

GEORGES ROQUE

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, FRANCIA-
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

*Reflexiones en el ojo de la Virgen**

El ojo,	azabache,
globo de maravilla,	maquinita
pequeño	rápida
pulpo de nuestro abismo	como nada o como nadie,
que extrae	fotógrafo
la luz de las tinieblas,	vertiginoso,
perla	pintor francés,
elaboradora,	revelador de asombro.
magnético	

PABLO NERUDA, "ODA AL OJO"

INTERESADO, COMO MUCHOS OTROS, por los problemas metodológicos que plantea la lectura de la obra de arte, me propongo examinar, sin dar una respuesta definitiva, la cuestión de saber de dónde viene esta propensión que nos impulsa a descifrar en la imagen otra imagen que, a menudo, no es más que el fruto de nuestra imaginación. Sorprende, en efecto, hasta qué punto uno se puede engañar en esta materia. Regularmente leemos en la prensa artículos acerca de tales engaños, en las cuales caen científicos de renombre. Así, cierto personaje de las ciencias cognoscitivas creyó ver recientemente una imagen bastante clara de los dos hemisferios cerebrales, ¡en la ropa del Dios Padre que está en la Capilla Sixtina! El interés que

*Conferencia leída en el Instituto de Investigaciones Estéticas en junio de 1992.

presenta una interpretación de este tipo es que supone una anticipación del desarrollo de la ciencia, puesto que Miguel Ángel no podía saber nada de la representación actual del cerebro. La fascinación que ejercen tales “descubrimientos”, y que no es posible sin cierto grado de credulidad, se debe sin duda a la importancia de la idea de que en la imagen hay algo escondido que es necesario descubrir. Como no sabemos nada por definición de lo que está escondido, la puerta queda abierta al delirio interpretativo. Las religiones, en particular las religiones reveladas, proporcionan un cúmulo inagotable de ocasiones propicias para tales análisis, porque su estructura misma estimula la búsqueda —más allá de lo visible— de lo invisible a lo cual remite su imaginería.

Tomaré el ejemplo de la Virgen de Guadalupe para tratar de desmontar algunos resortes de esta actitud. Quisiera, sin embargo, precisar desde ahora que de ninguna manera soy especialista en estudios guadalupanos. La imagen de esta Virgen me servirá únicamente como ejemplo de “imagen en la imagen”.

Dada su naturaleza milagrosa, esta imagen ha dado origen a numerosos estudios científicos (fotografías infrarrojas, entre otros), como todas las imágenes del mismo tipo: el Santo Sudario de Turín por ejemplo. El químico alemán Richard Kuhn —quien recibiría en 1938 el premio Nobel por sus trabajos sobre los carotenos— realizó en 1936 un análisis de los colorantes de dos fragmentos de la santa imagen y concluyó que “en las fibras analizadas, una roja y otra amarilla, no existen colorantes vegetales, ni colorantes animales, ni tampoco colorantes minerales”.¹

Pero lo más interesante para nuestro propósito es lo que podríamos llamar la “historia del ojo” de la Virgen. Desde hace unos cuarenta años, en efecto, las miradas se concentran en los ojos de la Virgen. Recordemos los hechos.² En 1929, el fotógrafo oficial de la vieja basílica de Guadalupe, Alfonso Marcué, descubrió, en una *fotografía* de la cabeza de la Virgen —este hecho no es irrelevante, como veremos—, la imagen de “un hombre barbudo” en el interior de uno de los ojos. Marcué advirtió a la jerarquía

1. Citado por Enrique Graue y Díaz González, “La tilma de Juan Diego”, en *Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Ediciones Buena Nueva, 1981, p. 116.

2. Las informaciones siguientes provienen del libro del periodista español J.J. Benítez, *El misterio de la Virgen de Guadalupe: Sensacionales descubrimientos en los ojos de la Virgen mexicana*, Barcelona, Planeta, 1982.

eclesiástica de su descubrimiento, pero ésta decidió ocultar el asunto por prudencia.

