

Piel/herida

Iván Ruiz

Universidad Autónoma de Puebla

Es totalmente cierto que escribo esto porque estoy desesperado a causa de mi cuerpo y del futuro con este cuerpo.

Franz Kafka, *Diarios*.

El interés por la piel

Este artículo forma parte de una problemática que ocupa un lugar preponderante en un diálogo que intento establecer entre la semiótica, la estética, la teoría del arte y determinados aspectos de las artes visuales. Esta problemática se refiere a los modos de manifestación de la piel en la obra de arte, es decir, la piel entendida en su literariedad figurativa (cuya fuente visual se remite al efecto icónico producido, principalmente, en el arte clásico), pero también en su expresión más abstracta, cuando toma forma como una marca o una mácula apenas perceptible en el lienzo o en cualquier otro tipo de soporte artístico. La manifestación de la piel en la obra de arte ha permitido que encauce mi experiencia como apasionado del arte hacia un sendero sobre el cual la semiótica ya ha fraguado un riguroso campo de acción: la epistemología de las pasiones.¹ En el horizonte fórico-tensivo que postula la

¹ A. J. Greimas y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, trad. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores, México: Siglo XXI, BUAP, 1994 [1991].

semiótica tensiva y desde el cual se proyecta la epistemología de las pasiones, la piel puede ser concebida como instancia de mediación y de negociación en la función semiótica que tiene como centro de referencia al *cuerpo sintiente* o *cuerpo propio*. A su vez, las marcas o huellas inscritas sobre la superficie de la piel trazarían las formas significantes que permiten emprender una reflexión semiótica sobre “el cuerpo de la obra”, que constituye el lugar de convergencia entre el cuerpo empírico del artista, su *praxis enunciativa* y el cuerpo-soporte de la pieza.

A partir de estas consideraciones, el presente trabajo explora detenidamente tres esculturas que pertenecen a la instalación titulada *La transparencia de Dios*, del artista cubano Juan Francisco Elso (1956-1988). En las esculturas, las marcas producidas por diversas heridas colman la superficie de la piel y producen en el espectador una inquietud y una expectativa que pueden puntualizarse, en términos semióticos, como una duda sobre el cumplimiento de un recorrido generativo, pues la herida tanto puede permanecer “en carne viva” (lo cual equivale a la pura manifestación de una huella fenoménica), como puede cicatrizar y generar, precisamente mediante este proceso de cicatrización, un recorrido significativo que proyecte, idealmente, los procesos de significación subyacentes orientados hacia estructuras discursivas más profundas. Basándonos en el efecto de incertidumbre que la herida produce sobre la piel (es decir, la posibilidad de que cicatrice o no), intentaremos develar, en la medida de lo factible, el efecto de *suspensión* semiótica que suscita la obra referida. La suspensión, como lo afirman Greimas y Courtés,² constituye un “resorte dramático” que se traduce en la expectativa del cumplimiento total de una función en el discurso. En el caso que nos ocupa, la inquietud que produce el incierto proceso de cicatrización de la herida nos servirá para manifestar ciertos

² A. J. Greimas y J. Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón y Hermis Campodónico, Madrid: Gredos, 1982 [1979]; p. 398. Entrada: *suspensión*.

desvíos de la piel, momentos en los cuales la piel se pliega en sí misma, se contrae y se expande incesantemente. Estos desvíos mostrarán una serie de resquicios que, en *La transparencia de Dios*, exponen la vulnerabilidad del cuerpo del artista y de su propia experiencia vivida dentro del “cuerpo de la obra”. Esta intuición fenomenológica que sitúa al cuerpo de la obra como lugar de tránsito de instancias de diversa naturaleza en el proceso de significación explicaría, en su generalidad, la premisa que sostiene mi interés por los modos de manifestación de la piel en el arte.

1. El lugar de la piel en la teoría semiótica

Desde una perspectiva histológica se distinguen tres estratos de la piel, que cumplen, cada uno de ellos, una función específica. En el nivel más superficial se sitúa la *epidermis* compuesta por diversas capas celulares; posteriormente, la *dermis*, más gruesa que la epidermis y situada debajo de ésta (de hecho, la que regenera a la epidermis) y, finalmente, la *hipodermis*, en el nivel más profundo. Gracias a las relaciones de interacción entre estos tres estratos, la piel posee esa extraña función regeneradora del tejido orgánico la cual se activa, como una manera de respuesta-protección, en el momento posterior a una penetración, es decir, cuando la membrana epidérmica- superficial ha sido violentada o desarticulada por algún acontecimiento. La dermis, entonces, procede hacia una reconstitución de la epidermis: las capas laceradas se expulsan paulatinamente y ceden su lugar a una nueva piel que adquiere el estatuto de “piel” en la medida en que registra en su textura la antigua marca de una herida transformada, ahora, en una *cicatriz*, esto es, en una marca de lo sentido y de lo vivido por el cuerpo propio. De este modo, se produce una de las paradojas más atractivas de la piel, pues en la medida en que mantiene el equilibrio entre el medio orgánico interno y las perturbaciones externas que se originan del medio ambiente, conserva “en su forma, textura, coloración y cicatrices las marcas

de esas perturbaciones”.³ La herida producida sobre la piel, por lo tanto, funciona como una *marca de contacto* que exhibe la experiencia vivida como una impronta. Esta marca puede exteriorizar tanto una degeneración natural de la piel y del cuerpo (moretones, fracturas, várices y arrugas faciales), como una regeneración dirigida frecuentemente —aunque su propósito original no sea ése— hacia una estilización corporal (cirugías que intentan ocultar las heridas gracias a novedosas técnicas quirúrgicas: reconstrucciones faciales, liposucción, implantes de senos y glúteos, etc.).

