el tiempo y la muerte ya no aparecen con la agresividad del olor fétido, sino que están cohabitando con lo familiar, a través de la forma del vestido, de manera que la obra, debido a que el material ha sido tratado de esta manera, permite la cercanía física del espectador.

Antes de pasar de lleno al tema de la comida, a través de *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, y *Catacombes*, es pertinente tratar brevemente el aspecto del mito. En al menos seis obras, Sterbak hace alusión a mitos, apuntando a ellos desde el título, como ocurre en *Sisyphus Sport* (1997), *Sisyphus* (1991), *Narcissus* (2001), *Acteon at Home* (2010), *Atlas* (2002) y en otras obras donde se recoge una parte del mito, como por ejemplo en *I Want You to Feel the Way I Do... (The Dress)*, en la Figura 102 (Sterbak, 1984-1985), el episodio del regalo del vestido de Medea a Glauce, o en *Artist as a Combustible* (1986), que evoca el episodio de robo del fuego y la sabiduría a Hefesto y Atenea por parte de Prometeo⁷⁶.

⁷⁵ Por una parte, en el registro fotográfico de *Bread Bed* y de *Cake Stool* en diferentes catálogos no se aprecia ningún deterioro de las obras (ver, por ejemplo, Cruz, Blanch y Sterbak, 1989, p. vii, 31). Por otro lado, en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* y *Chair Apollinaire*, la carne se pone amarilla y seca (Ver Nordal et al. 2002, p. 35 y ATP Diary, 2013). Solamente, respecto a *Catacombes*, Sterbak (en Sterbak y Storsve, 2004, p. 7) destaca que aparecen unas pequeñas manchas blanquecinas producto de la humedad, que le dan a la obra la apariencia de reliquia, pero tampoco en este caso se trata de descomposición.

⁷⁶ Según *Protágoras* de Platón.



Figura 102: I Want You to Feel the Way I Do...(The Dress)
(Fuente: Sterbak, 1984-1985)



Figura 103: Proto Sisyphus
(Fuente: Sterbak, 1990)

Ahora bien, el mito en la obra de la artista no es evocado con la voluntad de transformar a través del arte, sino más bien por el interés de tratar la condición humana. En este sentido Cohen, habiéndose referido poco antes al interés por los mitos en los años treinta, destaca que:

[...] el arte de Jana Sterbak es un arte de la verdad, del hombre desnudo confrontado a su condición, fuera de toda referencia social, de toda psicología. Jana Sterbak se ata al cuerpo más desnudo, en sus primeras necesidades, comer, desplazarse. En este sentido, ella se hace eco del interés marcado por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX por lo elemental, el principio [...] (Cohen, 2006, p. 19).

Y añade más adelante, que lo “que atrae a Jana Sterbak hacia el mito, no es solamente la historia que le es inherente sino el ambiente de ‘catástrofe’ que acompaña con frecuencia el progreso” (Cohen, 2006, p. 19). Este señalamiento de Cohen es confirmado por la artista respecto *Acteon at Home*, la imagen fotográfica de un hombre desnudo, con una cabeza de ciervo sentado en el extremo de una mesa, en un comedor. Así la artista precisa que había elegido previamente para esta obra a Vales, dios eslavo de la manada⁷⁷, pero “era mejor escoger a Acteón, [pues] su historia es mucho más dramática” (Sterbak en 42x60, 2010). Entonces, esta obra parece pendular, por una parte, entre el personaje medio hombre, medio animal, inscrito en un ambiente cotidiano, donde lo fantástico aparece naturalizado, y por otra parte trae a colocación la fábula sangrienta⁷⁸.

Por otra parte, la artista hace referencia al mito de Sísifo en dos obras, la primera de ellas es *Sisyphus*, cuya primera versión⁷⁹, *Proto Sisyphus*, en la Figura 103 (Sterbak, 1990), consiste en una serie de fotografías donde se aprecia un objeto como media elipsoide, constituido a partir de doce meridianos metálicos. A modo de trompo, dentro de este objeto un hombre se balancea intentando encontrar un precario equilibrio, en un esfuerzo inútil y con unos gestos difíciles. En ninguna de las imágenes el modelo está centrado o estable, solo en unas pocas aparece levemente relajado, inclinado hacia un costado, pero manteniendo una postura postiza. En algunas tomas, el objeto con el hombre dentro aparece movido, como mostrando una desesperada batalla. A veces

⁷⁷ Lo descarta también porque “es poco conocido fuera del círculo de interés en las religiones precristianas” (Sterbak en 42x60, 2010).

⁷⁸ Se dice en el *Diccionario de mitología griega y romana* de Acteón: “Aristeo, hijo de Apolo y de la ninfa Cirene, había tenido de Autónoe, hija de Cadmo, un hijo, Acteón, que fue educado por el centauro Quirón. Éste le enseñó el arte de la caza. Un día Acteón, en el Citerón, fue devorado por sus propios perros. De su muerte existen diversas versiones. Dicen unos que Zeus lo castigó así por haber tratado de robarle el amor de Semele. Pero la mayoría de los autores atribuyen el castigo a la ira de la diosa Ártemis, irritada por haber sido vista por Acteón cuando se bañaba desnuda en un manantial. La diosa lo había transformado en ciervo, y, enfureciendo a los cincuenta perros que integraban su jauría, los excitó contra él. Los perros lo devoraron sin reconocerlo, y luego lo buscaron en vano por todo el bosque, que llenaban con sus gemidos. La búsqueda los condujo hasta la caverna donde habitaba el centauro Quirón, quien, para consolarlos, modeló una estatua a imagen de Acteón” (Grimal, 1989, p. 6).

⁷⁹ Sterbak presenta al menos tres versiones, de esta obra entre 1990 y 1991.

parece ya a punto de caer. En todas las tomas, está presente lo absurdo de la tarea, el hombre ahora es con quien se está jugando, es el objeto.

En la versión de 1991, con el título *Sisyphus* explica la propia artista, (Sterbak en TATE, 2004) esta obra está constituida por el objeto y por la proyección de la acción. Respecto a este trabajo encontramos en el catálogo del Museum of Contemporary Art de Chicago⁸⁰, la siguiente cita, como comentario de la artista a la obra, de Emil Cioran, de “Esbozos de vértigo”, en *Desgarradura*: “Es una locura creer que caminamos sobre tierra firme” y posteriormente Sterbak añade:

Al principio, *Sisyphus*, iba a ser llamado *Condition*... Cuando la pieza estuvo terminada, y tal como estaba siendo fotografiada por primera vez, surgió el nuevo nombre. Bill, el primer actor, había trabajado tan duro para mantener su equilibrio mientras daba movimiento al objeto, que verdaderamente pidió el título: todo el esfuerzo que hizo, solo le impidió caer; no iba a ningún lado. Cada movimiento que hacía, debía ser contrarrestado por el movimiento similar en la dirección opuesta de modo que pudiera permanecer en posición vertical y en el interior de su cuna mítica. Varios hombres acudieron para hacer la película. El ganador resultó ser un acróbata ruso. Con el fin de darle alguna indicación del ritmo y del tema, y debido a que teníamos medios muy limitados de comunicación, le cantaba una melodía que recordaba de la escuela. Era la de Volga Oarsmen⁸¹ (Sterbak en Cruz, Blanch y Sterbak, 1989, p. 18).

La segunda obra sobre el mito, es la ya mencionada *Sisyphus Sport* (1997) una roca, con un par de tirantes, que posibilitan que se pueda cargar de manera cómoda, al modo de una mochila. Tal como aparece en el registro de la exposición de la galería Barbara Gross⁸², la obra se presenta acompañada por la fotografía de un hombre desnudo y robusto⁸³ de espaldas, llevando la piedra. Ahora bien, si en la primera pieza sobre esta temática, *Sisyphus*, se enfatiza en que hay “un cierto absurdo subyacente a mucho del esfuerzo humano” (Noble, 1995, p. 64) en *Sisyphus Sport* el acento está puesto, no sin cierto grado de ironía, en la aceptación de las cosas “que deben ser soportadas mentalmente, así como físicamente; es un tipo de símbolo de todo lo que debe ser soportado en la vida” (Sterbak en 42x60, 2010)⁸⁴.

⁸⁰ En relación a la exposición realizada en el museo, entre el 10 de octubre de 1998 y el 3 de enero de 1999.

⁸¹ Sterbak se refiere a una canción popular rusa, “Song of the Volga Boatmen”, que era cantada por los burlaks, campesinos sin tierra y pobres, que transportaban barcasas y otro tipo de embarcaciones río arriba desde el siglo XVII y el XX (Art in Russia, 2015).

⁸² Ver Barbara Gross Gallery (2016). En general en los catálogos la obra aparece ilustrada a través de la fotografía del hombre portando la piedra, por ejemplo, en Nordal et al. (2002, p. 79), en Cruz, Blanch y Sterbak (1989, p. 16).

⁸³ Hay cierta semejanza entre el actor y la piedra, ambos son gruesos y lisos, lo que recuerda un fragmento de Camus (2010, p. 157): “¡Un rostro que pena tan cerca de las piedras es ya de piedra!”.

⁸⁴ Estas palabras de Sterbak no se refieren directamente a *Sisyphus Sport*. La entrevista se centra principalmente en *Acteon at Home*, pero en esta parte, hace referencia a temáticas que rigen su trabajo, tales

Noble (1995, p. 63) encuentra que *Sisyphus* evoca el mito griego, a través del trabajo de Albert Camus sobre el absurdo, en *El mito de Sísifo*.⁸⁵ En este sentido, la obra no solamente remarca que hay algo de inútil en el hacer humano, sino que también algo de heroico en el empeño de hacerlo. Camus en el apartado dedicado específicamente al mito, imagina al personaje del mito en el momento en que desciende la montaña para volver a coger la roca, y medita sobre sobre su destino. Pues, para el autor, si el personaje no fuese consciente, no existiría un destino trágico. Dice: “Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la amplitud de su miserable condición: en ella piensa durante el descenso” (Camus, 2010, p. 158). Sin embargo, Sísifo acepta su destino, ejecuta su tarea y juzga que todo está bien, “su roca es su casa”. Al final, imagina Camus a Sísifo feliz: “la lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre” (Camus, 2010, p. 160).

I Want You To Feel The Way I Do... (The Dress) (1984-1985) es una estructura en forma de cono, similar a un vestido de mujer con mangas largas, elaborada en malla de acero. Los brazos de la figura están abiertos, como esperando para dar un abrazo. Toda la parte media de esta forma semitransparente aparece rodeada de cable de níquel que se calienta al rojo vivo con la proximidad del cuerpo del espectador. Hay un texto que acompaña el trabajo, que como destaca Richards (2004, p. 9) tiene ecos del mito: “Quiero que sientas lo mismo que yo: un alambre de púas rodea mi cabeza y mi piel araña mi carne desde dentro...”.

De todos los episodios de la historia de Medea, esta pieza se centra en su venganza, cuando esta envía como presente a Glauce, la prometida de Jasón, esposo de la primera, un vestido nupcial envenenado que esparce fuego en sus venas y luego consume a su padre el rey Creonte y al palacio (Grimal, 1989, p. 337). Acertadamente autores como Noble (1995, p. 60) ven en esta obra la encarnación de la fuerza del deseo no contenido, el amor de Medea que se torna venganza. La pieza además replica el carácter de trampa que tiene el vestido en el mito. Como en otra obra, *Seduction Couch* (1986-87), una tumbona metálica que recuerda la silla con odaliscas (Richmond, 1989, p. 8-9) pero que emite ligeras descargas eléctricas, ambos atraen, uno a través del gesto del

como la fragilidad del hombre y su postura con relación a la sociedad: aceptación, negación, lucha y conflicto (42x60, 2010). Así, las palabras de Sterbak que citamos responden a la siguiente observación: “Si, este es frecuentemente el caso con tu trabajo, está la historia del peso de la cosa que es demasiado pesada para mover” (42x60, 2010).

⁸⁵ Dice Noble (1995, p. 64) refiriéndose al texto de Camus: “Como lo diría Camus, estamos presos en las repeticiones y ritmos sin sentido de la vida diaria y esto hace del suicidio una opinión moral y filosófica seria. Las implicaciones aquí son menos desapacibles. Estamos en mayor o menor grado atrapados en nuestros esfuerzos, y absurdos como éstos puedan ser, hay sin embargo algo heroico en tratar de llevarlos a cabo”.

abrazo, otro por características propias de la forma⁸⁶, pero se vuelven dañinos y peligrosos cuando el espectador se aproxima. Otra vez acá, aparece como en *Malevolent Heart*, el engaño, la trampa.