El rumor persistente de una imagen oculta en el ojo de la Virgen llegó sin embargo a los oídos de un dibujante, Carlos Salinas Chávez, quien, en 1951, de nuevo en una fotografía y con la ayuda de una lupa, como digno discípulo de Sherlock Holmes, redescubrió “algo” en los ojos de la Virgen, algo que identificó como un hombre barbudo. También él alertó a la Iglesia, que esta vez autorizó que los ojos de la Virgen fueran examinados *de visu*, lo que permitió a Salinas confirmar su descubrimiento. Una comisión de expertos fue entonces nombrada y, desde entonces, un batallón de oftalmólogos desfiló frente a la santa reliquia para confirmar la presencia de un “busto humano” en el ojo derecho de la Virgen, lo que llevó también a otros descubrimientos a los que aludiremos más adelante. Finalmente, a partir de 1979, un especialista realizó la digitalización de una transparencia del rostro de la Virgen; esta ampliación masiva de sus ojos permitió al especialista en informática no solamente “confirmar” la existencia del “hombre barbudo”, sino también detectar diferentes escenas en los ojos, entre las cuales se encontraba ¡un “grupo familiar”!

Señalemos que los dos primeros descubrimientos del hombre barbudo fueron hechos a partir de fotografías y no del original, y que fue en un negativo donde se hizo el primer descubrimiento. Tenemos entonces una doble deformación, causada primero por el paso de la imagen de la Virgen a su fotografía y, después, por el cambio de escala que implica la ampliación de un detalle que en el original mide de siete a ocho milímetros. Es casi forzoso que en estas condiciones se vea algo, si es verdad que el cambio de escala implica una ruptura en el orden de la representación, y conlleva, por esta misma ruptura, el paso de un nivel de percepción a otro, lo que hace posible el surgimiento de una nueva forma de figuración.³ Llamemos a esto el síndrome de *Blow Up*, para hacer un homenaje a la película de Michelangelo Antonioni: en el filme, un fotógrafo ampliaba una foto banal tomada en un parque y luego ampliaba las ampliaciones, hasta que descubrió la imagen de un cadáver.

Encontramos exactamente lo mismo en la digitalización de la imagen de la Virgen, a través de la cual llegamos hasta el descubrimiento de un cráneo.

3. Véase mi artículo “Distances critiques”, en *Noésis*, Pau-Calaceite, núm. 3, “Distancia-Distances”, 1986, pp. 106 y ss.

La ampliación a la que se abocó el especialista en informática José Aste Tonsmann toma aquí proporciones vertiginosas: el ojo de la Virgen, que mide de siete a ocho milímetros, fue ampliado de forma tal que se obtuvieron cuadros de 25 micras de lado (es decir que cada milímetro cuadrado del original fue transformado en 1600 cuadros) o cuadros de 6 micras de lado, y en ese caso cada milímetro cuadrado se convirtió en 27.778 cuadros.⁴ Tales ampliaciones —que ya no tienen sentido si se toma en cuenta el grado de precisión de la fotografía— nos hacen caer en un mundo caótico y abstracto, el de la imagen digital, mundo surrealista en el cual es posible “ver” cualquier cantidad de cosas. (No digo surrealista por azar. Todos sabemos que André Breton, durante su estancia en México en 1938, declaró a un periodista que “México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia”. Los análisis de Tonsmann podrían mostrarnos que efectivamente México se ha transformado en dicho lugar. Añadamos a este propósito que los surrealistas eran muy aficionados a las imágenes escondidas en imágenes: ya sea que pensemos en los “frotamientos” de Max Ernst o en las calcomanías de Óscar Domínguez, para no hablar de las imágenes paranoicas de Dalí. Un pintor mexicano, Octavio Ocampo, dedica toda su obra a tal tipo de imágenes.)

Notemos, en primer lugar, que Tonsmann obtuvo esta imagen por una manipulación que no tiene nada que ver con la supuesta “objetividad” de la computadora: el fondo fue eliminado y reemplazado por un fondo negro, y las imágenes que él creía o quería ver fueron descubiertas de la siguiente manera, que él mismo explica: “utilizando el cursor (pequeña cruz blanca), se dibujaron contornos blancos alrededor de los personajes presentes en el iris izquierdo”.⁵ Y, al comentar la imagen obtenida, añade: “Esta fotografía muestra el recorte efectuado por la computadora de las imágenes presentes en el iris izquierdo. Adicionalmente, la máquina coloreó las figuras con objeto de obtener una mejor interpretación visual.”⁶ Así, según él, podríamos ver, de izquierda a derecha, los siguientes personajes: “indígena de cuerpo entero sentado; posiblemente los rostros del obispo Juan de Zumárraga y del traductor Juan González; Juan Diego con sombrero desplegando la tilma, etc.” (figura 1).⁷

Es interesante observar a este respecto cómo procede el fenómeno de

4. Véase José Aste Tonsmann, *Los ojos de la Virgen de Guadalupe*, México, Diana, 1981, p. 33.

5. *Ibidem*, p. 50.