A diferencia del examen al que la histología somete a la herida, la perspectiva psicofisiológica explora las relaciones de interacción entre procesos del sistema nervioso, el sistema muscular y ciertas reacciones mentales. En este caso, la herida, estudiada en su condición de cicatriz, pone el acento en lo que estas marcas de contacto “dicen” en relación con el cuerpo vivido. En la psicofisiología lo que la piel muestra externamente a los ojos de los demás es un reflejo de la buena o mala salud orgánica y constituye el espejo del alma.⁴ Frente a estas dos posturas médicas, una *semiótica del cuerpo* puede retomar la riqueza contenida en los estudios histológicos y psicofisiológicos y, con esto, conferir a los conceptos de *marca* y de *huella* un estatuto semiótico. En la semiótica del cuerpo postulada por Jacques Fontanille, la marca y la huella funcionan como una memoria figurativa del cuerpo-envoltura,⁵ y en este sentido, estos conceptos animan el diálogo que este semiotista ha emprendido con el psicoanálisis; especialmente, con la teoría psicoanalítica del *yo-piel* elaborada por Didier Anzieu. Mi trabajo se sitúa en el contexto de la

³ Didier Anzieu, *El yo-piel*, trad. Sofía Vidarrazaga Zimmermann, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003 [1985], p. 28.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ Jacques Fontanille, “El cuerpo y sus envolturas: del psicoanálisis a la semiótica del cuerpo”, trad. César González Ochoa, *Tópicos del Seminario*, núm. 11 *Semiótica y psicoanálisis*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 112.

semiótica del cuerpo desarrollada, principalmente, por Fontanille,⁶ la cual se nutre de manera recíproca con los avances de la semiótica tensiva. En el marco de esta semiótica del cuerpo, mi interés se centra únicamente en exponer la manera en que la piel, concebida como una *envoltura* y como una *superficie de inscripción* en el “cuerpo” de la obra de arte, quebranta la perspectiva formalista que, desde la semiótica estándar, garantiza la relación solidaria y recíproca entre el plano de la expresión y el plano del contenido (la *semiosis* o función semiótica). De esta manera, una de las ideas claves de la semiótica estándar revelaría ser, a final de cuentas, una ilusión heredada del positivismo científico. Esto se debe, principalmente, a la importancia que la semiótica tensiva otorga al *cuerpo sintiente* o *cuerpo propio* (que surge de la propioceptividad); este último, ahora, ocupa el lugar de mediación entre los dos planos del lenguaje. De ahí la necesidad de afirmar, como lo hace Fontanille, que “el dispositivo hjelmsleviano debe revisarse y, especialmente, es necesario interrogarse sobre la articulación de esta mediación corporal”.⁷

En esta semiótica del cuerpo la piel y sus marcas ocupan un lugar privilegiado en el proceso primario de percepción, es decir, en aquel proceso que garantiza la percepción de una diferencia y que, con ello, abre camino a la formalización (entendida en el sentido de “dar forma”) de lo sentido o de lo vivido a través de una experiencia de tipo significativa.

La piel, entonces, funcionaría como una *interfaz* que permite la comunicación entre una experiencia de orden interno (lo vivido) y otra de orden externo que apela a esta necesidad de dar forma a la experiencia vivida; esta operación se encontraría mediada, invariablemente, por el cuerpo propio. La herida en la piel, a su vez, constituiría ese rastro que permite establecer la frontera entre la *carne* y la *envoltura*, es decir, entre lo que permanece

⁶ Cfr. *Soma et séma. Figures du corps*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.

⁷ Fontanille, “El cuerpo y sus envolturas...”, p. 123.

como una herida “a flor de piel” y que remarca el peso hiriente —carnal— de la experiencia, por un lado, y lo que se transforma posteriormente en una cicatriz que constituye la huella de un recorrido significativo, por otro.⁸ Tal y como se reconoce desde la filosofía que se inscribe en la tradición fenomenológica, la *carne* traduce la vulnerabilidad del cuerpo y establece una región ambigua entre lo humano y lo animal: “la pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia”.⁹ La envoltura, en cambio, implica un control del cuerpo, un ajuste de la carne que hace que ésta nunca desborde sus límites y oriente sus fuerzas del continente al contenido y no de manera inversa;¹⁰ es decir, que el cuerpo humano tenga la posibilidad de “hacer figura”.¹¹ En esta diferenciación entre la *carne* y la *envoltura* se apoya Fontanille para establecer la distinción entre un cuerpo-carne, al cual le correspondería, de acuerdo con Ricœur, la categoría filosófica del *yo*, y un cuerpo-envoltura que participa de la experiencia del *sí*: un *sí* mismo como otro, es decir “esta parte del ego (el *alter*

⁸ Así lo explica Raúl Dorra en “El trazo de la escritura”: la herida puede ser una huella del proceso de ejecución por medio del cual la escritura, vista en su concreción material, deviene acto significativo. En *Tópicos del Seminario*, núm. 9, *Semiótica y Estética*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 101-114.

⁹ Gilles Deleuze, “El cuerpo, la pieza de carne y el espíritu, el devenir animal”, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Madrid: Arena, 2002 [1981], p. 32.

¹⁰ Anzieu explica cómo el cuerpo puede “fracasar” en su proyección a través de la pintura de Francis Bacon. Esto se ilustra por la manera en que el *continente* del cuerpo (la frontera de la silueta) deja escapar al *contenido*. Así, “la estructura mengua y se reduce [...] se falsean las proporciones de los miembros entre sí y con el tronco; han desaparecido una mano o un pie del extremo del brazo o de la pierna [...] En términos generales, lo que se supone que debe contener —la ropa, la piel, el volumen de la habitación— se afloja, se desmorona, se desgarrar, se abre, se hiende”. *Cfr.* “La piel, la madre y el espejo en los cuadros de Francis Bacon”, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, trad. Antonio Marquet, México: Siglo XXI, 1993 [1981], p. 371.

¹¹ *Cfr.* Raúl Dorra, “El cuerpo que hace figura”, en *La retórica como arte de la mirada*, México: BUAP/Plaza y Valdés, pp. 17-44.

ego) que se forma en el otro (el no yo), como este otro (*ipse*) que aparece en todo momento en mí".¹²

Del yo al sí, el recorrido que va de la carne a la envoltura (de lo vivido a la forma significante) se encuentra mediado por la piel, entendida como una superficie de inscripción que no llega a constituirse *totalmente* como una envoltura, y que tampoco puede definirse como la carne en sí. En otras palabras, si la idea del *yo-piel* responde a una necesidad de envoltura que asegura al apartado psíquico la certeza y constancia de un bienestar básico,¹³ en la semiótica del cuerpo la piel establecería una constante correlación y negociación entre la carne y la envoltura. En este sentido, la piel puede ser concebida como una *interfaz*, por un lado, ya que pone en contacto ambas experiencias del cuerpo y, por otro, como una *aduanas*, pues todo lo que tiene relación con el cuerpo se registra en esta instancia corporal y es ella quien selecciona aquello que pasa a la envoltura o aquello que le es devuelto a la carne. El cuerpo sintiente, entonces, participaría de esta doble actividad corporal mediada por la piel (figura 1).