Además, el entramado de malla del vestido, que dibuja la forma con líneas horizontales y verticales más o menos densas, sin recubrir la superficie, es un recurso usado por Sterbak en obras como *Condition* (1995) o *Remote Control* (1989). La primera pieza consiste en una especie de oruga curvada con dos ruedas en el extremo, puesta en la espalda de un hombre que camina apresuradamente describiendo un círculo⁸⁷. En la segunda, se deposita una mujer sobre una crinolina alta y con ruedas, que es manejada por control remoto, a veces operada por la modelo a veces por otra persona (Sterbak et al., 2006, p. 9). Estas estructuras, entonces, parecen dibujar formas invisibles, translucidas: así, el punto de partida de *Remote Control*, es un texto de Milan Kundera, en el que se describe la sensación de un niño al ser alzado por sus padres; en *Condition*, algo propio de la condición del hombre, en *I Want You To Feel The Way I Do... (The Dress)* un vestido en llamas.

*Atlas*⁸⁸ es una fotografía donde se aprecia a una figura alzando una esfera semitransparente, en un ambiente convencional, un pasillo de lo que parece un patio interior, con unas columnas al fondo. Si el título de la obra hace referencia al mito, cuando el gigante es condenado por Zeus a sostener la bóveda celeste, la imagen, del mismo modo que *Acteon at Home*, es cotidiana, en la que vemos a un hombre cualquiera captado en uno de los momentos de sus tareas diarias. De este modo, se crea, un intercambio entre lo heroico, monstruoso, y sin medida del Titán, enfrascado en su desmesurada tarea, con el hombre anónimo y la acción sencilla.

El registro del performance privado *Artist as a Combustible* (1986) es una fotografía de tonos amarillos donde se ve a Sterbak de pie, mirando a la cámara, a contra luz, y de su cabeza brota una potente llamarada. Como se indica en el Musée de l'Horlogerie (2009) esta obra alude al robo

⁸⁶ El sofá, hecho con hierro perforado, está iluminado en uno de sus costados, proyectando una serie de variaciones de sombras y luces cálidas. Dice Noble (1995, p. 59) que: “Como objeto, el trabajo evoca la conexión íntima entre atracción y aversión, entre dolor y deseo. [...] Uno es atraído a tocarlo, tanto por su belleza como por su promesa de dolor”. Noble y Richmond, destacan la relación de esta pieza con el símbolo clásico de la historia del arte europeo, la *chaise longue* con odalisca, que según este último presenta “a las mujeres reclinadas, sensuales y a menudo pasivas, que invitan a una presencia sexual masculina activa” (Richmond, 1989, p. 8). Pero la obra, recuerda también, el retrato de David de Mme. Récamier, una odalisca con inusual poder. En síntesis, concluye Richmond (1989, p. 9): “Lo que podría parecer una referencia relativamente directa al desequilibrio de poder entre géneros, también puede evocar reflexiones más complejas sobre la interdependencia desagradable entre el poder y el deseo”.

⁸⁷ En *Condition* como en *Sisyphus* se presenta un objeto y un video, donde se muestra a un modelo usándolo.

⁸⁸ Véase Atlante en Grimal (1989, p. 61).

de la sabiduría y el fuego a Atenea⁸⁹ y a Hefesto, por parte de Prometeo, para entregar ambos como presentes al hombre, ya que este, en la distribución de los atributos hecha por Epimeteo entre los seres vivos, había quedado sin nada. Como aparece en él Protágoras, el primer don requería del segundo, así Sterbak combina ambos, agregando un componente de riesgo también presente en el mito, y de este modo presenta al artista como una antorcha. Así, puede entenderse el creador como guía, ya que para Sterbak, “el rol de los artistas es sentarse y pensar acerca de lo que ellos ven y luego analizarlo” (Sterbak en Blogazine, 2013) o también, como destaca Blanch (2014, p. 7), que el impulso creador del arte es para Sterbak, “un potente antídoto para hacer frente al incierto pasaje de la vida”.

De los mitos griegos pasamos a un trabajo relacionado con una leyenda judía que nos interesa de manera particular por el tipo de tratamiento del cuerpo y su relación con la materia y la vida. La ya mencionada *Golem: Objects as Sensation*, es una instalación que presenta diferentes órganos dispuestos en una línea diagonal: un bazo de bronce pintado de rojo, una garganta de plomo, un estómago de bronce, un estómago de goma, una mano de plomo, una lengua de bronce, un pene de plomo. En un extremo, la línea se abre en un arco y se pueden ver siete corazones de plomo, primero de manera convencional, y luego como si estuviesen siendo exprimidos. Por otra parte, en una de las paredes se puede ver una oreja en bronce en la que se hunde una barra y en la otra, las tres impresiones en gelatina de plata, entre las cuales se cuenta *Malevolent Heart*. Las formas de los órganos son toscamente modeladas. Junto con la obra se exhibe la siguiente frase: “Me repliego en mí mismo, desde la periferia de mi cuerpo hacia el interior. Condensó mis órganos vitales: pronto serán un hilo fino colocado en el centro” (Sterbak, en Noble et al., 1995, p. 42).

La primera parte del título hace referencia a una figura del folclore de Praga, el Golem⁹⁰, un homúnculo hecho de barro, elaborado por los judíos para protegerse de los cristianos fanáticos. Noble (1995, p. 57) destaca al respecto, que parte de lo que interesa a la artista es el mito de la creación. La segunda parte, alude a objetos, cosas, lo que contrasta con las formas que vemos en la instalación, que son órganos del cuerpo, de manera que, otra vez acá, entre la forma y el nombre, cohabita la tensión que se da en el Golem, como una cosa inanimada y lo mortal.

⁸⁹ Se dice en Grimal (1989, p. 60) de Atenea, que, además de diosa guerrera, “es considerada generalmente en el mundo griego, y sobre todo en su ciudad, Atenas, como la diosa de la Razón. Preside las artes y la literatura, función en la que tiende a suplantar a las musas”.

⁹⁰ London (1993, p. 4) aclara que, en la versión del siglo XVI, se cuenta como Rabbi Loew, modeló a un protector con arcilla, dotándolo de vida. Pero la creación se salió de control y el rabino se vio obligado a destruirlo.

Para Noble (1995, p. 56), la forma en que están dispuestos los órganos, parece marcar un inventario desnudo de una vida, y destaca además que el “impacto visceral de estas estructuras es importante porque el trabajo está destinado a remitirnos al cuerpo como la base física de nuestro ser”. Pero, añade el autor, que no se trata de que se pueda reducir la vida del ser humano a la materia, sino más bien de una relación con el límite que el cuerpo representa y de la definición de la identidad a partir de la conciencia de la mortalidad. En sus palabras:

El trabajo reduce al humano a su componente más básico, la materia, y al hacerlo subraya la base física del ser. Sin embargo, el punto no es simplemente que podamos ser todos reducidos a carne y sangre y hueso. Es más bien que nuestras auto-concepciones, nuestra creación y representación de nosotros mismos como algo diferente de un simple ser físico, dependen de las limitaciones inherentes al cuerpo. El trabajo nos remite a nuestros órganos vitales: corazón, bazo, estómago, que están íntimamente vinculados a nuestra concepción del yo, porque marcan los parámetros de nuestra mortalidad⁹¹; cuando ellos se agotan, la vida se agota. Como tal ellos dan forma temporal a nuestras vidas; ellos imponen un marco de tiempo lineal dentro del cual se vuelve posible construir un sentido significativo de qué representa vivir una vida. Nuestro sentido de lo que implica una vida digna, el significado relativo que otros tienen para nosotros, el impulso básico de hacer algo de nosotros mismos, todo parece presuponer el horizonte de mortalidad que estos órganos imponen en nosotros (Noble, 1995, pp. 56-57).

Ahora bien, el mismo autor encuentra que en la obra de Sterbak, la conciencia de este límite no lleva a una aceptación pasiva, sino más bien a un impulso de trascendencia del límite, a través de la ciencia, la tecnología, la magia, y del arte.⁹² Pero, más que tener una visión optimista, como vimos en el análisis de *Malevolent Heart*, Sterbak encuentra que los resultados frecuentemente fallan respecto a los propósitos para los que fueron hechos (Noble, 1995, p. 53).

b) *Catacombes y Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*

Las dos obras que más nos interesan en el contexto de esta investigación por su relación con la muerte son *Catacombes* (1992), un esqueleto elaborado en chocolate, en la Figura 104 (Sterbak, 1992) y *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) un vestido elaborado con 60 libras de carne de res salada, en las Figuras 105 y 106 (Sterbak, 1987). Relacionada con esta última

⁹¹ La idea de la definición del yo enlazada con la muerte está presente en una obra del artista, *Inside* (1990), consistente en dos ataúdes, uno dentro del otro. El más grande es elaborado en vidrio a través de cual se puede ver uno más pequeño elaborado en espejo de cristal. El ataúd interior, refleja en parte al espectador, que para verse ha de hacer una reverencia. Para Sterbak este trabajo se refiere en parte “a la multifacética noción del yo” (Sterbak en Nordal, 2001, p. 91).

⁹² Dice Noble (1995, p. 53): “Ella [Sterbak] toma las limitaciones del cuerpo, especialmente la mortalidad, como la fuente de mucha de nuestra actividad creativa. Si el ímpetu para crear es, al menos en parte, motivado por nuestro deseo de anticiparnos a la muerte y más generalmente para trascender las condiciones que limitan y frustran nuestros propósitos, entonces es central en lo que significa ser humano”.



Figura 104: Catacombes (Fuente: Sterbak, 1992)



Figura 105: Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic (Fuente: Sterbak, 1987)



Figura 106: Fotografía con modelo de Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic
(Fuente: Sterbak, 1987)

pieza, *Chair Apollinaire*, una estructura de resina en forma de silla con brazos, tapizada con 70 kilos de filete de vacuno. Pero además Sterbak hace dos trabajos con alimentos en 1996, *Bread Bed* con pan y *Cake Stool* con pastel.

Cake Stool es un taburete con una estructura metálica, y un pastel en lugar de asiento. Si bien, por ejemplo, en obras como *I Want You to Feel the Way I Do... (The Dress)* o *Condition* Sterbak construye objetos nuevos, en esta pieza, como en todas las que usa alimentos, las formas son preexistentes: un esqueleto, una silla, una cama, o un vestido⁹³. Por tanto, el sentido de la obra es transferido en buena medida a la significación del material en su interrelación con el sentido previo del objeto y el título de la pieza.

Bread Bed, en la Figura 107 (Sterbak, 1996), es una cama con las barras metálicas y el colchón hecho de pan. En esta pieza Sterbak combina en un objeto, el pan y la cama metálica, aludiendo a la idea del cobijo, a la acogida básica, que protege del hambre y resguarda del frío. El pan es para Sterbak, (en Sterbak y Storsve, 2004, p. 5) “el alimento más simbólico de todos” que, en algunos casos, agrupa en sí a todo el alimento, en tanto sustento básico. En este sentido, por una parte, si nos remitimos a Oxford Dictionaries (2017), se da como uno de los significados para la palabra *bread*, además de masa de harina y agua, el de “la comida que uno necesita para vivir”⁹⁴. De igual forma, John Ayto (2012) después de destacar que el origen de hogazas de harina y agua, similares al pan tiene lugar cerca del año 3000 a. C.⁹⁵ indica que:

La web de metáforas contadas alrededor del *pan* confirma su lugar clave en la dieta humana. Su uso en inglés como término general para ‘comida’ –sin duda reforzada por el ‘danos hoy nuestro pan de cada día’ del Padre Nuestro– data de al menos el siglo XIV, y hasta hoy ‘pan y agua’ es la dieta mínima proverbial (Ayto, 2012).

Si bien entonces, se deduce de las palabras de Ayto que el factor religioso incide en la significación del pan, en tanto connota alimento en general, Cook explica cómo se opera dicha equiparación en el contexto de la Biblia. Dice:

⁹³ Esta manera de operar se aprecia en una de las primeras obras de la artista, *Condensed* (1979) una bola de plomo de 15 centímetros de diámetro, pero aquí, más que el significado del material, la artista tiene en cuenta las propiedades de este. Al respecto dice Sterbak que el plomo “casi dictó la forma que debería tomar” la pieza, y añade que *Condensed* es “una obra que era el opuesto de las grandes esculturas suaves de Oldenburg: pequeña, dura y pesada” (Sterbak en Nordal, 2001, p. 89).

⁹⁴ Aquí y en los señalamientos posteriores nos basamos en la palabra *bread*, en inglés, de acuerdo con el título. En castellano, la RAE (2017) también indica que la palabra “pan” significa, entre otras cosas, comida en general: “Alimento o sustento. *Ganarás el pan*”.

⁹⁵ El primer pan, escribe el autor poco antes, fue probablemente una masa rudimentaria hecha de maíz, horneada sobre el fuego (Ayto, 2012).