6. *Ibidem*, p. 52.

7. *Ibidem*, p. 48.

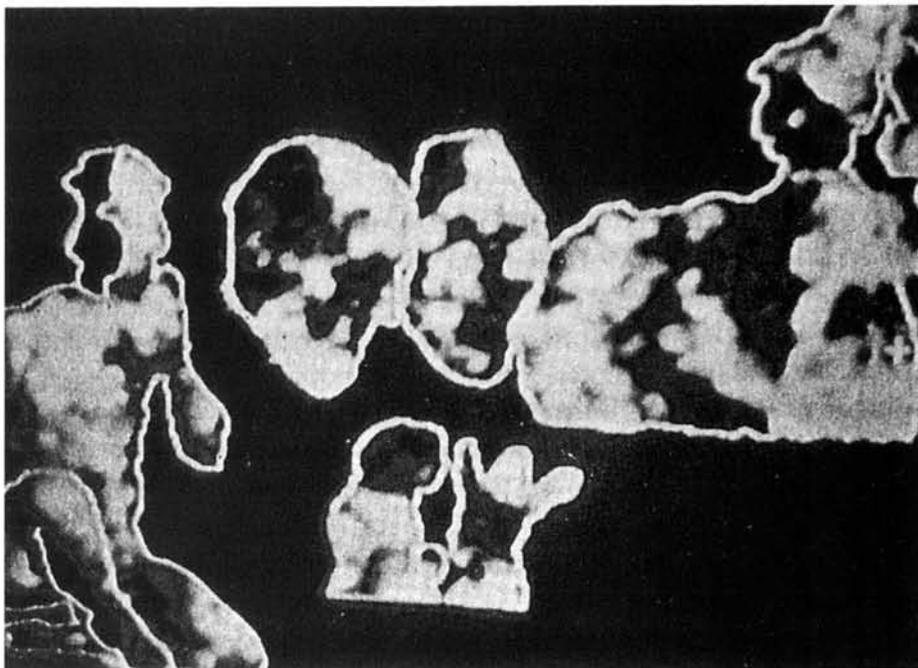


Figura 1. José Aste Tonsmann, imagen digitalizada y muy ampliada de una fotografía del ojo izquierdo de la imagen de la Virgen de Guadalupe, 1981. Tomado de J.J. Benítez, *El misterio de Guadalupe. Sensacionales descubrimientos en los ojos de la virgen mexicana*, México, Planeta, 1982, después de la p. 160.

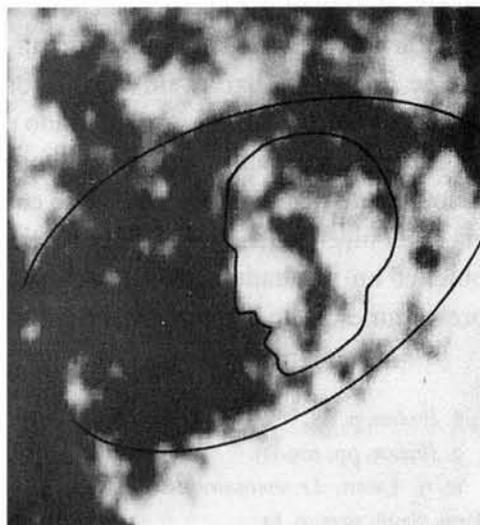


Figura 2. José Aste Tonsmann, fotografía ampliada del "ojo del indígena" que aparece en la digitalización ampliada de una fotografía del ojo derecho de la imagen de la Virgen. Tomado de Aste Tonsman, *Los ojos de la virgen de Guadalupe*, México, Diana, 1981, p. 111.

identificación: una vez reconocido el personaje, se le hace parecer a su retrato. He aquí lo que explica Tonsmann a propósito de la cabeza que identifica con la del obispo: “La primera vez que vi esta imagen pensé que correspondía a una calavera, debido a todas sus facciones. Sin embargo, después de algún tiempo recordé haber visto anteriormente unas facciones parecidas, y así fue como, después de buscarlas con mucho interés, encontré la copia del cuadro de la estampación milagrosa del pintor Miguel Cabrera.”⁸ (Esta imagen de la cara me hace pensar en un cuadro de Dalí, *El gran paranoico*, de 1936, en la medida en que el paranoico es por supuesto quien ve el cuadro y busca huellas de un rostro.)