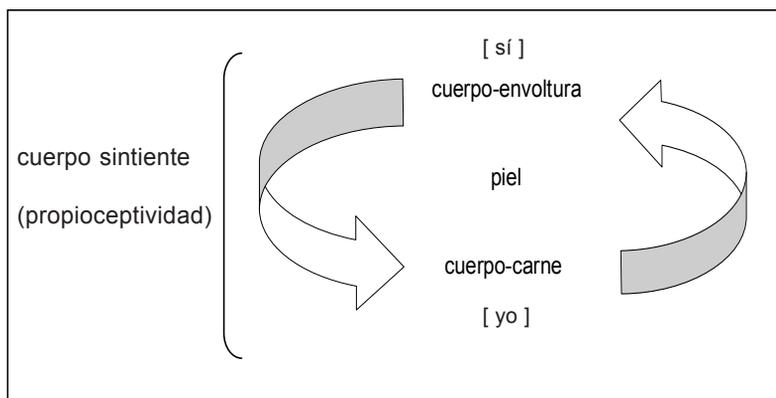


Figura 1. Función mediadora de la piel

¹² Fontanille, "El cuerpo y sus envolturas...", p. 108.

¹³ Anzieu, *op. cit.*, p. 50.

Estas consideraciones nos acercan al lugar que el tema de la piel ocupa en los planteamientos actuales de la teoría semiótica. Si su función es correlacionar dos dimensiones del cuerpo (una surgida de la intensidad, del dominio interno, y otra, de la extensión, del dominio externo), a la piel le corresponde el rol de generador de valores del cuerpo sintiente (o cuerpo propio). Situada en el punto medio de un esquema tensivo¹⁴ desde donde se articula la intensidad (lo sensible, el cuerpo-carne) y la extensión (lo inteligible, el cuerpo-envoltura), la piel cumpliría tres funciones: 1) proyectar los gradientes sensible-perceptibles que conforman las valencias hacia los ejes de intensidad y de extensión, 2) hacer posible la intersección de las valencias y, finalmente, 3) engendrar valores de percepción sensibles e inteligibles a partir de las relaciones estructurales entre valencias. Con ello, la piel adquiriría su definición mediante la participación en una correlación de gradientes, orientados en función de su *tonicidad* sensible o perceptible.¹⁵

2. La piel en la obra de arte

El análisis de la piel, concebido desde esta perspectiva teórica, puede ponerse a prueba en la obra de arte, pues es en el terreno de los simulacros donde la semiótica es capaz de cuestionar la eficacia de su propio metalenguaje y de asumir la base perceptual y fenomenológica planteada en los orígenes estructurales de la disciplina. No obstante, tales intereses de la propia teoría fueron relegados hasta la aparición de *De la imperfección*, de Greimas,

¹⁴ Cfr. Jacques Fontanille, “La estructura tensiva”, *Semiótica del discurso*, trad. Oscar Quezada Macchiavello, Lima: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Lima, 2001 [1998]; pp. 60-67.

¹⁵ “El *cuerpo propio* es el lugar en el que se crean y se sienten al mismo tiempo las correlaciones entre valencias perceptivas (intensidad / extensión)”, Jacques Fontanille y Claude Zilberberg, “Valencia”, *Tensión y significación*, trad. Desiderio Blanco, Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 2004 [1998]; p. 24.

a finales de los años ochenta. Allí se presta atención, nuevamente, al proyecto de una “descripción del mundo de las cualidades sensibles” y a lo que el propio Greimas denominó en *Semántica estructural* “la zona brumosa del mundo de los sentidos”.¹⁶ Situar en primera instancia la reflexión sobre la dimensión sensible en los textos nos permite exponer con mayor claridad la complejidad del trabajo de las tres piezas seleccionadas de Elso, las cuales formaron parte de la instalación titulada *La transparencia de Dios*, un proyecto inconcluso interrumpido por la muerte prematura del artista. Junto con otras obras, estas piezas se presentaron en una exposición póstuma celebrada en el Museo de Arte Carrillo Gil, en la ciudad de México, a principios de 1990.

Previo a cualquier tipo de identificación iconográfica o filiación estilística, las tres piezas que provienen de esta instalación irradian una doble cualidad sensible: por un lado, la *fragilidad* y, por otro, la *inconsistencia*. Este efecto de presencia¹⁷ se origina en los materiales mismos con que están realizadas cada una de las piezas, y es esta primera articulación de la percepción¹⁸ la que sugiere que no toda percepción sensible está destinada a ser formalizada. O, más aún, que una visión “formal” siempre arrastra con un excedente de sentido que logra manifestarse en *algún* lugar de la obra. En el caso específico de estas piezas, el valor relativo de este lugar indefinido (*algún*) se hará determinante en el “cuerpo” de la obra, debido a la participación *gestual*¹⁹ del

¹⁶ A. J. Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. Alfredo de la Fuente, Madrid: Gredos, 1987 [1966], p. 14.

¹⁷ Señalo desde ahora la distinción entre un *efecto de presencia* entendido como una primera aprehensión fenoménica del objeto, singular y de carácter visual difuso (lo que Fontanille denomina la *mira*: “padecer la intensidad del fenómeno”) y un *efecto de sentido* que implica ya un contacto más directo de nuestros sentidos con el objeto y una reelaboración de dicha experiencia en términos significantes.

¹⁸ Jacques Fontanille, “La presencia, la mira, la captación”, *Semiótica del discurso...*, p. 37.

¹⁹ Me refiero a la concepción de *pintura gestual*, la cual proviene del trabajo corporal de los principales exponentes del expresionismo abstracto tanto en

artista empírico, esto es, en la manera en que Elso interviene en las piezas y las “carga” con residuos de su propio cuerpo (uñas, sangre, cabello, etc.). En un segundo momento, esta carga corporal traduce, figurativamente, la vulnerabilidad del cuerpo propio en una vulnerabilidad del “cuerpo” de la obra. Tal operación, basada en una práctica *semi-simbólica*, quebranta la reciprocidad de los dos planos del lenguaje (expresión y contenido) y propone una novedosa función semiótica en la que la mediación corporal de la *piel herida* cobra una importancia particular: hace ver la semiosis como un continuo irrumpir *estésico* en la esfera del cuerpo de la obra y en las relaciones que este cuerpo proyecta sobre otro cuerpo, el del artista. Recordemos que en la fase de la *estesis* las sacudidas musculares que caracterizan una vivencia excepcional y deslumbrante por parte del sujeto de la percepción, son aquello que impide una aprehensión total del sentido y, por consiguiente, una formalización efectiva de éste. Intentaré, en las líneas siguientes, reconstruir diversas fases de este simulacro semio-estésico que se origina en el cuerpo-obra, a partir de un análisis formal de las tres piezas seleccionadas de *La transparencia de Dios* y de todo lo que ellas traen consigo, pues sólo una perspectiva formal, por paradójico que parezca, puede poner de manifiesto una presencia indeterminada del sentido y, con ello, señalar el lugar prominente que la piel ocupa en los debates actuales de la teoría semiótica.