Figura 107: Bread Bed (Fuente: Sterbak, 1996)

Debido a que la Biblia representa a las personas ordinarias en el círculo de la vida cotidiana, el pan es una palabra común en sus páginas desde el inicio del Génesis (3:19). Cada día era jornada de hornear en las casas de Palestina. Cebada o harina de trigo eran mezcladas con agua y sal, luego horneadas en hornos simples. Las hogazas producidas eran un elemento tan básico de la dieta, que son algunas veces términos intercambiables (por ejemplo, Génesis. 37:25; Jueces. 13:16; Proverbios. 27:27). Cuando en el juicio Dios amenazó con interrumpir el ‘sustento de pan’ de las personas (Levítico. 26:26), era la misma base de su vida la que estaba en peligro. Por el contrario, cuando Dios les prometió ‘una tierra donde puedan comer pan sin escasez’ (Deuteronomio. 8:9), era la misma promesa de vida.

[...]

De acuerdo con los Evangelios, Jesús reconoció la importancia del pan citando el Deuteronomio 8.3, “uno no solo vive de pan” (ver Mateo 4:4; Lucas 4:4), y luego identificándose a sí mismo como el verdadero pan de los cielos que da vida al mundo (Juan. 6:33) (Cook, 1993).

En este mismo sentido, Sterbak señala que este alimento es mencionado en repetidas ocasiones en la Biblia, y enfatiza en la alta carga simbólica del pan, que cambia, de la masa cruda al pan cocido, para finalmente afirmar que su manufactura es un acto definitorio del ser humano. Dice:

El pan, concebido como ofrenda, se ha sometido a diversas conformaciones desde el tiempo de los egipcios. Si tomamos solamente el Génesis, se encuentran trece alusiones al pan. La masa cruda se modela como la arcilla y el barro⁹⁶. Una vez panificada, no solamente se convierte en un producto alimenticio, sino en un objeto cargado de connotaciones que van mucho más allá del registro comestible. [...] La elaboración del pan es el acto cultural primordial del hombre, así como la elaboración del vino (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 5).

Ahora bien, más que remitir a esto último, a un acto definitorio del ser humano, el pan en *Bread Bed*, apunta al alimento dado en situaciones de hambre. Hasta donde hemos visto, las menciones al pan como la comida en general, se hacen en un contexto que insinúa el peligro de muerte por inanición. El pan no aparece como una comida suntuaria, superflua, sino como la base para asegurar la subsistencia. Como el colchón de una cama, que, por su parte, implica “en el interior” de un lugar, a resguardo de la intemperie, la cama de pan se presenta como el símbolo mismo de la acogida más básica, que protege del hambre y de las inclemencias del exterior, que resguarda al hombre durante la noche.

Del pan, pasamos a la carne, alimento que Sterbak utiliza por primera vez en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, y que vuelve a utilizar en *Chair Apollinaire*. Para Sterbak cada obra representa dos maneras diferentes de entender la carne: la muerte, en la primera, y el amor, la vida

⁹⁶ Sterbak distingue acá entre las palabras francesas *argile* y *glaise*.

sexual del poeta en la segunda⁹⁷ (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 9). Al respecto, es fundamental para la artista el término *chair*,⁹⁸ que, en francés, aparece asociado, a los apetitos físicos, opuestos al espíritu, al alma.

En *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, Sterbak, en primer lugar, muestra la cercanía entre el cuerpo del hombre y la carne del animal⁹⁹. En este sentido vale la pena recordar lo señalado por Fischler, según el cual la ingestión de carne, implica romper la continuidad hombre-animal, que a su vez involucra dos mecanismos: el primero consistente en afirmar una jerarquía cuya cúspide está ocupada por el ser humano y el segundo, referido a la transformación de la carne animal en una materia inanimada donde no se reconozca un fragmento de un cuerpo. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, un vestido hecho en carne de vacuno salada, un proceso culinario, que cuando está fresco destila líquidos, evoca el alimento, pero también, como vestido y como carne, la pieza “nos remite a las superficies de nuestros cuerpos” (Richmond, 1989, p. 10). De este modo, la artista va en sentido contrario de los mecanismos que permiten la ingestión, muestra la continuidad entre el hombre y el animal. Al respecto, interrogada por Storsve destaca Sterbak:

Mucha gente, entre las cuales me incluyo, tiene dudas sobre el consumo de carne, y ante todo, sobre la suerte que nuestra sociedad reserva a los animales condenados al consumo de masas. Esta es la razón por la cual se presenta a menudo, bajo apariencias tan alejadas como sea posible de todo lo que pueda recordar la carne humana. Claude Fischler habla muy acertadamente de la presentación de la alimentación moderna: ‘Envuelto, condicionado, al vacío, en celofán, bajo una piel o un envoltorio de plástico, flota, por así decir, en una tierra de nadie extratemporal’¹⁰⁰ (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 7).

⁹⁷ Ambos temas son tratados de manera conjunta en *Combat Cricket Compartment* (1993-1997), dos recipientes para grillos vivos hechos en colmillo de mamut que según Blanch (2014, p. 8) son cajas de amor y muerte. Los grillos tienen diferentes tipos de canto, algunos referidos al apareamiento, otros a la lucha.

⁹⁸ Una de las acepciones para *chair* es la siguiente: “En el lenguaje de la religión o de la moral, el cuerpo, los apetitos físicos por oposición a el espíritu, al alma: Los placeres de la carne” (Éditions Larousse, n.d.). Por otro lado, hay un juego entre las significaciones de *chair*, de modo que en inglés se refiere a la forma, y en francés al material.

⁹⁹ A Sterbak le interesan evidenciar lo que comparten uno y otro, llevando al animal a hacer cosas de hombre, y viceversa, hacia un punto medio. Es ejemplo de lo primero la obra *From Here to There* (2003) una video instalación de seis pantallas presentada para la 50ª Bienal de Venecia, donde las tomas son captadas por un perro, con un dispositivo de cámaras. Lo segundo se refleja en *Acteon at Home*, y en *Vanitas*. De hecho, cuando se le pregunta si considera que el hombre es en parte animal, Sterbak (en 42x60, 2010) responde: “Exactamente. Es también el tema de *Vanitas*. Esto demuestra que todos, tanto los humanos como los animales tenemos las mismas expectativas de la vida, las mismas inquietudes alimenticias. Hay ciertos elementos que no podemos cambiar y que claramente nos unen a los animales”.

¹⁰⁰ Sterbak está citando *El (h)omnívoro: el gusto, la cocina y el cuerpo*. Como ya nos hemos referido a este trabajo, tomamos la traducción al castellano de Anagrama. El fragmento al que se refiere la artista está en Fischer (1995, p. 208), y continúa así: “[...] el frío, el vacío o la deshidratación lo protegen contra la corrupción, es decir, contra el tiempo; pero al mismo tiempo, le cortan la vida”.

El vestido de carne, como se ha dicho, no se descompone, sino que permanece en un busto de costura, volviéndose amarillo y reseco, lo que recuerda según Noble (1995, p. 62) el envejecimiento de la piel humana. Detrás de él, tal como se muestra en el Centre Pompidou (n.d) se puede ver una fotografía de una joven saludable y sin maquillaje que aparece modelándolo¹⁰¹. Así que si bien, para Noble (1995, p. 62) “el proceso del trabajo, su desecación, sigue la trayectoria del cuerpo humano hacia su mortalidad”, lo cierto es que más bien el vestido, a través del salado, mantiene en suspenso la muerte, ralentiza el deterioro, de manera que esta no dura un instante, sino que se prolonga por un tiempo.

Sterbak (en Sterbak y Storsve, 2004, p. 8) indica que uno de los referentes para este trabajo es un poema de Baudelaire, *Une Charogne*, donde un hombre recuerda a su amada un paseo en una mañana clara, en la que ambos descubren algo pútrido, para luego imaginarla a ella a su vez, convertida en un cadáver descompuesto, en el que proyecta el amor actual, que a su vez es contagiado de podredumbre. Así pues, en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, como en el poema de Baudelaire, conviven como pares, la idea o el ideal de belleza, con la descomposición o la amenaza de ella¹⁰².

Ligado a lo anterior, la primera parte del título *Vanitas* alude a la brevedad de la vida, haciendo referencia a un término que recuerda las pinturas flamencas que incluyen velas, espejos y relojes como iconografía de vanidad (Richmond, 1989, p. 46). Como bien destaca Moser, la inscripción *Vanitas*, en el contexto del barroco, se representaba con una pintura¹⁰³ que mostraba que “bajo la belleza (superficial) yace una verdad asentada: la belleza física engaña, ya que está abocada al marchitamiento y, más concretamente, el destino de toda carne es la descomposición y la putrefacción” (Moser, 2006, pp. 32). En un sentido similar, Sterbak destaca que: “Mis trabajos tienen múltiples significados, pero uno de los significados para esta pieza es el motivo de *vanitas*... es un *memento mori*” (Sterbak en Jennings, 1991, citada en McLerran, 1998, p. 540).

¹⁰¹ Esta fotografía, explica la artista, tiene por fin mostrar el vestido en un estado anterior, debido al envejecimiento de la pieza (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 8). En este mismo sentido, en el Centre Pompidou (n.d), se destaca que, para cada exposición, ha de hacerse nuevamente la pieza, para mostrar el proceso de envejecimiento.

¹⁰² En la obra de Sterbak nos referimos a la asociación de la anorexia, en la segunda parte del título, con un ideal de belleza, tal como señalan Fox, Ward y O'Rourke (2005, p. 950), quienes, haciendo referencia a enfoques de las ciencias sociales o biomédicos, destacan que: “Incluso el Modelo Exploratorio biomédico estricto se ha adaptado para incorporar este análisis, de modo que, por ejemplo, una publicación de la British Medical Association (2000) señala la importancia de la imagen corporal en la anorexia”.

¹⁰³ El autor usa la palabra latina *pictura*.

Ahora bien, si, como destaca (Richmond, 1989, p. 46) las *vanitas*, aluden a la insignificancia de las preocupaciones presentes, al tiempo que alientan a tener aspiraciones espirituales, con promesas en otra vida, en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, no hay ninguna sugerencia en el segundo sentido, no hay promesas en una vida ulterior, sino que más bien se afirma la condición precaria, mortal del hombre, poniendo como contrapunto y también como condición de lo humano, el ocuparse de lo vano. Asimismo, se deduce de la lectura de Noble (1995, p.61) que en los *vanitas* el cuerpo era visto como fuente de nuestros deseos terrenales, nuestra vanidad y concupiscencia, mientras que la pieza de Sterbak subraya más bien las limitaciones a las que estamos sometidos y el absurdo de la tarea de querer sustraernos a éstas y finalmente, dice el autor, la obra nos recuerda “la presencia constante de lo trágico en la vida humana” (Noble, 1995, p. 61).

En este sentido, como indica Sterbak (en Sterbak et al., 2006, p. 14) el tema de *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, es en primera instancia el envejecimiento y por último la muerte, como destino común a hombres y mujeres¹⁰⁴. Al respecto Richmond (1989, p. 10) destaca que esta pieza nos recuerda a nuestro ser natural, poniendo de manifiesto que seguimos el mismo camino de la carne y de este modo, trae a colación nuestra mortalidad.

Así pues, si *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, es vista por diversos autores como *memento mori*¹⁰⁵, también lo es *Catacombes* (Moser, 2006, p. 36). La obra, concebida para una pequeña sala abovedada descubierta por azar en el sótano de la Galería Crousel-Robelin en París, es un esqueleto humano vaciado en chocolate. A diferencia de los cráneos elaborados para el Día de Muertos¹⁰⁶, donde las formas aparecen redondeadas, y sintetizadas, aquí los huesos son

¹⁰⁴ En la entrevista que origina esta afirmación, se le está preguntando por la vinculación de su trabajo con el feminismo. Sterbak destaca que aun en las obras en las que hay modelos femeninos su interés es representar a todos los seres humanos. Dice: “Las protagonistas femeninas actúan como representantes de toda la humanidad (al igual que siempre lo han hecho los protagonistas masculinos), no hay necesidad de que representen sólo a la mitad” (Sterbak, en Sterbak et al., 2006, p. 14).

¹⁰⁵ Según Clarke, M. y Clarke, D. (2010): “(Latín ‘Recordatorio de muerte’). Un símbolo diseñado para recordar al observador la transitoriedad de la vida humana, como un cráneo, un reloj de arena, o una vela apagada”.

¹⁰⁶ No es impropio hacer esta comparación pues Moser (2006, p. 36) ve esta obra como un guiño de la artista a la festividad mexicana.

Además de manera indirecta, Sterbak da a entender un vínculo entre sus obras, si bien no con México, si con los aztecas y mayas, tanto respecto a *Catacombes* como a *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*. A este respecto, haciendo referencia a *Catacombes* y después de hacer alusión al cambio de simbolismo del chocolate entre las clases altas europeas, y sus connotaciones de alimento colonial, dice: “Parece que el chocolate jugó un rol importante en los ritos aztecas. De acuerdo con Maguelonne Toussaint-Samat, en Yucatán y Guatemala, “cacahuaquchtl”, no significa solamente el cacao, sino el árbol con una gran “A”, el árbol divino de los mayas. Entre los aztecas, que sustituyeron a los mayas y finalmente recibieron a Hernán Cortés y a sus soldados, los granos de cacao eran utilizados como dinero y el chocolate con especias fue un

idénticos formalmente a los humanos, como si el molde hubiese sido una osamenta real, y al estar el esqueleto incompleto, pues, por ejemplo, el cráneo no presenta la mandíbula, y no tiene costillas, da la impresión, salvo por el color marrón, de ser un despojo encontrado. La obra se suele ver en dos disposiciones: o bien en el suelo de la bóveda vacía, o bien sobre una camilla metálica¹⁰⁷.