Pero todavía hay más: al ampliar el ojo del indígena sentado —siempre el ojo—, Tonsmann descubre ¡la imagen de un cráneo! (figura 2).⁹ De nuevo el síndrome de *Blow Up*. Esto me remite a la famosa anamorfosis del cuadro de Hans Holbein, *Los embajadores*, que hace pensar en la finalidad de la imagen oculta en la imagen: buscando el misterio en el fondo del ojo en el ojo, ¡nos topamos con un cráneo! Sabemos que Lacan daba un lugar importante al lienzo de Holbein; de hecho, lo puso en las pastas de uno de sus libros, diciendo: “Este cuadro no es otra cosa que lo que es todo cuadro: una trampa para la mirada.”¹⁰ Añadamos que la fecha del cuadro de Holbein (1533) lo hace contemporáneo de la legendaria aparición de la Virgen (1531).

Si en los ojos que nos miran desde una imagen hay algo que estructura nuestro propio deseo, como explica Lacan, no es asombroso que encontremos en el fondo de esa mirada la imagen de un cráneo. Antes que Tonsmann, el grabador holandés Escher nos enseñó esto en una obra de 1946, titulada *Ojo*: dentro de la pupila de un ojo ampliado, se ve la imagen de un cráneo (figura 3). Esto es sin duda lo que encontró Tonsmann ante la difícil tarea de sondear lo que hay en el fondo del ojo que está en el ojo de la Virgen.

Para terminar con la imagen digitalizada, conviene precisar que ésta exige todo un arte de interpretación y que en muchos ámbitos la técnica está todavía en el nivel experimental. Hay en efecto que conocer lo que se busca para obtener un resultado satisfactorio, tomar en cuenta las deformaciones que presentan estas imágenes y, sobre todo, saber a qué escala se sitúa uno, en la

8. *Ibidem*, p. 62.

9. *Ibidem*, pp. 109-113.

10. J. Lacan, *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Seuil, 1973, p. 83.

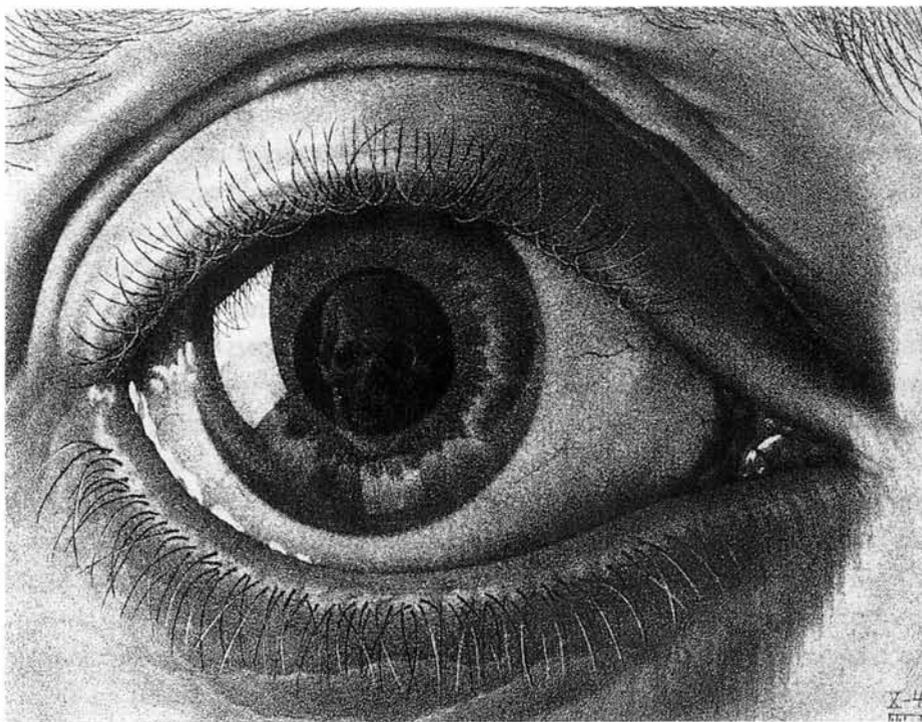


Figura 3. M.C. Escher, *Ojo*, 1946. Grabado. Foto: Galerie Valentien, Stuttgart (Alemania).