3. La praxis del artista

La transparencia de Dios, considerada como una obra-enunciado, tiene existencia en el mundo significante debido a un complejo acto de enunciación. Elso, el artista empírico, interviene la obra con residuos de su propio cuerpo y, de modo elocuente, confecciona cada una de las piezas de una manera artesanal,

Estados Unidos como en Europa: cómo las marcas sobre el lienzo se traducen en el registro de los gestos físicos característicos del artista.

realizando la mayor parte del trabajo de ensamblaje de las piezas o del tejido interno de los materiales con sus propias manos.²⁰ Recurre, además, a materiales sumamente frágiles provenientes de recursos naturales o de desechos orgánicos: ramas secas de árbol, hierba, arena volcánica, etc. Este tipo de *praxis* expone una obra-enunciado que convoca un amplio sincretismo debido a las filiaciones estéticas con el *arte povera*, el *body art*, la mitología nahua y, también, rituales de la tradición afrocubana, especialmente con la de origen *yoruba*, que pertenece a la llamada “regla de Ocha” o, en otras palabras, lo que en Cuba se conoce popularmente como *santería* (o culto a los santos). *La transparencia de Dios*, por lo tanto, se asume dentro de una tradición contemporánea en el arte latinoamericano (aquella que expone con un lenguaje novedoso una reflexión sobre la mitología y la identidad amerindias)²¹ y, a su vez, cuestiona el rol del artista-creador en el proceso de creación. De ahí el interés que puede despertar para un semiotista el trabajo de Elso: un interés por el producto final de un proceso (la obra de arte en sí misma) y, al mismo tiempo, por el devenir del proceso. La *praxis* que desencadena este proceso concentra una sutil

²⁰ Se ha señalado una marcada influencia de la obra de Ana Mendieta en el trabajo de Elso, fruto del contacto de visitas esporádicas de la artista en La Habana a mediados de 1981. Quizá también fue decisivo el taller de tapiz que Elso y otros artistas de su generación cursaron bajo la dirección de la artista mexicana Marta Palau vía Casa de las Américas en 1982. Los tapices de Palau, los tejidos de fibras, la práctica artesanal a la que ella sometía su obra y los registros fotográficos en donde ella misma aparece junto con sus esculturas a mediados de los años setenta, pueden sugerir, en la obra misma, un *tejido corporal* que integra el cuerpo del artista y la estructura escultórica. Así lo ha expuesto Cuauhtémoc Medina (“Escultura suave, disidencia suave: la escultura de Marta Palau”) en el *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte* de la UNAM. Es posible leer, de modo paralelo, algunos de estos rasgos en la obra de Elso.

²¹ Tal como lo explican Gerardo Mosquera en “The Presence of Africa in the Visual art of Cuba”, *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, Arturo Lindsay (ed.), Washington: Smithsonian Institution Press, 1996, pp. 245-246, y Luis Camnitzer, “Elso Padilla”, *Arte en Colombia*, núm. 41, 1989, pp. 56-59.

reflexión sobre el cuerpo y sus componentes figurados —especialmente la piel—, así como sobre la incidencia que éstos tienen en la generación de la significación por medio de la aprehensión perceptual. Así, concebiré las tres piezas elegidas para el análisis como una obra-resultado y, además, advertiré ese mismo resultado como el punto de anclaje de un procedimiento que tiene como centro de referencia la *praxis* del artista. Entiendo por *praxis* el acto de significar en sí (es decir, el de constituir una forma a partir de lo informe), incluido todo aquello que aparece y desaparece en el acto en discurso y, asimismo, todo aquello que se pone en cuestión entre el enunciado y su enunciación, es decir, entre el cuerpo del artista y la pieza escultórica.

4. Una visión general de la función semiótica

La transparencia de Dios es un proyecto inconcluso de una instalación de la que sólo se alcanzaron a realizar algunas piezas de gran formato pensadas *ex profeso* para el espacio que ocupa la sala de tercer piso del Museo de Arte Carrillo Gil, en la ciudad de México. Tres de estas piezas —las únicas que se llevaron a cabo— indican la concepción general del proyecto: *El rostro de Dios* (imagen 1), *La mano creadora* (imagen 2) y *Corazón de América* (imagen 3). El tema sugerido por los títulos y por las declaraciones del propio artista hace referencia explícita a dos tópicos: la dimensión divina y la génesis de la humanidad, por un lado, y el vínculo entre la creación artística y el concepto de “lo latinoamericano”, por otro. No me detendré aquí en las interpretaciones que ha suscitado esta obra a partir de su propia simbolización, puesto que tales interpretaciones sugieren, a mi modo de ver, una dependencia excesiva del discurso del artista y, por consecuencia, una homogeneidad simbólica producto de este apego hermenéutico. Sin embargo, el mismo sistema simbólico que circunda esta obra —el vínculo entre algunos ritos de santería y las concepciones míticas de los nahuas— es susceptible de engendrar otro horizonte de sentido y de interpretación.

Me parece evidente que estas tres piezas, de modo individual y en el conjunto general que las engloba, contienen un significado más complejo y perturbador que el puramente simbólico.

Si examinamos las piezas de modo autónomo, advertimos que tanto el rostro como la mano y el corazón producen un efecto de sentido que remarca una contradicción fundamental, a partir de la cual se exploran los límites de la consistencia objetual; esto se debe al uso de materiales sumamente frágiles. La primera distinción que logra manifestarse en la superficie visual es una oposición semántica entre los términos:

inconsistencia vs. consistencia

El eje semántico que reúne a ambos lexemas se refiere a la calidad material del soporte de la obra, a su estructura o a su “cuerpo”. Las superficies adquieren un carácter antropomorfo debido a una intervención de diversos materiales de origen natural: ramas secas de árbol, hierba, arena volcánica, hilo de yute, cera de abeja, etc. En su condición de *materiales-manifestantes* del plano del contenido,²² es posible considerar estos elementos como portadores de una sustancia del contenido que toma forma a partir de ciertas propiedades de los mencionados lexemas *inconsistencia* y *consistencia*. Nombremos, por lo menos, dos propiedades:

²² Si, propiamente, los materiales artísticos están reservados como recurso del plano de la expresión, aquí quiero remarcar que la praxis enunciativa de *La transparencia de Dios* ha logrado convocar y hacer presente el plano del contenido a través del plano de la expresión (lo que corresponde, de hecho, a una función semiótica). La fragilidad y la inconsistencia del contenido encuentran una salida figurativa por los recursos materiales de la expresión (ramas, hierba seca, hilo de yute, cera de abeja, etc.). Esto daría cuenta de materiales-manifestantes del contenido a través de la expresión y crearía una relación de co-dependencia. Al respecto, véase nota a pie de página número 34.