En ambos casos, el contexto refuerza la idea de la muerte, pues en la estancia abovedada, parece una reliquia descubierta junto con la sala y en el segundo registro, una osamenta que está siendo clasificada. Sin embargo, a diferencia de *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, que como bien indica Richmond (1989, p. 10), tiende a repeler, debido a la presencia real de carne expuesta, en *Catacombes* la muerte se inscribe como parte de la vida a través del uso del chocolate. En este sentido dice Moser:

Los huesos, tradicionalmente usados como la *pictura* en el *memento mori*, son la parte del cuerpo que dura mucho más allá de su declive físico. Sin embargo, moldeados en un material que no sólo es perecedero (minando su capacidad de denotar la eternidad de la muerte), sino también comestible (medio de subsistencia que permite que aquello que es más precario –la vida– dure), ya no sostienen la pesada composición de la trascendencia barroca. El material elegido por la artista introduce una inmanencia que subvierte la *subscriptio* en una declaración del tipo: “la muerte mantiene la vida”. Y lo hace con un cierto guiño a México, país que establece su identidad cultural afirmando el Barroco dentro de la vitalidad de su cultura popular, a la vez que reinserta el *memento mori* en el ciclo de la vida (Moser, 2006, p. 36).

Moser, si bien acierta en buena parte de su reflexión, no tiene en cuenta que la carne en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, que también es comida, sugiere en cambio la muerte. En este punto es interesante considerar que cuando esta última pieza se expuso en el National Gallery of Canada en Ottawa en 1991, causó un gran escándalo.¹⁰⁸ En una nota en el *Chicago Tribune*¹⁰⁹ se lee que una de las quejas sobre la obra es respecto al derroche de comida. En respuesta a esto,

brebaje mágico empleado en ritos religiosos que a veces conllevaban un sacrificio humano” (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 7).

En un sentido similar la artista dice que el ministro de cultura de México estableció una relación entre *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* y unas las estatuillas de sacerdotes aztecas cubiertos ritualmente con los restos de las víctimas sacrificiales (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 7).

¹⁰⁷ De la primera forma se observa en Noble et al. (1995, pp. 48-49) y Nordal et al. (2002, p. 55); de la segunda en Musée d’Art Moderne et Contemporain Saint-Étienne Métropole (2012).

¹⁰⁸ Storsve dice al respecto: “El Art Newspaper informó que Pierre Bourque, [quien sería] el futuro alcalde Montreal, dijo de su escultura que: ‘demuestra una grave carencia de compasión en cuanto al desperdicio de alimentos, mientras que hay gente en esta ciudad que no tienen suficiente para comer’. Su respuesta fue inminente y mordaz: ‘Lo que falta [en Canadá], no es comida, sino la voluntad política y social de distribuir los recursos para que todo el mundo tenga los medios para comprar’” (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 8).

¹⁰⁹ Reimpresa con algunos cambios el 22 de abril en *The Spokane-Review*.

cita el mismo diario a Diana Nemiroff, en ese entonces curadora del museo, quien indicó que tal discusión se producía no porque se pusiera comida en el museo, sino porque se trataba de carne, a lo que valdría añadir, que además parecía cruda. Dice: “No hay duda de que el vestido es un objeto provocativo y es pensado para ser un objeto provocativo, pero el reclamo de que es una pérdida de comida está fuera de lugar”. Indica, además, que en el museo han sido usados granos, panes y patatas en otros trabajos de arte, anotando que la gente está alterada “no porque la carne es comida sino porque la carne es carne” (Nemiroff en Rowley, 1991, para. 24-25).

En cambio, las connotaciones del chocolate son muy diferentes. Por una parte, estudios químicos y neurofisiológicos, como explica Norton (2006, p. 667) demuestran que este presenta compuestos psicoactivos, que respaldan el atractivo inherente del chocolate, o incluso sus cualidades adictivas. Como indica la autora:

El cacao contiene metilxantinas estimulantes (pequeñas cantidades de cafeína y teobromina abundante pero más débil), la aún más potente feniletilamina de tipo anfetamina, cannabinoides productores de placer y flavonoides que reducen el colesterol. La grasa y el azúcar en el chocolate también pueden estimular el cerebro para producir opiáceos. La idea de que el chocolate puede tener un atractivo universal debido a esta especie de rompecabezas que encaja bien, entre estos compuestos adictivos y ‘las inclinaciones del cuerpo humano’ es persuasiva. No se pueden ignorar las poderosas propiedades psicoactivas del cacao y su papel en la historia humana ¹¹⁰(Norton, 2006, p. 667-668).

Por su parte, Torres (2012, p. 16) destaca que, a nivel nutricional, el chocolate se considera un alimento superfluo, por su alto contenido en energía y azúcares, y por esto algunos autores lo denominan *junk food*¹¹¹, comida basura. En esta misma línea, Sterbak haciendo referencia al uso del chocolate en *Catacombes*, indica que, a pesar de su densidad energética, el chocolate “es todavía considerado un alimento superfluo, incluso frívolo” (Sterbak, en Sterbak y Storsve, 2004, p. 6).

Así pues, encontramos que en *Catacombes*, la artista contrapone a la forma de esqueleto que apunta a la muerte, en lugar de una comida nutritiva, un alimento que se considera desde un punto

¹¹⁰ En su investigación sobre las causas que llevan a los europeos a adquirir el gusto por el chocolate, Norton, sin embargo, descarta que el éxito inicial del chocolate se deba a estas razones. Aduce, entre otras cosas, los sesenta años que separan los primeros encuentros y el consumo a gran escala en Europa de este producto.

¹¹¹ Aquí Torres cita a su vez el “Inventory of Health and Nutritional attributes of Cocoa and Chocolate”, del ICCO (International Cocoa Organization), publicado en 2005.

de vista simbólico, suntuario y banal¹¹². De modo similar, en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, la presencia de la muerte, inminente a través de la carne cruda, es compensada, no por la forma útil del vestido, el abrigo, sino por su cara más accesorio, la moda¹¹³. En ambas obras, entonces, en un extremo es puesto el símbolo de la muerte, y en el otro Sterbak no dispone lo útil, lo nutritivo o el abrigo, sino lo improductivo, lo placentero, el exceso, que siguiendo el planteamiento de Bataille, dan sentido a la vida humana.

¹¹² Hacemos hincapié en que se trata de la consideración simbólica, más que del aporte nutricional real del alimento, que no es nuestro objetivo.

¹¹³ McLerran (1998, p. 538) coincide en destacar que esta obra evoca el mundo de la moda, aunque desde un punto de vista diferente, entendida más bien como una fuerza que condiciona a las mujeres. En esta línea, es importante destacar que se encuentran varios diseños del vestido, véase, por ejemplo, Nordal et al. (2002, p. 35) y Noble et al. (1995, p. 61).

CONCLUSIONES

La significación y el simbolismo de la comida es un hecho aceptado tanto por aquellas corrientes de la antropología de la alimentación que defienden que la variabilidad del comportamiento alimentario tiene origen en la cultura como por aquellas que sostienen que es el resultado de una función adaptativa. En este contexto, hay alimentos que tienen un alto potencial simbólico en todas las culturas, como la carne, susceptible de producir atracción o rechazo, y leyes que rigen el comportamiento alimentario de todos los seres humanos, mientras que otros varían, no solo entre culturas sino al interior de las mismas.

Estas propiedades simbólicas de la comida, son utilizadas como un componente significativo en las manifestaciones estéticas del Día de Muertos y en las obras de los artistas contemporáneos discutidos en esta investigación. Ahora bien, el alimento, matizando lo que se formuló en la hipótesis de este trabajo, no siempre es símbolo de vida, sino que puede referirse a la muerte y en ocasiones puede sugerir asuntos puntuales. Así, en la festividad mexicana, la variación de los tipos, las formas, los tamaños de algunos comestibles y la ubicación de la ofrenda, expresan significados concretos como la clase de muerto, su edad, las causas de fallecimiento, entre otros.

Se da el caso también, que unos significados primen sobre otros. Por ejemplo, la connotación de la comida y de la alimentación, como conceptos generales que evocan el cuerpo, a través de la nutrición y del goce físico, es primaria en las ofrendas de Día de Muertos, pero es un significado periférico en *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, donde se enfatiza, a través de la carne, en la condición mortal del hombre.

Este último significado es común en *Balkan Baroque*, donde la materia de procedencia animal cruda es usada para denotar la muerte, lo que se acerca significativamente a los postulados de Sahlins, Boas y Fischer, de los que se desprende que la carne animal como alimento, pone de relieve la cercanía con el cuerpo del hombre. En cambio, el azúcar y las sustancias dulces, en un sentido inverso, contrarrestan las formas mortuorias realistas, con lo que podríamos llamar un impulso vital y superficial, equivalente al efecto físico que producen estas sustancias en el cuerpo. Este efecto simbólico se da en los cráneos de azúcar, y *Catacombes* principalmente, pero también en *How to explain pictures to a dead hare*, y en los derrames de dulces de González-Torres. Con los alimentos, asimismo, se puede aludir a una persona en particular, a través de los gustos alimenticios del muerto, como se da en la festividad mexicana mediante la ofrenda nueva, o con los caramelos Fruit Flashers, los preferidos de Ross, que aluden directamente al retratado.

Ahora bien, además del simbolismo general de la comida y particular de cada alimento, en estas obras y manifestaciones estéticas, se ponen de relieve, en diferentes grados otros factores asociados al alimento, como lo son, la evolución del material, vinculado a su carácter perecedero y su potencial para afianzar las relaciones humanas. En el Día de Muertos, la ofrenda desde los años posteriores a la conquista hasta hoy, representa y consolida los lazos, sin intermediación, entre los vivos y sus parientes fallecidos, mientras en la actualidad, el intercambio de cráneos de azúcar fomenta las relaciones entre los miembros de la comunidad.

Este potencial vinculante de la comida es usado, entre los artistas contemporáneos que tratamos en esta investigación, solo por González-Torres, pero a diferencia de como ocurre con los cráneos de azúcar, donde las relaciones se dan una vez el producto está acabado, en los derrames de dulces la interrelación que genera la comida se constituye en un componente al interior de la obra, convirtiéndose más que en un resultado, en un medio que la posibilita. Por otro lado, la caducidad del alimento es un importante componente significativo en las dos piezas elaboradas con materia de origen animal, *Balkan Baroque* y *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*. De manera literal en la primera y latente en la segunda, se hace manifiesta la descomposición de la carne como alimento, recordando la descomposición de los cuerpos humanos.

Así pues, tanto en las obras tratadas como en el Día de Muertos, las piezas y manifestaciones estéticas incorporan junto con la comida real, el simbolismo del alimento y algunas de sus propiedades. Esta presencia del alimento no implica que la obra llame, en último término, a ser incorporada o ingerida, sino que invoca, recuerda y señala los procesos más básicos del cuerpo, los límites de la vida. Por otro lado, en los casos donde se da el consumo de parte de la pieza, como en los derrames de dulces o con los cráneos de azúcar, esa ingestión se constituye en sí misma, en una fuente significativa más, que en el primer caso se refiere a la incorporación del cuerpo del otro y en el segundo, en el consumo simbólico de la muerte en abstracto.

Por otro lado, la condición perecedera de la comida, acompaña y refuerza el carácter efímero implícito de las piezas y manifestaciones estéticas que tratamos, aunque en todos los casos lo temporal y precario adquiere diferentes connotaciones. En el ritual de Día de Muertos, como practica estética imbricada, esta cualidad le es propia, pues todas las manifestaciones concebidas dentro de este ámbito se destruyen, pero no desaparecen, debido a que se repiten en la siguiente fiesta, lo que implica que, si bien materialmente se extinguen, resurgen al año siguiente, renovadas. Así, el consumo de un cráneo, que además es una pieza serial, o el desmantelamiento

del altar, no implica un fin absoluto sino un final transitorio, que espera hasta el inicio de la siguiente fiesta.

En cambio, lo efímero en *Balkan Baroque* y *How to explain pictures to a dead hare* enfatiza en la condición única e irrepetible de estas piezas, como se confirma con el intento fallido de volver a hacer estas obras a través del *reperformances*. En el caso de los derrames de dulces de González-Torres, lo efímero no tiene que ver con la descomposición, sino con la pérdida y lo fugaz. Por su parte, las obras de Sterbak son únicas, mas no irrepetibles, como se comprueba con las diversas versiones del vestido de carne.