no-estabilidad	vs.	estabilidad
no-solidez		solidez

Aunque cada uno de estos semas necesita desarrollarse en una categoría sémica particular, por el momento sólo me interesa mostrar una visión general de la función semiótica en estas tres piezas. La reciprocidad entre expresión y contenido se articula en una sutil oposición que surge en el nivel sustancial en ambos planos y que hace figura en el nivel formal. Las tres piezas ahondan en la experiencia de la fragilidad de su estructura y, contradictoriamente, en el hecho de que esta misma fragilidad puede dar lugar a la edificación de una estructura estable, magna y consistente. Para que este efecto de sentido tenga lugar, diversos procesos figurativos del plano de la expresión inciden directamente en la producción de la semiosis; entre ellos, de modo relevante, la categoría eidética, pues ante la naturaleza efímera de los materiales-manifestantes del plano del contenido, contrastan entre sí los volúmenes descomunales del corazón, de la mano y del rostro. De igual manera, el efecto de tridimensionalidad hace ver las piezas no como armazones planas, sino como esculturas con volúmenes específicos. Esto se logra mediante el recurso de iluminación directa sobre las piezas y por el oscurecimiento del espacio donde se sitúan. Así, el juego de luz y de sombra se vuelve estructurante para el volumen y la dimensión de las piezas.

Los recursos de hiperbolización y de iluminación en las piezas constituyen dos rasgos que advierten que el proceso de semiosis puede desbordarse o incluso deformarse a partir de ciertas operaciones del plano de la expresión; este último sustenta al plano del contenido y lo ayuda a manifestarse a través del orden sensorial-visual. Las sustancias, tanto de la expresión como del contenido, poseen la capacidad de alterar y de poner en riesgo toda función semiótica. En estas tres piezas, el elemento clave

para advertir dichas alteraciones radica en pequeños cortes en el “cuerpo” de la obra. Se trata de aberturas en la superficie de la mano, del rostro y del corazón, de donde brotan unos pequeños ramilletes de hierba seca. De este modo, las tres piezas dirigen su fuerza semiótica hacia la concepción general del proyecto que las abarca. Es necesario, entonces, observar la puesta en escena del proyecto de instalación en su totalidad.

5. El nivel simbólico

En *La transparencia de Dios* cada una de las tres piezas —rostro, mano y corazón— juega un papel estratégico tanto en el nivel de la disposición topológica como en el de la percepción visual. La pieza denominada *El rostro de Dios* es clave en este conjunto y cumple una función elemental en el recorrido de la instalación. Se trata de una máscara de dos metros de alto y dos de ancho, compuesta con papel amate, ramas, hilo de yute, arena volcánica, cera de abeja, hierro y minúsculos ojos de vidrio. De acuerdo con Armando Sáenz —museógrafo de este proyecto— y con el propio registro fotográfico, esta pieza se ubicó en la entrada de la sala de exposición con el fin de ofrecer al espectador una visión panorámica a través de las dos grandes cuencas vacías que simulan un par de ojos. Si el espectador se sitúa en la cuenca derecha puede ver *La mano de Dios*; en la izquierda, *Corazón de América*; en cambio, si se posiciona en medio, tendrá una visión simultánea de ambas piezas (figura 2).

La máscara-rostro se encarga, entonces, de ofrecer al espectador un rostro, un lugar de proyección desde el cual pueda observar *La mano creadora* y *Corazón de América*, es decir, la génesis (o creación) a través de dos elementos simbólicos. Estos elementos, de acuerdo con las fuentes adjudicadas al artista,²³

²³ Véase especialmente Cuauhtémoc Medina, “La fragilidad como consistencia. Una hipótesis sobre *La transparencia de Dios*”, en Rachel Weis (ed.), *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, México: UNAM/IIIE, 2001, p. 246.

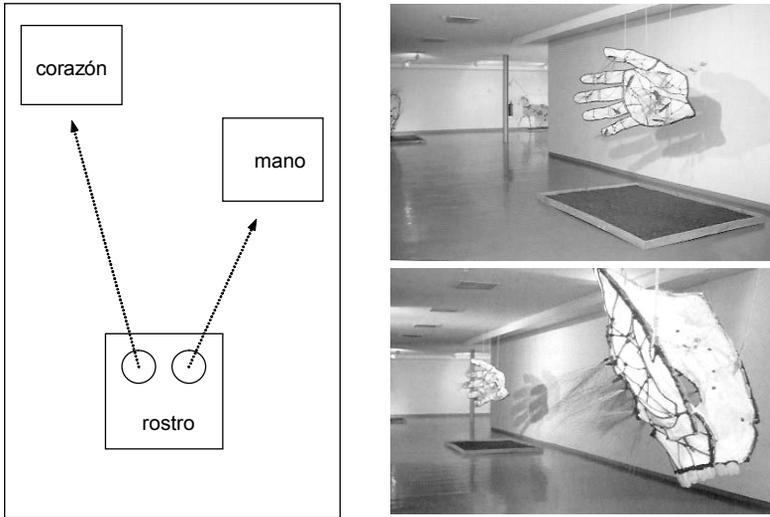


Figura 2. Vista de la instalación

revelan el interés por un concepto mitológico de la cultura nahua que sitúa en un mismo nivel a la cara y al corazón: *in ixtli* (rostro), *in yóllotl* (núcleo dinámico). Se trata de un “difrasismo”, término acuñado por Ángel María Garibay para explicar la yuxtaposición de dos o más lexemas náhuatl, cuyo significado no se construye a partir de la suma de sus partes, sino mediante un tercer significado. De tal manera que la reunión *in ixtli-iin yóllotl* connota “un *yo* bien definido, con rasgos particulares y con un dinamismo que lo hace ir en pos de las cosas, en busca de algo que lo colme...”²⁴ De acuerdo con el análisis de fuentes nahuas de León-Portilla —en quien el propio artista se basó para la concepción de su proyecto— una de las tareas de los sabios prehispánicos consistió en “enseñar al hombre a tomar una

²⁴ Miguel León Portilla, “El pensamiento náhuatl acerca del hombre”, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México: UNAM/IIH, 1959 [1956], p. 191.

cara”,²⁵ y este proceso se diseña como un trayecto de identidad que culmina en la fuente de energía o dinamismo: el corazón. No es difícil advertir, visualmente, que el proyecto de instalación de *La transparencia de Dios* marca claramente este recorrido a través de los puntos de distancia que ofrece la mirada del rostro de Dios, pues en la distancia más prolongada se sitúa el corazón.

Ahora bien, este primer vínculo simbólico entre el pensamiento nahua y el proyecto de instalación de Elso, crea la ilusión de una *praxis* que articula una semiosis homogénea al poner en un mismo nivel, por un lado, elementos abstractos de una cosmovisión prehispánica y, por otro, elementos simbólicos de la cultura latinoamericana contemporánea. A tal asociación el artista mismo la denominó “espiritualidad latinoamericana”.²⁶ A partir de esto, pareciera ser que toda interpretación de su obra y, especialmente, de este proyecto de instalación, estuviera destinada a reincidir sobre el nivel simbólico. Éste puede esquematizarse de la siguiente manera (figura 3):

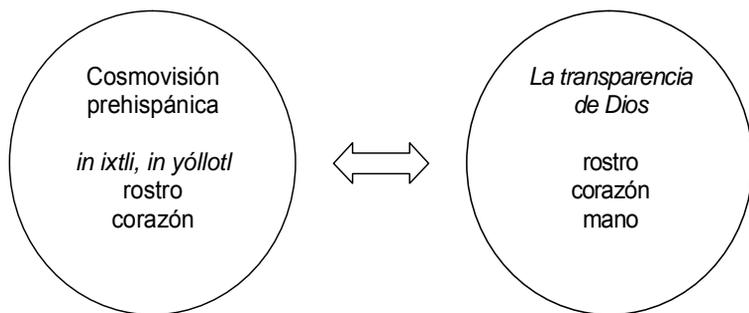


Figura 3. Sistema simbólico

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

²⁶ Juan Francisco Elso, “Propuesta a la Fundación John Simon Guggenheim en apoyo de su solicitud para recibir una beca”, 1988 [Documento proporcionado, generosamente, por Rachel Weiss].

El nivel simbólico, a su vez, produciría un sentido que apunta hacia una *reinterpretación* de la cultura latinoamericana: una simbiosis entre las concepciones mítico-prehispánicas y las concepciones religiosas de tradición católica. De esta manera —explica Gerardo Mosquera— el trabajo de Elso proyecta intuiciones ancestrales del mundo sobre una perspectiva contemporánea que intenta validar un carácter universal o trascendental.²⁷

Frente a esta lectura de la obra del artista cubano, sostenida en diversas versiones por críticos y curadores como Rachel Weiss, Luis Camnitzer, Cuauhtémoc Medina o el propio Mosquera, propongo aquí otra que interpreta la activación de la semiosis no ya desde una práctica simbólica, sino desde una práctica *semi-simbólica*. Tanto la elaboración en papel de la instalación como las acciones corporales y materiales en la obra *in situ* señalan un nuevo horizonte de sentido en el que las *sustancias* del plano de la expresión y las del plano del contenido adquieren una importancia preponderante en el curso de la significación. Es precisamente en este horizonte perceptual donde la piel, junto con sus heridas, negocia constantemente entre la *carne* y la *envoltura* y propone así la ilusión de una *estesis* “en carne viva”. Veamos cómo se estructura esta ilusión perceptual y cómo surge en la superficie de las tres piezas escultóricas.

6. El cuerpo de la obra

Al inicio de este trabajo mencionamos que Elso, artista empírico, realizaba frecuentemente diversas acciones corporales dirigidas hacia el interior de su obra. Dentro de este repertorio podemos mencionar dos casos relevantes: el primero, la pieza escultórica titulada *Por América* (1986), con la cual Elso participó en la II Bienal de Arte de La Habana. Se trata de una efigie de José

²⁷ Mosquera, “The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba...”, p. 246.

Martí, a escala de tres cuartos, esculpida con madera y yeso a la manera de los santos de la iglesia colonial. Se ha afirmado, en repetidas ocasiones,²⁸ que la pieza se encuentra “cargada” o “preparada” por el artista mediante la colocación en su interior de determinadas sustancias de su cuerpo y del de Magali Lara, la artista mexicana que en ese momento era su esposa. De acuerdo con los ritos de santería, esta “carga mágica” corresponde al tipo de trabajo realizado en los *nkisi*, imágenes rituales de los bakongo del Congo Belga y Angola, en las cuales se mezcla la sangre con otros elementos (cabello, uñas, etc.) y se oculta en una de las cavidades del cuerpo de la figura. Esto tiene como finalidad “dotar de poder a la imagen”.²⁹ En *La transparencia de Dios*, este proceso se repetirá en su aspecto más llamativo: mezclar la sangre de Elso con la cera y la arena volcánica que funciona como pigmento para unir las diversas secciones de sus piezas. *Corazón de América*, originalmente, fue una gran pieza fragmentada en ocho partes: cuatro en la parte inferior y cuatro en la parte superior. Todas ellas se encuentran unidas por este pigmento y por un alambre que asegura la armazón de la pieza.

Mezclar la sangre con los materiales-manifestantes del plano del contenido exige ya una perspectiva sincrética, pues este gesto, en vez de enviarnos hacia un nivel extra-textual de la obra, incide más en la experiencia interna de la semiosis. Esta acción corporal puede entenderse como un desembrague enunciativo que instaura un sujeto de la enunciación y, a la vez, una obra-enunciado en donde se pueden rastrear las improntas de la enunciación, precisamente, como marcas o huellas. De la enunciación a lo enunciado, la obra proyecta una *praxis* enunciativa que convoca dos campos de acción: por un lado, la creación artesanal y técnica de cada una de las piezas y, por otro, la participación

²⁸ Véase especialmente: Gerardo Mosquera, “Arte y mística en Elso”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre, 1989, p. 5.

²⁹ Mosquera, *op. cit.*, p. 245.

de determinados rituales provenientes de la santería que, como ya hemos dicho, tienen sus orígenes en la cultura *yoruba*.

Si bien, esta última filiación se origina como un dato meramente externo,³⁰ la obra misma aprehende una parte del sentido de este tipo de rituales. Como acertadamente lo explica Medina, el proyecto de instalación de *La transparencia de Dios* creó un ambiente que invitaba al espectador a habitar y a tomar el espacio como inicio de un recorrido;³¹ en otras palabras, *La transparencia de Dios* propuso una invitación a su enunciario para explorar, sentir y vivir con todos los sentidos el espacio.³² Tal experiencia sinestésica tiene como referente las atmósferas de culto creadas deliberadamente en los rituales de tradición *yoruba*, los cuales se componen, generalmente, por un altar artístico situado en la mitad del espacio de la instalación; la composición del altar funciona para expresar devoción a los *orishas*, divinidades de los *yorubas*.³³ *La transparencia de Dios* participa de este ritual religioso afrocubano por vía doble: por un lado, examina la disposición global del espacio y atribuye a cada pie-

³⁰ “Elso fue iniciado en 1983 en la primera etapa de la santería, en la que son recibidos los guerreros (Elegguá, Oggún y Ochosi). Su guía había sido Juan González (Juanito), el *babalao* a quien conoció a través de Rodríguez Brey y que se convirtió en su padrino espiritual”, Rachel Weiss, “Elso y su tiempo”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, México: UNAM/IIIE; 2001, p. 61.