Además de lo efímero, el Día de Muertos tiene otras cualidades que lo definen como práctica estética imbricada, como son, la pervivencia formal, el derroche, la relación con otros ámbitos de la cultura y la ausencia de un autor definido. Así, por ejemplo, si según el primer rasgo las formas tienden a repetirse, encontramos, basándonos en el testimonio de Ajofrín, que desde hace dos siglos y medio las figuras del ritual son similares en aspectos esenciales como tipos de motivos, materiales y usos. Igualmente, a partir de lo destacado por Lomnitz, se concluye que la ofrenda tenía desde tiempos posteriores a la conquista, similitudes fundamentales con la ofrenda actual, en aspectos esenciales como que los destinatarios de la comida eran y siguen siendo los muertos.

Por otro lado, el gasto de tiempo y dinero que implica la elaboración de la ofrenda es ratificado por Brandes y Norget, suministrando esta última datos reveladores, como que es octubre el mes con más movimiento en las casas de empeño. De modo similar, la idea del derroche, se ve reforzada por los materiales precarios en los que se elabora la artesanía ritual. Además, en estas prácticas estéticas no contamos con el rol definido del artista.

Ahora bien, en dos lugares distintos de esta investigación indagamos sobre los límites entre prácticas como el Día de Muertos y el arte. En el capítulo segundo, de la teoría de Ocampo, se desprende que el arte y las prácticas estéticas de otras culturas son formas disímiles, fundamentalmente porque estas últimas dependen del resto de la cultura. Por otro lado, en el capítulo cuarto, a partir de las formulaciones de Turner respecto a los fenómenos liminares, como el rito y liminoides, como el arte, encontramos que hay diferencias insalvables entre unos y otros, como, por ejemplo, que los primeros son obligatorios, y son representaciones colectivas donde se usan símbolos comunes a todos los participantes.

Desde ese punto de vista, a pesar de la voluntad de transformar a través del arte y la postura del artista como chamán, las obras de Beuys no son en un sentido literal rituales. Hay, sin embargo, indiscutiblemente una voluntad por parte del artista alemán de acercarse a este, a través de un proyecto coherente en el que se define una enfermedad, se propone la obra de arte en la posición del ritual y el artista asume el rol del sanador. Por su parte, Abramović, si bien en sus obras se acerca al ritual a través del ayuno, la violencia ejercida sobre su propio cuerpo y la exploración de los límites corporales, no concibe la obra, a diferencia de su colega alemán, como un medio para transformar la sociedad, sino más bien como un modelo a seguir. En este sentido, más que ser el medio para que se produzca un cambio de estado, como lo son los ritos de paso, y como pretende ser la obra de Beuys, las obras de Abramović quieren ser la prueba de que estos cambios de estado son posibles.

Desde luego, este tipo de interés está totalmente ausente en los artistas que tratamos en el último capítulo. Cuando Sterbak trata los mitos griegos y las leyendas, omite por completo la dimensión religiosa, y el foco del trabajo está puesto en mostrar la condición paradójica de la vida humana, en la convivencia de lo heroico con lo cotidiano. Por su parte, Gonzáles-Torres, a través de las dos pilas de “*Untitled*” (1989-90), donde se plantea “algún” o “ningún” lugar mejor que este, ubica el núcleo de la obra no en una respuesta concreta sino en el dilema que presenta para cada espectador la idea de lo trascendente, en contraste con lo cotidiano.

Ahora bien, estas manifestaciones estéticas y obras no nos dan una única visión de la muerte. En el Día de Muertos, en comunidad, la muerte es motivo para festejar la vida, a través de una profusión de signos como comida preparada, flores, colores saturados en altos contrastes, música. A nivel individual, con la ofrenda nueva se le recuerda al muerto su existencia terrena a través de los placeres del mundo; por otro lado, la muerte como concepto general, se vuelve manipulable, motivo de mofa, a través de la artesanía ritual con motivos mortuorios. El altar, como manifestación estética central de la fiesta, refleja la abundancia de la vida, además de dibujar tres estadios. En el nivel superior, el mundo celeste de santos e íconos aparece delimitado por frutos y flores; la vida, fundamentalmente representada por la comida, y la muerte por cruces. En definitiva, la muerte en esta fiesta es un espejo a través del cual se ve la vida como un gasto festivo.

En *How to explain pictures to a dead hare*, Beuys, en primera instancia, mediante la liebre muerta representa la destrucción que el hombre ejerce sobre toda la naturaleza, para luego indicar renacimiento. Por el contrario, *Balkan Baroque* señala la imposibilidad de borrar la mancha de la

muerte violenta, cuya presencia se hace inminente, como un fin, en su fase más tosca, a través de la descomposición de la carne. Con los derrames de dulces, González-Torres responde a la muerte de Ross, disolviendo los efectos de la muerte como fin absoluto, pero no a través de una obra sólida, o durable, sino incorporando en sí la pérdida. En el retrato de Ross, y los derrames que evocan los momentos de su vida, González-Torres celebra, además, los acontecimientos sencillos de la vida diaria. La visión de Sterbak, por su parte, no festeja, ni supone trascendencia, ni subraya la violencia. Ubica objetivamente la vida humana en el mundo, y el sentido de esta, en las acciones y cosas que implican pérdida o gasto.

En todas estas manifestaciones estéticas, la muerte no es tratada a partir de materiales durables, finos, estables o nobles, sino todo lo contrario, con alimentos perecederos, inestables, de condición sencilla. Esa convivencia entre lo trascendente del tema de la muerte con la simpleza del material, hace de estas piezas símbolos muy potentes que evocan la vida del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1

- Alonso, L. y Fernández, C. (2006). Roland Barthes: por una psico-sociología de la alimentación contemporánea. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, [e-*revista*] 0(11), 205-211. Recuperado de <<http://www.redalyc.org/>> [consultado 9 de abril de 2015].
- Alonso, L. (2005). Mitologías alimentarias cotidianas. Una relectura de Roland Barthes. *Revista Internacional de Sociología*, [e-*revista*] 63(40), 79-107. Recuperado de <<http://revintsociologia.revistas.csic.es/>> [consultado 4 de mayo de 2015].
- Anon. (2002). Introducción. Bataille, G. *La noción de gasto*. Barcelona: Etcétera.
- Aranda, G. y Esquivel, J. (2006). Ritual funerario y comensalidad en las sociedades de la Edad del Bronce del Sureste Peninsular: la cultura de El Argar. *Trabajos de Prehistoria*, [e-*revista*], 63(2), 117-133. Recuperado de <<http://tp.revistas.csic.es/>> [consultado 15 de enero de 2015].
- Ariès, P. (1984). *El hombre ante la muerte*. Taurus: Madrid: 1984.
- Barthes, R. (1970). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Barthes, R. (1961). Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. En C. Counihan y P. Van Esterik (eds.). (2008). *Food and Culture. A Reader*. 2ª ed. Nueva York y Londres: Routledge. 28-35.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita. Precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria.
- Boas, F. (1922). *The Mind of Primitive Man*. Nueva York: The Macmillan Company.
- Certeau, M. y Giard, L. (1999). Envío. En M. Certeau, L. Giard y P. Mayor. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. 257-265.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Contreras, J. (coord.). (1995). *Alimentación y cultura: necesidades, gustos y costumbres*. Barcelona: Universitat Barcelona.
- Contreras, J. y Gracia, M. (2005). *Alimentación y cultura: perspectivas antropológicas*. Barcelona: Ariel.
- Corbeau, J. y Poulain, J. (2002). *Penser l'alimentation: entre imaginaire et rationalité*. Toulouse: Éditions Privat.
- Díaz, C. y Gómez C., 2005. Sociología y alimentación. *Revista Internacional de Sociología*. [e-*revista*] 63(40), 21-46 Recuperado de <<http://revintsociologia.revistas.csic.es/>> [consultado 17 de marzo de 2015].
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores. Cap. 3.
- Douglas, M. (1972). Deciphering a Meal. *Daedalus* [en línea]. Recuperado de <<http://xroads.virginia.edu/>> [consultado 10 de septiembre de 2014].
- Durkheim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fischler, C. (1995). *El (h)omnívoro: el gusto, la cocina y el cuerpo*. Barcelona: Anagrama.
- Frazer, J. (1916). *Questions on the Customs, Beliefs, and Languages of Savages*. 3 ed. Cambridge: Cambridge University Press.

- Frazer, J. (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. 2ª ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Garine, I. (1995). Los aspectos socioculturales de la nutrición. En J. Contreras. (coord.). *Alimentación y cultura: necesidades, gustos y costumbres*. (129-170). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Antropología Alianza Editorial.
- Giard, L. (1999a). Momentos y lugares. En M. Certeau, L. Giard, y P. Mayor. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Giard, L. (1999b). Secuencias de acciones. En M. Certeau, L. Giard, y P. Mayor. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. (pp. XIII-XXIV). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. 205-220.
- Gil, F. (2002). Donde los muertos no mueren: culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio. *Anales del Museo de América*, [e-revista] 0(10), 59-83.
Recuperado de <<http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/>> [consultado 10 de enero de 2015].
- Godelier, M. (1998). *El enigma del don*. Barcelona: Paidós.
- Goody, J. (1995). *Cocina, cuisine y clase: estudio de sociología comparada*. Barcelona: Gedisa.
- Gutiérrez, M. (comp.). (1988). *Alimentación iberoamericana: símbolos y significados*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas.
- Harris, M. (1999). *Bueno para comer. Enigmas de la alimentación y la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lévi-Strauss, C. (1963). The Culinary Triangle. En: C. Counihan y P. Van Esterik (eds.). (2008). *Food and culture. A reader*. 2 ed. (pp 36-43). Nueva York y Londres: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. Cap. 5.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós. Cap. 5.
- Malinowski, B. (1932). Preface. En A. Richards. (1948). *Hunger and Work in a Savage Tribe. A Function Study of Nutrition Among the Southern Bantu*. (IX-XVI). Illinois: The Free Press.
- Mauss, M. (2012). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz.
- Messer, E. (1995). Perspectivas antropológicas sobre la dieta. En J. Contreras (coord.). *Alimentación y cultura: necesidades, gustos y costumbres*. (pp. 27-84). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Millán, A. (2004). Racionalidad e irracionalidad alimentarias. La problemática del Arbitrio sociocultural. En A. Millán (comp.). *Arbitrio cultural: racionalidad e irracionalidad del comportamiento comensal: homenaje a Igor de Garine*. (pp. 29-47). Huesca: La Val de Osera.
- Mintz, S. (1996). *Dulzura y poder: el lugar del azúcar en la historia moderna*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad: edición conmemorativa 50 aniversario*. Vol. I. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Poulain, J. (2002a). Libres mangeurs? En J. Corbeau, y J. Poulain, (2002). *Penser l'alimentation: entre imaginaire et rationalité*. Toulouse: Éditions Privat. Cap. 7.

- Poulain, J. (2002b). *Sociologies de l'alimentation: les mangeurs et l'espace social alimentaire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1922). *The Andaman islanders*. Londres: Cambridge University Press. Cap. 5.
- Richards, A. (2004). *Hunger and Work in a Savage Tribe. A Functional Study of Nutrition Among the Southern Bantu*. Londres; Nueva York: Routledge. Cap. 1.
- Rilke, R. M. (2002). *Sonetos a Orfeo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Rozin, P. (1994). La magie sympathique. En C. Fischler (dir.). *Manger magique. Aliments sorciers, croyances comestibles*. Paris: Autrement.
Recuperado de <<http://www.lemangeur-ocha.com/>> [consultado 10 de enero de 2015].
- Sahlins, M. (1988). *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*. Gedisa: Barcelona.
- Silva, J. (1988). Las ofrendas funerarias en la Mesopotamia. *Revista Estudios de Asia y África*, [e-revista] 23(3), 415-423. Recuperado de <<http://revistas.colmex.mx/>> [consultado 10 de septiembre de 2014].
- Smith, W.R. (1927). *Lectures on the Religion of the Semites. The Fundamental institutions*. 3ª ed. Londres: A&C Black. Cap. 7.
- Thomas, L. (1985). *Rites de mort: pour la paix des vivants*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Thomas, L., (1991). *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona: Paidós.
- Rubio, R. (1990). Prologo. En R. Hertz. *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Editorial.

Capítulos 2 y 3

- Ajofrín, F. (1958). *Diario de viaje que por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el siglo XVIII el padre Fray Francisco de Ajofrín*. Vol. 1. Buenaventura de Carrocera (ed.). Madrid: Real Academia de Historia.
- Altamirano, C. (2015). El panteón donde coexisten vivos y muertos. *El País*. 23 de nov. Recuperado de <<http://www.elpais.com/>> [consultado 2 de diciembre de 2015].
- Argullol, R. (2010). Introducción. El arte después de la «muerte del arte». Gadamer, H. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. 7 ed. (pp. 9-23). Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (2010). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. 5 ed. Madrid: Alianza Forma.
- Arte y cultura. (2015). *Ofrenda del Museo Dolores Olmedo*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=zN0xvPjzF1o>> [consultado 9 de junio de 2016].
- Ayala, J. (2008). El Día de Muertos en México: un ejercicio de crítica e interpretación. *Valenciana*. 1(1), 175-205.
- Barajas, L. (2013). La muerte en bicicleta. En M. López Casillas y C. Guajardo (eds.). *José Guadalupe Posada. Edición Conmemorativa*. (pp. 131-143). Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Benavente, T. (1914). *Historia de los indios de la Nueva España*. Barcelona: Herederos de J. Gili.