³¹ Medina, “La fragilidad como consistencia...”, p. 251.

³² “La muestra tendría dos niveles: el macrocosmos y el microcosmos. El primero es la zona de Dios, concebido como fuerza cosmogónica universal. Mi propósito es que el espectador, metafóricamente, penetre dentro de Dios [...] El otro nivel es la zona del ser humano. Si el primero se dirige a iluminar al hombre y la mujer, el segundo muestra la posibilidad de ascensión de éstos hacia los valores cosmogónicos”, Juan Francisco Elso, “Propuesta a la Fundación Guggenheim...” *op. cit.*

³³ Estos rituales religiosos, originarios de Nigeria (África), pasaron a la cultura cubana por vía de la creciente migración de esclavos africanos a la isla entre los siglos XVIII y XIX. De acuerdo con Babatunde Lawal, en los altares artísticos se combina poesía, música y baile para crear una atmósfera de culto adecuada. Véase: “Art in Yoruba Religion”, *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1996, p. 11.

za un lugar simbólico que conduce, finalmente, a una acción ritual —se atestigua a través de los ojos de Dios la creación (mano) y la fuente de energía (corazón) del ser humano— y, por otro, crea las condiciones mínimas para hacer de ese espacio no sólo una atmósfera ritual y simbólica, sino un *espacio de confrontación* o de crisis entre los dos roles que se desprenden del sujeto de la enunciación: el enunciador y el enunciatario. Y es precisamente aquí donde el desembrague enunciativo, provocado por la acción corporal del artista, cobra su mayor fuerza semiótica.

El “yo, aquí, ahora” que instaura todo acto de enunciación que es producto de un primer desembrague, enuncia una puesta en escena: tres piezas de gran formato que ocupan posiciones estratégicas en un espacio enunciado y que, vistas de manera individual, producen el efecto paradójico de la fragilidad como una consistencia. Tal como lo vimos con anterioridad, la consistencia objetual de las piezas (su volumen, su efecto de tridimensionalidad) se contrapone a la fragilidad que revelan los materiales-manifestantes del plano del contenido. Así, rostro, mano y corazón parecen desplomarse o desmembrarse paulatinamente, perder consistencia o la forma de su propio cuerpo.³⁴ Tres piezas, entonces, que a través de un efecto de sentido producido por el plano de la expresión remiten el proceso de enunciación a su fuente misma, pues retornan constantemente a la instancia de enunciación que las hizo ser. Tres piezas, finalmente, que se embragan al acto inaugural de enunciación, esto es, al cuerpo empírico del artista, a su acción corporal y a su propia fragilidad. En este sentido, son reveladoras las declaraciones del propio artista con respecto a creaciones como *El monte* (1983) o *Pájaro que vuela sobre América* (1985), en las cuales utilizó su propio cuerpo como molde (en el primer caso) y como medida

³⁴ De esta manera se explica la distinción que el propio Elso hace con respecto al uso de los materiales en sus obras: “Los materiales están utilizados no como medio de expresión sino expresivos en sí”. Juan Francisco Elso, “Propuesta a la Fundación Guggenheim...” *op. cit.*

(en el segundo) para la composición de una silueta o de una estructura.³⁵ Tal intuición fenomenológica da cuenta de un sincretismo de la figura del *cuerpo de la obra*, pues ahí tiene lugar el cuerpo como soporte de la pieza escultórica y el cuerpo del artista como una intervención que va de la sustancia del contenido a la forma de la expresión: a lo que llega a aprehenderse por vía sensorial-visual. Y es aquí, precisamente, donde la piel descubre parte de su fuerza semiótica: es lugar de aprehensión de lo sentido y lugar de expulsión a partir del cual el sentido fragua trazos significantes y los inscribe sobre la superficie del cuerpo de la obra. Es la vulnerabilidad de la piel la que convoca al cuerpo del artista y al cuerpo de la obra en un solo impulso corporal. Visto así, las palabras de Elso adquieren un carácter sumamente lúcido: “El arte es para mí un largo proceso personal de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte de él. Más importantes que las obras en sí son *los procesos y las iluminaciones* que actúan como un aprendizaje casi místico y forman mi actitud hacia la vida”.³⁶

Este es el momento preciso en que la obra de Elso supera toda filiación estética tanto con el *arte povera* como con el *body art*. No hay deuda alguna con ninguna de estas dos tendencias del arte contemporáneo, dado que en la obra de Elso los desechos y el uso de materiales de origen natural se encauzan única y exclusivamente al sustento del cuerpo de la obra y a sus constantes digresiones con la vulnerabilidad de otro cuerpo, el del artista. Siendo esto así, todo lo que conocemos convencionalmente por *body art* o como *arte carnal* —el cuerpo de Orlan intervenido quirúrgicamente, los botes de excremento de Manzoni o las masturbaciones en acto de Acconci en sus propias instalaciones,

³⁵ En *El Monte*: “mi propia silueta representa el macrocosmos y el microcosmos; el plano de la tierra y el cielo”, en *Pájaro que vuela sobre América*: “... la estructura está hecha a mi medida con ramas, tierra y elementos de cestería”. *Loc. cit.*

³⁶ *Loc. cit.* [las cursivas son mías].

por mencionar tres ejemplos representativos— se transforma en un gesto ingenuo y auto-referencial. La obra de Elso se sitúa un paso más allá del *arte povera* y del *body art* debido al espacio de confrontación y de ilusión de una enunciación-enunciada: un yo que a la vez que se desembraga del cuerpo del artista, se posiciona como un actante enunciativo, se embraga nuevamente en el cuerpo-soporte de las piezas y, finalmente, imprime sus marcas o huellas en la superficie escultórica; marcas que, por último, funcionarán como indicios de un recorrido significativo y proyectarán una intrínseca asociación entre la experiencia vivida y la experiencia significativa de la que resulta la obra. La piel, en una inevitable y constante batalla entre la *carne* y la *envoltura*, sólo alcanza a exponer ciertos matices de pérdida de forma que se resisten, sin embargo, a quebrantar su condición antropomorfa. La piel hace que *cruja* el organismo: “es como si los organismos estuvieran presos de un movimiento voraginoso y serpentino, que les da un solo y el mismo ‘cuerpo’, o los une en un solo y el mismo ‘hecho’.”³⁷ La obra se transforma, por lo tanto, en una pura *ilusión táctil*, frágil y consistente, presente y ausente a la vez. Sería, literalmente, una *esquizia* basada en una *praxis enunciativa* que rehuye de un sistema simbólico plano (tal y como lo expusimos anteriormente) y que incursiona por completo en un nivel *semi-simbólico*. En otras palabras, la semiosis aquí no operaría por una relación término a término entre expresión y contenido; más bien, a partir de una asociación no-simbólica en donde la piel adquiere un rol central.

7. La intervención de la piel

De acuerdo con lo que hemos expuesto con anterioridad, vemos que *La transparencia de Dios* pone en marcha la función semiótica por una homologación de los contrarios *inconsistencia* y

³⁷ Gilles Deleuze, “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, *op. cit.*, p. 131.

consistencia. Estas cualidades se figurativizan en la superficie de las piezas debido a la intervención “formal” de la forma del contenido y de la forma de la expresión. Los materiales-manifestantes (ramas de árbol, cera, hilo de yute, etc.) se oponen notablemente a los grandes formatos y al efecto tridimensional que se consigue en el rostro, la mano y el corazón a partir del recurso de la iluminación. Las formas del contenido y de la expresión remiten, entonces, a una producción del sentido que hace de la categoría *inconsistencia vs. consistencia* un aspecto novedoso difícil de asumir, pues, semióticamente hablando, la forma misma engendra a su contrario (la no-forma) y, más aún, tiene existencia únicamente gracias a su contraparte negativa. Esto es posible, evidentemente, a partir de una relación de presuposición recíproca pero, además, por la constante intervención de la sustancia que hace de la forma una condición de posibilidad.

Esto refuerza, en resumidas cuentas, el efecto de sentido producido por una práctica *semi-simbólica* particular: frente a *La transparencia de Dios*, considerada ya sea como espacio enunciado o como proyecto de piezas individuales, el enunciatario en un nivel, y el espectador en otro, perciben literalmente la experiencia de la *estesis* “en carne viva”. Veamos *La mano creadora* y observemos los cortes en el papel de amate, las heridas en la piel y los borbotones de ramas secas que se expulsan como chorros de sangre. La mano se encuentra *suspendida*, en un estado de espera que puede, o no, reactivar su realización. El enunciatario atestigua la fragilidad del cuerpo de la obra y, de igual modo, la fragilidad de la significación que no llega a tomar forma o que, en el caso en que sí lo lograra, advierte un retorno a su fuente inaugural de sentido. Ésta es la intervención de la sustancia que pone en riesgo la identidad de la forma; siendo dependientes una de la otra, ambas arrastran esa parte del sentido que no llega a significar y que amenaza constantemente con *herir* este proceso y con resquebrajar la formalización de la semiosis. La herida constituye, literalmente, la pérdida de continuidad en la piel y con ello indica su incidencia en la función

semiótica: la *piel herida* expone una nueva discontinuidad sobre el mundo ya discontinuo: una suspensión del proceso de significación; suspensión que, en términos semióticos, conduce a una inquietud y a una expectativa sobre la formalización misma del sentido.³⁸ La consecuencia de la herida en el cuerpo, recordemos, es el riesgo de infección y la posibilidad de lesiones en órganos o tejidos adyacentes a la *epidermis* y a la *dermis*. Por lo tanto, la herida mantiene “a flor de piel” el riesgo de que la *envoltura* no logre asir a la carne y que ésta impida la operación semiótica fundamental; la herida, consecuentemente, trae consigo la posibilidad de hacer fallar la reunión entre la expresión y el contenido y de satisfacer únicamente el narcisismo (o la contigüidad entre la carne y la envoltura). O bien, la herida puede hacer operar a la semiosis de manera “no formal”, es decir, hacer que el cuerpo propio funcione como *operador corporal* de la reunión del contenido y la expresión.³⁹ *La transparencia de Dios* constituye un intento sagaz por situar al cuerpo propio como lugar de tránsito en el pasaje que va de la expresión al contenido y de ofrecer con ello un lugar preponderante a la piel, entendida como una instancia mediadora entre el cuerpo-carne y el cuerpo-envoltura.

Estas consideraciones nos conducen, finalmente, al aspecto más perturbador en el conjunto de *La transparencia de Dios*: la posibilidad de hacer de la *estesis* una estética, es decir, de activar una semiosis en riesgo, hasta cierto punto insoportable. No se trata de una simple reelaboración de la *estesis* —de ese momento de fugaz reunión entre un sujeto y un objeto de percepción— a partir de un juicio estético, sino más bien de una estética que desafía los límites del juicio y, por lo tanto, de toda

³⁸ Remito al lector al conjunto de ponencias presentadas en el Segundo Coloquio sobre el Sentido y la Significación, Escuela Nacional de Antropología e Historia, agosto de 2005. El tema bajo el cual se convocó a diversos especialistas en Ciencias del Lenguaje fue el de “Forma, formalización y formalismo”.

³⁹ Fontanille, “El cuerpo y sus envolturas...”, *op. cit.*, p. 119.

formalización y aprehensión del sentido. Es una estética que se exhibe como una *estesis del sentido* y el estremecimiento que ello produce en el espectador reúne simultáneamente las pasiones del alma y las del cuerpo. Por esta razón, en un diálogo frente a la obra de Elso, López Austin ha manifestado que *La mano de Dios* está compuesta por una piel que resiste la vigorosa sucesión de las contracciones.⁴⁰ Esto es resultado de la *esquizia* enunciativa que ha situado al cuerpo del artista como lugar de tránsito en el trayecto que va del sentido a la significación y que, con ello, ha producido una función semiótica cuyo isomorfismo depende de una relación estructural entre la piel y la herida. Es a partir de esta combinación que las formas de la expresión y del contenido establecen un correlato con las sustancias; correlato que, posteriormente, hará posible la aprehensión sensible por vía de lo inteligible. Tal operación establece un sistema particular de valores en el interior del cual el cuerpo propio se encuentra en constante negociación y digresión entre un sentir y un percibir y donde dicha negociación se modera desde las afecciones de la piel; claro está, cuando la piel cumple su rol de generador de valores. Así, la herida sobre la piel puede transformarse en una forma significativa: una marca “encarnada” en el cuerpo propio que hace sentir y *pre-sentir* las batallas entre la *carne* y la *envoltura*. O, para intentar decirlo con Greimas,⁴¹ una marca que remite a la unicidad de la experiencia estética: una fractura de lo discontinuo en donde se devela un *estado del alma*.

⁴⁰ Alfredo López Austin, “Diálogo virtual frente a la obra de Elso”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, México: UNAM/IE, 2001, p. 269.

⁴¹ En *De la imperfección*, trad. Raúl Dorra, México: FCE/BUAP, 1990 [1987].



▲ Imagen 1. *El rostro de Dios* (1987-1988).
130 x 130 cm. Foto: Gerardo Suter ©



▲ Imagen 3. *Corazón de América la creadora* (1987-1988).
(1987) 230 x 170 cm. Foto: Gerardo Gerardo Suter ©
Suter ©