- Brandes, S. (1988). La comida ceremonial en Tzintzuntzan. En M. Gutiérrez (comp.). *Alimentación iberoamericana: símbolos y significados*. (pp. 43-59). Trujillo: Fundación Xavier de Salas.
- Brandes, S. (1997). Sugar, Colonialism, and Death: On the Origins of México's Day of the Dead. *Comparative Studies in Society and History*. [e-revista] 39(2), 270-299. Recuperado de <www.jstor.org/stable/179316> [consultado 10 de abril de 2014].
- Brandes, S. (1998). Iconography in México's day of the dead: origins and meaning. *Ethnohistory* [e-revista] 45(2), 181-218. Recuperado de <<http://www.jstor.org/>> [consultado 8 de septiembre de 2014].
- Brandes, S. (2006). *Skulls to the living, bread to the dead*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.
- Brandes, S. (2007). Visiones mexicanas de la muerte. En J. Flores y L. Abad (coords.). *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. (pp. 31-52). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bretón, A. (1989). Recuerdo de México. *Letras Libres*, [e-revista] 0(148), 17-19. Recuperado de <<http://www.letraslibres.com/autores/andre-breton>> [consultado 28 de junio de 2015].
- Canal once. (2012). *Ofrenda colgante en Coatetelco, Morelos*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=Yl-mSey-PfI>> [consultado 1 de enero de 2015].
- Carmichael, E. y Sayer, C. (1991). *The skeleton at the Feast: The Day of the Dead in México*. Londres: British Museum Press.
- Chijiwa, H. (1992). *Color Harmony. A guide to creative color combinations*. Rockport Publishers: Massachusetts.
- Childs, R. y Altman, P. (1982). *Vive tu recuerdo: Living Traditions in the Mexican Days of the Dead*. California: Museum of Cultural History, University of California at Los Angeles.
- CONACULTA. (2005). Patrimonio de la humanidad. La festividad indígena dedicada a los muertos en México. En: CONACULTA. (2006). *Cuaderno 16. La festividad indígena dedicada a los muertos*. [pdf] Secretaría de Cultura de México. Recuperado de <<http://www.cultura.gob.mx/>> [consultado 12 de septiembre de 2014].
- Correa, C. (2004). La danza de la muerte en Posada: un canto de amor desesperado a la vida. *Ciudad de la Habana: Editorial Universitaria*, 46(139), 58-62.
- Cortés, E.; Oliver, B.; Rodríguez, C.; Sierra, D. y Villanueva, P. (1991). *Los días de muertos: una costumbre mexicana*. 4ª ed. Ciudad de México: G.V. Editores.
- Cortés, H. (1995). Un testimonio de Hernán Cortés. En M. León-Portilla, *De Teotihuacán a los Aztecas. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*. 2 ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Diario de Morelos. (2013). *Ofrenda Colgante Coatetelco-Día de Muertos-Teodula Aleman Cleto*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=fcHV98mvR-U>> [consultado 19 de mayo de 2016].
- Durán, D. (1880). *Historia de las Indias de Nueva España y islas de la tierra firme*. Tomo II. México: Imprenta de Ignacio Escalante, (p. 288). Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k476>> [consultado 11 de septiembre de 2015].
- El Universal. (2015). Hay ley seca en Mixquic. *El Universal online*. [En línea] 31 de octubre. Recuperado de <<http://www.eluniversal.com.mx>> [consultado 1 de noviembre de 2015].
- Eliade, M. (1985). *Lo sagrado y lo profano*. 6ª ed. Barcelona: Labor.

- Esteva Fábregas, C. (2001). Introducción. Benavente, T. *Historia de los indios en Nueva España*. Esteva Fabregat, C. (ed.). Madrid: Dastin.
- Fernández Kelly, P. (1974). Death in Mexican Folk Culture. *American Quarterly*, [e-revista] 26(5), 516-535. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/2711888>> [consultado el 5 de enero de 2015].
- Gadamer, H. (2010). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. 7 ed. Barcelona: Paidós.
- Galí Boadella, M. (2013). De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España. En M. T. González. (ed.). *Posada. 100 años de calavera*. (pp. 29-47). Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.
- Gispert, M. e Iturbide, G. (2011). La agricultura en Mesoamérica: Amarantos de grano. En J. Hernández, y J. León (eds.). *Cultivos Marginados. Otra perspectiva de 1492*. (pp. 91-99). Roma: FAO.
- Good, C. (2013). Usos de la comida ritual entre nahuas de Guerrero. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea] 0(25). Recuperado de <<http://alhim.revues.org/4505>> [consultado 12 de marzo de 2015].
- Hernández, R. y Herrerías, G. (1998). Amaranto: historia y promesa. *Tehuacán: Horizonte del tiempo*. Puebla: Club Rotario Tehuacán.
- León Portilla, M. (1959). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- López Austin, A. (1999). Misterios de la vida y de la muerte. *Arqueología Mexicana*, 7(40), 4-10.
- López Casillas, M. (2013). Muerte, calaveras del montón. En M. López Casillas y C. Guajardo (eds.). *José Guadalupe Posada. Edición Conmemorativa*. (pp. 42-43.). Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori.
- Malvido, E. (2001). *Entrevista con Elsa Malvido*. Radio del Instituto Nacional de Antropología e Historia. 25 de octubre de 2001. Recuperado de <<http://radioinah.blogspot.com.co/2014/11/entrevista-elsa-malvido.html>> [consultado 12 de marzo de 2016].
- Malvido, E. (2006). La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio “intangible” de la humanidad. En CONACULTA. *Cuaderno 16. La festividad indígena dedicada a los muertos*. [pdf] Secretaría de Cultura de México. Recuperado de <<http://www.cultura.gob.mx/>> [consultado 12 de septiembre de 2014].
- Matos, E. (1996). *Muerte a filo de obsidiana: los nahuas frente a la muerte*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Matos, E. (2000). *Vida y muerte de los antiguos mexicanos. Entrevista con el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma*. Entrevistado por Elena Enríquez. *Tierra Adentro*, 106, 9-16.
- Mazzetto, E. (2013). La comida ritual en las fiestas de las veintenas mexicas: un acercamiento a su tipología y simbolismo. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea] 0(25). Recuperado de <<http://alhim.revues.org/4461>> [consultado 10 de marzo de 2015].

- Mendoza, J. E. (2006). Que viva el Día de Muertos. Rituales que hay que vivir en torno a la muerte. En: CONACULTA. *Cuaderno 16. La festividad indígena dedicada a los muertos*. [pdf] Secretaría de Cultura de México. Recuperado de <<http://www.cultura.gob.mx/>> [consultado 12 de septiembre de 2014].
- Museo Dolores Olmedo. (2011). *Un cuento de Cartón*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=qDYcJYrERMc>> [consultado 8 de junio de 2016].
- Museo Nacional de Antropología, 2014. *Ngo Dü. Día de Muertos en Cruz Blanca, Ixhuatlán de Madero, Veracruz*. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=WSuN6TycbzA>> [consultado 21 de junio de 2016].
- Navarrete Prieto, B. (2001). *Iconografía del árbol de la vida en la península Ibérica y América*. En: III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla, 8-12 de octubre de 2001. pp. 349-358.
- Nietzsche, F. (2011). *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Norget, K. (2006). *Days of death, days of life: ritual in the popular culture of Oaxaca*. Nueva York: Columbia University Press.
- Nutini, H. (1988). *Todos Santos in Rural Tlaxcala. A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis of the Cult of the Dead*. Princeton: Princeton University Press.
- Ocampo, E. (1985). *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Ochoa Zazueta, J. (1974). *La muerte y los muertos: culto, servicio, ofrenda y humor de una comunidad*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- Ramírez, E. (1997). Alegría, derroche y diversión en la fiesta de los muertos decimonónica. En G. Ríos; E. Ramírez y M. Suárez. *Día de Muertos. La celebración de la fiesta del 2 de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*. (pp. 21-31). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rivera, D. (1930). Introducción. En J. G. Posada, y D. Rivera. (2002). *Monografía: Las obras de José Guadalupe Posada: grabador mexicano. Con introducción de Diego Rivera*. Ciudad de México: RM; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ruiz de Alarcón, H. (1999). *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [consultado 1 de octubre de 2015].
- Ruvalcaba, J. (1992). La fiesta y las flores de los muertos en la Huasteca. En: M. Cipolletti, y E. Langdon (coords.). *La muerte y el más allá en las culturas indígenas latinoamericanas: 47º Congreso Internacional de Americanistas*. Quito: Abya-Yala.
- Sahagún, B. (1938). *Historia general de las cosas de Nueva España*. Vol. 1. México: Editorial Pedro Robredo.
- Sartorius, C. (1859). *Mexico. Landscapes and Popular Sketches*. Londres: Trübner.
- Serrano, T. (2015). El catafalco de la villa de Toluca, siglo XVIII. *Historia 2.0*, [e-revista] 5(10), 55-77. Recuperado de <<http://historiaabierta.org/historia2.0/index.php/revista>> [consultado el 4 de mayo de 2016].
- Stephens, J. L. (1843). *Incidents of travel in Yucatan*. Vol. I. Nueva York: Harper & Brothers.
- Thompson, R.F. (1993). *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. Nueva York: The Museum for African Art; Munich: Prestel.

- Vázquez, M. (Enero-junio de 2015). 1 y 2 de noviembre en la ciudad de México, 1970-1900. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. pp. 1-18.
- Villoro, J. (2013). José Guadalupe Posada. Cien años de mejor vida. En: M. T. González (ed.). *Posada. 100 años de calavera*. (pp. 9-27). Ciudad de México: Fundación BBVA; Barcelona: RM Verlag.
- Viqueira, P. (1987). *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Whesteim, P. (1963). José Guadalupe Posada, dibujante del pueblo. En J. Fernández; J. Rodríguez y P. Whesteim. *José Guadalupe Posada. 50 aniversario de su muerte*. (pp. 7-11). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo Nacional de Arte Moderno.
- Wollen, P. (1989). Introduction. En J. Rothenstein. (ed.). *Posada: Messenger of mortality*. Londres: Redstone; South Bank Center.
- Zarauz, H. (2000). *La fiesta de la muerte*. Ciudad de México: Conaculta.

Capítulo 4

- Abramović, M. y Samuel, J. (1996). *Marina Abramovic. Spirit Cooking*. [En línea]. Recuperado de: <<http://www.editionjs.com/img/abramovic/>> [consultado 10 de febrero de 2017].
- Abramović, M. (2014). *Marina Abramovic on Joseph Beuys*. [Video en línea] Recuperado de: <https://www.youtube.com/results?search_query=Marina+Abraovic+on+Joseph+beuys> [consultado 8 de diciembre de 2016].
- Abramović, M.; Thompson, C. y Weslien, K. (2006). Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(1), 29-50. Recuperado de: <<http://muse.jhu.edu/article/191678>> [consultado 24 de abril de 2014].
- Argullol, R. (2012). *La obra de Arte Total*. [Video en línea]. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Pze2ad6Rtw>> [consultado el 3 de octubre de 2016].
- Bernárdez Sanchís, C. (2003). *Joseph Beuys*. 3ª ed. Madrid: Nerea.
- Beuys, J. (n.d.). *How to Explain to a Dead Hare 1/2*. [Video en línea]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0> [consultado 5 de diciembre de 2016].
- Beuys, J. (n.d.). *How to Explain to a Dead Hare 2/2*. [Video en línea]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0> [consultado 5 de diciembre de 2016].
- Beuys, J. y Tisdall, C. (2006). Observaciones acerca de unos pocos objetos y una performance. Fragmentos de conversaciones entre Caroline Tisdall y Joseph Beuys, 1974-1978. En B. Klüser (ed.). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. (pp. 77-86). Madrid: Síntesis.
- Birringer, J. (2003). Marina Abramovic on the Ledge. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 25(2), 66-70. Recuperado de: <www.jstor.org/stable/3246402>. [consultado 10 de abril de 2014].
- Borer, A. (1996). *The essential Joseph Beuys*. Londres: Thames and Hudson.
- Colin, R. (1994). *Primitivism and Modern Art*. Londres: Thames and Hudson.
- Crombez, T. (2010). Avant-Garde Heritage: Three Concepts of Ritualims for the Performing Arts. En T. Crombez y B. Gronau (eds.). *Ritual and the Avant-garde*. Edición especial de *Documenta*, 28(1), 8-20.

- Crombez, T. y Gronau, B. (eds.). (2010). Ritual and the Avant-garde. Edición especial de *Documenta*, 28(1).
- Danto, A., (2010). Danger and Disturbation. The Art of Marina Abramović. En K. Biesenbach (ed.). *Marina Abramovic: the Artist in Present*. (pp. 29-35). Nueva York: Museum of Modern Art.
- Deepwell, K. (1997). N. Paradoxa. An Interview with Marina Abramovic. *N. paradoxa online*, 0(2), 29-38. Recuperado de <<http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue2.pdf>> [consultado 15 de enero de 2017].
- Delville, M. (2008). *Food, Poetry, and the Aesthetics of Consumption* [Kindle]. Nueva York; Londres: Routledge.
- Demaria, C. (2004). The performative Body of Marina Abramović. Rerelating (in) Time and Space. *European Journal of Women's Studie*, 11(3), 295-307.
- Donnelly, R. (2014). Life and Death Through the Lenses of Its Creators. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 36(1), 76-82. Recuperado de <<https://muse.jhu.edu/>>. [consultado 8 de abril de 2014].
- Emoe, C. (2012). Reconsidering the Avant-Garde Through Ritual. *In/Print*. 1(1). Recuperado de <<http://arrow.dit.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=aaschadpart>> [consultado 8 de octubre de 2016].
- Flaherty, G. (1988). The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization. *MLN*, 103(3), 519-539.
- Foster, H. (1985). The "Primitive" Unconscious of Modern Art. *The MIT Press*, 34(1), número de otoño, 45-70.
- Gombrich, E. H. (2003). *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Madrid: Debate.
- Gronau, B. (2010). "I Did Take the Role of the Saman...". The artistic rituals of Joseph Beuys. En T. Crombez y B. Gronau (eds.). Ritual and the Avant-garde. Edición especial de *Documenta*. 28(1), 48-58.
- Harmon, S. (2016). Marina Abramović Responds to Allegations of Racism Over Comments About Indigenous Australians. *The Guardian*. [En línea], 17 de agosto. Recuperado de <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/17/marina-abramovic-responds-to-allegations-of-racism-over-comments-about-indigenous-australians>>. [Consultado 20 de diciembre de 2016].
- Hartung, E. (2011). La vida a fondo. El arte y la comida, más que un mero hilo conductor en el arte del Siglo XX. En S. Plans (coord.). *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià*. (pp. 97-123). Barcelona: Obra Social de CatalunyaCaixa.
- Harvard Art Museums. (2001). *Eat Art. Joseph Beuys, Dieter Roth, Sonja Alhäuser*. Recuperado de <<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/174434>> [consultado 8 de diciembre de 2016].
- Kaplan, J. (1999). Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic. *Art Journal*. 58(2), 7-21. Recuperado de <www.jstor.org/stable/777944>. [consultado 21 de abril de 2014].
- Kaprow, A. (1983). The Real Experiment. En J. Kelley (ed.). (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. (pp. 201-218). Bekeley; Los Angeles; Londres: Univesity of California Press.
- Kaprow, A. (2002). Assemblages, Environments and Happenings. En M. Huxley y N. Witts (eds.). *The Twentieth Century Performance Reader*. (pp. 260-270). Londres: Routledge.

- Kaprow, A. (2009). *How to Make a Happening* [pdf]. Primary Information. Recuperado de <<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>> [consultado 29 de noviembre de 2016].
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1999). Playing to the Senses: Food as a Performance Medium. *Performance Research*. [en línea]. Recuperado de <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/food-pr6.htm>> [consultado 26 de septiembre de 2016].
- Klein, J. (1999). Feeding the Body: The Work of Barbara Smith. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21(1), 24-35.
- Klein, J., 2005. Being Mindful: West Coast Reflections on Buddhism and Art. *Paj: A Journal of Performance and Art*, 27(1), 82-90.
- Knöfel, U. (2013). Joseph Beuys: New Letter Debunks More Wartime Myths. *Spiegel Online*, [en línea] 12 de julio. Recuperado de <<http://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html>> [consultado 8 de diciembre de 2016].
- Kreinath, J.; Snoek, J. y Stausberg, M. (2006). Ritual Studies, Ritual Theory, Theorizing Ritual. An Introductory Essay. En J. Kreinath; J. Snoek y M. Stausberg (eds.). *Rituals Theorizing rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*. Boston; Leiden: Brill.
- La Fábrica (2010). *Marina Abramovic-The Kitchen: Homage to Saint Therese*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=37GtB4hMINY>> [consultado 12 de febrero de 2017].
- LIMA. (2014a). Balkan Baroque (Configuratie Biennale di Venezia) [video en línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-configuratie-biennale-di-venezia/14373>> [consultado 23 de diciembre de 2016].
- LIMA. (2014b). Balkan Baroque (Restratie Biennale de Venezia) [video en línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849>> [consultado 23 de diciembre de 2016].
- LIMA. (2014c). *Balkan Baroque. Marina Abramovic, 1997*. [En línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/balkan-baroque/9538>> [consultado 23 de diciembre de 2016].
- LIMA. (2014d). *The Onion*. [En línea] Recuperado de <<http://www.lima.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/the-onion/6852#>> [consultado 10 de febrero de 2017].
- LIMA. (2014e). *The Kitchen I: Levitation of Saint Theresa*. [En línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/the-kitchen-i-levitation-of-saint-theresa/17384#>> [consultado 10 de febrero de 2017].
- LIMA. (2014f). *Freeing the Memory*. [En línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-memory/8118>> [consultado 10 de febrero de 2017].
- LIMA. (2014g). *Thomas Lips*. [En línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215>> [consultado 10 de febrero de 2017].
- LIMA. (2014h). *Freeing the Body*. [En línea] Recuperado de <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-body/4487>> [consultado 10 de febrero de 2017].
- MACBA. (2011). *Marina Abramović. Rhythm 0, 1974. Paper framed with the indications of the performance. Slides and slide projector* [pdf]. Recuperado de <http://www.macba.es/PDFs/lilibret_eng.pdf> [consultado 11 de febrero de 2017].

- MAI. (2013). *Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974)*. [Video online] Recuperado de <<https://vimeo.com/71952791>> [consultado 23 de diciembre de 2016].
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna": antología de escritos y manuscritos*. Madrid: Akal.
- MOMA. (n.d.). *Audio. Marina Abramović. Balkan Baroque*. [Audio en línea] Recuperado de <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1988?high_contrast=true> [consultado 4 de diciembre de 2016].
- MOMA. (n.d.). *Audio. Marina Abramović. Lips of Thomas*. [Audio en línea] Recuperado de <<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2000>> [consultado 15 de febrero de 2017].
- MOMA. (n.d.). *Audio. Marina Abramović. Nude with Skeleton*. [Audio en línea] Recuperado de <<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2016?x-iframe=true>> [consultado 15 de febrero de 2017].
- Ocampo, E. (2016). Primitivismo y feminismo en el arte contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (2) 311-324. Recuperado de <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/48644/48283>> [consultado 10 de enero de 2017].
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ocampo, E. (2006). A la manera de los primitivos. Trascender lo real. En S. Marchán Fiz (comp.). *Real /Virtual en la estética y la teoría de las artes*. (pp. 127-149). Barcelona: Paidós; Fundación Carolina.
- Pasqualino, C. (2010). Voix d'au-delà: du rituel à l'art contemporain. En: *Performance, art et anthropologie (Les actes)*, [en línea]. Recuperado de <<https://actesbranly.revues.org/109>> [consultado 10 de marzo de 2014].
- PBS NewsHour. (2011). *Conversation: Marina Abramovic*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY>> [consultado 12 de febrero de 2017].
- Phelan, P. (2004). Marina Abramović: Witnessing Shadows. *Theatre Journal*, 56(4), 569-577. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/25069529>> [consultado 21 de abril de 2014].
- RTVE. (2009). *La artista Marina Abramovic en la Tarde*. [Video en línea]. Recuperado de <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/programa/artista-marina-abramovic-tarde-24-horas/623701/>> [consultado 12 de febrero de 2017].
- Rubin, W. (ed.). (1985). *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [folleto]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 27 de septiembre, 1984-25 de enero, 1985.
- Schechner, R. (2008). A Ritual Seminar Transcribed. *Interval (le) s.* 4(5), 775-793.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schneemann, C. (1964). *Meat Joy*. [Video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Fw_wW2v45eI> [consultado 3 de diciembre de 2016].
- Scribner, Ch. (2003). Object, Relic, Fetish, Thing: Joseph Beuys and the Museum. *Critical Inquiry*, 29(4), 634-649.
- Smith, B. (1969). *Ritual Meal*. [Video en línea]. Recuperado de <<https://vimeo.com/101572292>> [consultado 1 de diciembre de 2016].

- Spector, N. (2016). *Marina Abramovic. Lips of Thomas*. Recuperado de <<https://www.guggenheim.org/artwork/5176>> [consultado 3 de enero de 2017].
- Stokić, J. (2010). The Art of Marina Abramović: Leaving the Balkans, Entering the Other Side. En M. Christian (ed.). *Marina Abramović: The artist is present*. (pp. 22- 27). Nueva York: Museum of Modern Art.
- Suquet, A. (1995). Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28, 148-162.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. Nueva York: Solomon Guggenheim Museum.
- Turim, M. (2003). Marina Abramovic's Performance: Stresses on the Body and Psyche in Installation Art. *Camera Obscura*, 18(3), 98-117. Recuperado de <<http://muse.jhu.edu/article/51168>> [consultado 22 de abril de 2014]
- Turner, V. (1982). Liminal to Limoid, in Play, Flow, Ritual. En V. Turner. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. (pp. 20-60). Nueva York: Paj Publications.
- Turner, V. (1988). Liminalidad y communitas. En V. Turner. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. (pp. 101-136). Madrid: Taurus.
- Westcott, J. (2016). Marina Abramovic' Spirit Cooking. *The MIT Press*. [En línea]. Recuperado de <<https://mitpress.mit.edu/blog/marina-abramovic%E2%80%99s-spirit-cooking>> [consultado 10 de enero de 2017].

Capítulo 5

- 42x60. 2010. *Interview 10: Jana Sterbak*. [Video en línea] Recuperado de <<https://vimeo.com/154840353>> [consultado 9 de mayo de 2017].
- Amor, M. (1995). Félix González-Torres. De viaje hacia una sublimidad postmoderna. *ArtNexus*, 0(61), 56-61.
- Andrea Rosen Gallery. (n.d.). *Felix Gonzalez-Torres and Roni Horn*. [En línea]. Recuperado de <<http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-roni-horn/2>> [consultado 14 de abril de 2017].
- Art agenda. (n.d.). *Felix Gonzalez-Torres's 1990: L.A., 'The Gold Field'*, [En línea] Recuperado de <<http://www.art-agenda.com/reviews/felix-gonzalez-torress-1990-l-a-the-gold-field/>> [consultado 10 de marzo de 2017].
- Art in Russia. (2005). *Four Examples of Russian Music in American Popular Culture*. [En línea] Recuperado de <<http://artinrussia.org/russian-music-american-popular-culture/>> [consultado 9 de mayo de 2017].
- ATP Diary. (2013). *Jana Sterbak. Human condition: the limits of our freedom*. [En línea] Recuperado de <<http://atpdiary.com/exhibit/jana-sterbak-cortese/>> [consultado 12 de mayo de 2017].
- Ayto, J. (2012). Bread. En *The Diner's Dictionary*. Oxford University Press. Recuperado de <<http://www.oxfordreference.com.sare.upf.edu/view/10.1093/acref/9780199640249.001.0001/acref-9780199640249-e-150>> [consultado 10 de junio de 2017].
- Badías, A. (2010). *Del sentido particular a la información compartida: la producción fotográfica de Félix González Torres sobre ejemplares limitados (fotografías sobre papel, rompecabezas y acetato)* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. Valencia. Recuperado de <<https://riunet.upv.es/handle/10251/7585?show=full>> [consultado 16 de julio de 2016].

- Barbara Gross Gallery. (2016). *Jana Sterbak. Identity*. Recuperado de <<http://www.barbaragross.de/exhibitions/?show=Past&year=2016&eid=58> [consultado 12 de mayo de 2017].
- Becce, S. (2010). Somewhere/Nowhere. En S. Becce, y F. González-Torres. (2010). *Felix Gonzalez-Torres. Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar*. (pp. 15-28). México: Universidad Autónoma de México.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, [e-revista] 1(110), 51-79. Recuperado de <<http://www.mitpressjournals.org/>> [consultado 16 de julio de 2016].
- Bishop, C. (2006). Introduction. En C. Bishop (ed.). *Participation*. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Installation art. A critical history*. Londres: Tate Publishing.
- Blanch, T. (1998). Biological Transmissions. En A. Cruz; T. Blanch y J. Sterbak. *Jana Sterbak*. (pp. 48-55). Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Blanch, T. (2014). *Jana Sterbak a Montserrat. Una presència*. [folleto]. Barcelona: Museu de Montserrat.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Braddock, Ch. (2017). Contagious Animism in the artwork of Felix Gonzalez-Torres and Dane Mitchell. *Drain*. [En línea] Recuperado de <<http://drainmag.com/contagious-animism-in-the-artwork-of-felix-gonzales-torres-and-dane-mitchell/>> [consultado 20 de abril de 2017].
- Bradley, J. (1989). Jana Sterbak: Objects as Sensations. En C. Richmond y J. Bradley. (1989). *Jana Sterbak*. (pp. 41-49). Regina: The Mackenzie Art Gallery.
- Camus, A. (2010). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Canada Council. (2012). *Jana Sterbak*. [Video en línea] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=yiuU8Cr4hVs>> [consultado 9 de mayo de 2017].
- Centre Pompidou. (n.d.). *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*. [En línea]. Recuperado de <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/ryjdGjo>> [consultado 5 de junio de 2017].
- Chambers-Letson, J. T. (2010). Contracting Justice: The Viral Strategy of Felix Gonzalez-Torres. *Criticism*. 51(4), 559-587. Recuperado de <<http://muse.jhu.edu/article/402437>> [consultado 13 de enero de 2016].
- Cherry, D. (2007). *Sweet Memories: encountering the candy spills of Felix Gonzalez-Torres*. [PDF] Universidad de Amsterdam. Recuperado de <<http://www.uva.nl/binaries/content/documents/personalpages/c/h/d.cherry/nl/tabblad-drie/tabblad-drie/cpitem%5B29%5D/asset?1355373319817> [consultado 21 de marzo de 2017].
- Clarke, M. y Clarke, D. (2010). Memento mori. En *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford University Press. Recuperado de <<http://www.oxfordreference.com.sare.upf.edu/view/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922-e-1864>> [consultado 5 de junio de 2017].
- Cohen, F. (2006). Seul un héros peut-être.... En F. Cohen, y J. Loisy. *Jana Sterbak : condition contrainte*. (pp. 16-31). Nîmes: Actes Sud; Carré d'Art. .
- Cook, J. (1993). Bread. En *The Oxford Companion to the Bible*: Oxford University Press. Recuperado de <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046458.001.0001/acref-9780195046458-e-0115>> [consultado 10 de junio de 2017].

- Cruz, A.; Blanch, T. y Sterbak, J. (1998). *Jana Sterbak*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Cruz, A. (1998). Introduction: Sterbak's Dilemma. En A. Cruz; T. Blanch y J. Sterbak. *Jana Sterbak*. (pp. 1-5). Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Déry, L. (2001). *Jana Sterbak. Penser tout haut/Thinking Out Loud (extraits/excerpts)*. Montreal: Galerie de l'UQAM.
- Éditions Larousse. (n.d.). *Dictionnaire de français Larousse*. [En línea] Paris: Éditions Larousse. Recuperado de <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chair/14450?q=chair#14317>> [consultado 20 de mayo de 2017].
- Ferguson, B. (1990). *Jana Sterbak*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.
- Fox, N.; Ward, K. y O'Rourke, A. (2005). Pro-anorexia, weight-loss drugs and the internet: an 'anti-recovery' explanatory model of anorexia. *Sociology of Health & Illness*, 27(7), 944–971. Recuperado de <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9566.2005.00465.x/pdf>> [consultado 1 de junio de 2017].
- Freeman, M. (1997). Fermium. En *A New Dictionary of Eponyms*. Oxford University Press. Recuperado de <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195093544.001.0001/acref-9780195093544-e-134>> [consultado 8 de mayo de 2017].
- Godmer, G. (2003). Roving Photographer. En M. Brisebois; G. Godmer; F. Hawk; J.P. Grappe y J.W. Locke. *Jana Sterbak. From Here to There. Canada L Biennale Di Venezia*. (pp.77-91). Montreal: Musée d'Art Contemporain de Montréal.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. 4ª ed. Barcelona: Paidós.
- Guggenheim. (n.d.). *Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Public Opinion)*. [En línea] Recuperado de <<https://www.guggenheim.org/artwork/1512-2>> [consultado 20 de febrero de 2017].
- Guggenheim. (n.d.). *Rirkrit Tiravanija*. [En línea] Recuperado de <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rirkrit-tiravanija>> [consultado 10 de marzo de 2017].
- Ho, C. (2001). Within and beyond: Felix Gonzalez-Torres's "Crowd". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23(1), 1-17. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3246486?seq=1#page_scan_tab_contents> [consultado 20 de marzo de 2017].
- Kosuth, J. y Gonzalez-Torres, F. (2005). *Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres. A conversation*. Recuperado de <<http://www.andreareosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth>> [consultado 20 de marzo de 2017].
- La maison rouge. (2011). *Jana Sterbak. Vanitas, Robe de chaire pour albinos anorexique*. [Video en línea] Recuperado de <<https://vimeo.com/79121837>> [consultado 9 de mayo de 2017].
- London, B. (1992). *Projects 38: Jana Sterbak*. [Folleto]. New York: The Museum of Modern Art.
- Marr, P. (2015). Felix Gonzalez-Torres. En Ch. Marcel y R. Thomas (dirs.). *What we call Love. From Surrealism to Now*. (pp. 60-61). Dublín: Irish Museum of Modern Art.
- McLerran, J. (1998). Disciplined Subjects and Docile Bodies in the Work of Contemporary Artist Jana Sterbak. *Feminist Studies*, 24(3), 535-552.

- MOMA. (n.d.). *Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Death by Gun)*. [En línea] Recuperado de <<https://www.moma.org/collection/works/61825>> [consultado 20 de febrero de 2017].
- Moser, W. (2006). Difracciones Barrocas en la obra de Jana Sterbak. En J. Sterbak; W. Moser; M. Borja-Villel; T. Vlcek; Y. Racine; J. González de Durana; C. Diserens, y T. Blanch. *Jana Sterbak: de la performance al vídeo*. (pp. 28-37). Vitoria-Gasteiz: Artium.
- Murray, I. (1995). Domesticity and Diremption: Poetics of Space in the Work of Jana Sterbak. En R. Noble; F. de Azúa; P. Bowles; I. Calvino e I. Murray. *Velleitas. Jana Sterbak*. (pp: 23-38). Saint-Etienne: Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Musée d'Art Moderne et Contemporain Saint-Étienne Métropole. (2012). *Sterbak Jana: Catacombes*. Recuperado de <<http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=260&rsrc=413&rec=%7C239%7C0%7C1>> [consultado 5 de junio de 2017].
- Musée de l'Horlogerie. (2009). *Mythologies. Jana Sterbak-Javier Pérez*. [PDF] Saint-Nicolas d'Aliermont: Musée de l'Horlogerie. Recuperado de <<http://www.musee-horlogerie-aliermont.fr/msmedias/expositions/passees/FAC-et-Mois-de-l-Image-Mythologies-2009.pdf>> [consultado 6 de mayo de 2017].
- Nemiroff, D. (2002). Impossible Projects and Epic Fortunes. En: B. Huffman; W. H. Auden; J. Saramago, y D. Nemiroff. (2003). *Jana Sterbak: Photopractice*. Sudbury: Art Gallery of Sudbury.
- Noble, R. (1995). Jana Sterbak: The dialectic of creation and containment. En R. Noble; F. de Azúa; P. Bowles; I. Calvino e I. Murray. *Velleitas. Jana Sterbak*. (pp. 51-70). Saint-Etienne: Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Noble, R., de Azúa, F., Bowles, P., Calvino, I. y Murray, I. (1995). *Velleitas. Jana Sterbak*. Saint-Etienne: Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Nordal, B. (2001). The conceptual object. Interview with Jana Sterbak. En B. Nordal; H. Gabner; J. Sterbak e I. Calvino. (2002). *Jana Sterbak: the conceptual object*. (pp. 89-95). Munich: Haus der Kunst München.
- Nordal, B. y Gabner, H. (2002). Preface. En B. Nordal; H. Gabner; J. Sterbak e I. Calvino. *Jana Sterbak: the conceptual object*. (pp. 9-11). Munich: Haus der Kunst München.
- Nordal, B., Gabner, H., Sterbak, J. y Calvino, I. (2002). *Jana Sterbak: the conceptual object*. Munich: Haus der Kunst München.
- Norton, M. (2006). Tasting Empire: Chocolate and the European Internalization of Mesoamerican Aesthetics. *The American Historical Review*, 111(3), 660-691.
- Oxford Dictionaries. (2017). Bread. En *Oxford Dictionaries. English*: Oxford University Press Recuperado de <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/bread>> [consultado 10 de junio de 2017].
- Pauls, A. (2008). Arte y vida. p. 12. [En línea]. Recuperado de <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4798-2008-09-02.html>> [consultado 21 de marzo de 2017].
- Phillips. (2010). *Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Portrait of Marcel Brient)*. Recuperado de <<https://www.phillips.com/detail/FELIX-GONZALEZ-TORRES/NY010710/4>> [consultado 5 de abril de 2017].
- Queer Cultural Center. (2007). *Felix Gonzalez-Torres*. [En línea] Recuperado de <<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixBio.html>> [consultado 10 de abril de 2017].

- RAE. 2017. Pan. *Diccionario de la lengua española. Edición tricentenario*: Real Academia Española. Recuperado de <<http://dle.rae.es/?id=RcmAvfa>> [consultado 10 de junio de 2017].
- Reiss, J. (1999). *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge; Londres: The MIT Press.
- Rennie, R. (2016). Fermium. En *A Dictionary of Chemistry*: Oxford University Press. Recuperado de <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198722823.001.0001/acref-9780198722823-e-1681>> [consultado 8 de mayo de 2017].
- Richmond, C. (1989). On the surface of the Self. En C. Richmond y J. Bradley. *Jana Sterbak*. (pp. 7-11). Regina: The Mackenzie Art Gallery.
- Rounthwaite, A. (2010). Split Witness: Metaphorical Extensions of Life in the Art of Felix Gonzalez-Torres. *Representations*, 109 (1) 35-56. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2010.109.1.35?seq=1#page_scan_tab_content> [consultado 10 de marzo de 2017].
- Rowley, S. (1991). A Raw Meat Dress Stakes Its Claim As An Object Of Art. *Chicago Tribune* [online] 14 de abril. Recuperado de <http://articles.chicagotribune.com/1991-04-14/news/9102030240_1_felix-holtmann-national-gallery-jana-sterbak> [consultado 1 de junio de 2017].
- Saramago, J. (1983). *Casi un objeto*. 3 ed. Bogotá: Alfaguara.
- Spector, N. (1995). *Felix Gonzalez- Torres*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Sterbak, J. y Storsve J. (2004). Entretien avec Jana Sterbak. En Musée de l'Horlogerie. (2009). *Mythologies. Jana Sterbak-Javier Pérez*. [PDF] Saint-Nicolas d'Aliermont: Musée de l'Horlogerie. Recuperado de <<http://www.musee-horlogerie-aliermont.fr/msmedias/expositions/passees/FRAC-et-Mois-de-l-Image-Mythologies-2009.pdf>> [consultado 6 de mayo de 2017].
- Sterbak, J.; Borja-Villel, M.; Vlcek, T.; Racine, Y.; González de Durana, J.; Diserens, C. y Blanch T. (2006). Entrevista. En J. Sterbak; W. Moser; M. Borja-Villel; T. Vlcek; Y. Racine; J. González de Durana; C. Diserens, y T. Blanch *Jana Sterbak: de la performance al vídeo*. (pp. 8-17). Vitoria-Gasteiz: Artium.
- Storr, R. (1995). *Felix Gonzalez-Torres. Etre un espion*. Recuperado de <web.mit.edu/allanmc/www/gonzaleztorres1.doc> [consultado 5 de marzo de 2017].
- Tallman, S. (1991). The Ethos of the Edition. The Stacks of Felix Gonzalez-Torres. *Arts Magazin*, 66(1), 13-14.
- TATE. (2004). *Jana Sterak: Legacies of Surrealism*. [Video en línea] Recuperado de <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jana-sterbak-legacies-surrealism>> [consultado 9 de mayo de 2017].
- TATE. (n.d.). *Braco Dimitrijevic. Casual Passer-by I met at 1.43 PM, Venice 1976*. [En línea] Recuperado de <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dimitrijevic-casual-passer-by-i-met-at-1-43-pm-venice-1976-t12557>> [consultado 20 de febrero de 2017].
- The Blogazine. (2013). *In conversation with Jana Sterbak*. [En línea] Recuperado de <<http://www.theblogazine.com/2013/12/in-conversation-with-jana-sterbak/>> [consultado 20 de mayo de 2017].
- Torres, D. (2001). Qué pasaría si.... En D. Torres, y J. Saramago. *Jana Sterbak. What would happen if...* (pp.7-16). Barcelona: Galeria Toni Tàpies.

Torres, M. (2012). *Influencia de las características y procesado del grano de cacao en la composición físico-química y propiedades sensoriales del chocolate negro* [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, España. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/80743/Tesi_%20MTM_2012.pdf?sequence=1> [consultado 10 de junio de 2017].