medida en que a cada escala le corresponde una realidad distinta. Por ejemplo, en el campo astronómico se ha llegado a resultados muy interesantes: en ese caso el cambio de escala se justifica porque corresponde cada vez a una dimensión conocida y por lo tanto a formas identificables (conjunto de galaxias, galaxias, estrellas).¹¹

Por eso conviene considerar prudentemente todo esto, dejando los espejismos encajados de la imagen en la imagen en la imagen. Retornemos entonces a nuestros dos primeros testigos. Si admitimos que ellos vieron algo, ¿qué pudieron haber visto? Sigamos a este respecto el testimonio de Carlos Salinas: 1) vio “algo” sabiendo que antes que él alguien más había ya visto una figura humana; 2) él reconoce en ese “algo” la forma de un hombre barbudo, y 3) llega a identificar a ese hombre. Me gustaría mostrar, forzando apenas el argumento, qué hizo uno de los mejores análisis iconológicos de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Examinemos estos tres puntos.

1. El primero no representa ningún problema. Desde los trabajos de la Gestalt, se sabe que el ojo humano tiende a reconocer formas en el caos

11. Véase A. Bijaoui, “Reconnaissance de forme dans l’univers”, en *Le Courrier du CNRS*, París, núms. 66-68, “Spécial: Imagerie scientifique”, enero-junio de 1987, pp. 102-104.

visual. Un contemporáneo de la aparición de la Virgen, por su parte, aconsejaba ver las formas *informes*, como las nubes o los viejos muros, pues constituyen observatorios privilegiados para nuestros juegos de proyección imaginaria, puesto que nos enseñan mucho sobre nuestra propia vida imaginaria y nuestra capacidad de proyección. Precisamente por esto, en un pasaje muchas veces citado de su *Tratado de la pintura*, Leonardo da Vinci —el lector lo habrá reconocido— nos animaba a buscar imágenes ocultas en las formas “confusas”, con el fin de estimular el espíritu de invención;¹² ejercicio dirigido en primer lugar a los artistas. Por eso resulta interesante señalar que el autor del redescubrimiento de la imagen en el ojo de la Virgen era dibujante de varios periódicos. Por añadidura, en el momento del descubrimiento de la imagen en el ojo, Salinas tenía a su lado un testigo que confirmó y firmó el documento escrito que, confundido, redactó Salinas para hacer constar su descubrimiento. Este testigo, Luis Toral, era pintor y además estaba especializado en la imagen de la Virgen: se llegó a decir de él que conocía “la imagen en sus más mínimos detalles”.¹³ Que se trate de artistas no es una casualidad, si sabemos que las fotografías ampliadas del ojo de la Virgen nos “hacen ver” al hombre barbudo gracias solamente al trazo que delimita la silueta, procedimiento que retomará Tonsmann, como lo hemos visto.

Podemos leer, en efecto, en el libro de Benítez sobre este asunto, que “El famoso ‘hombre con barba’ aparece, en esta fotografía ampliada más de cuarenta veces, sin retoque alguno. Ha sido únicamente perfilado con una línea blanca para una mejor y más rápida localización” (figura 4).¹⁴ Pero este “únicamente” hace la diferencia: todo estudiante de primer año en San Carlos sabe, justamente, que es delimitando con un trazo, es decir, *delineando*, como opera la figuración, y que ese trazo, si es cierto que *acusa* la forma, no lo hace en el sentido de acentuar sino en el de designar, de indicar, de denunciar (como sospechoso de contener algo). Así, si se admite que el papel del contorno blanco es capital para producir la silueta humana, no puede ser válido el argumento que consiste en decir que el hombre barbudo aparece “sin retoque alguno” en las fotografías que ilustran el libro de Benítez.

2. Reconocer este “algo”, es decir, ver una forma *humana* en una imagen informe es estadísticamente muy frecuente y por eso ha sido objeto de múl-

12. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, cod. urb. lat. 1270, 35v.

13. Benítez, *op. cit.*, p. 172, nota 6.

14. *Ibidem*, p. 179.

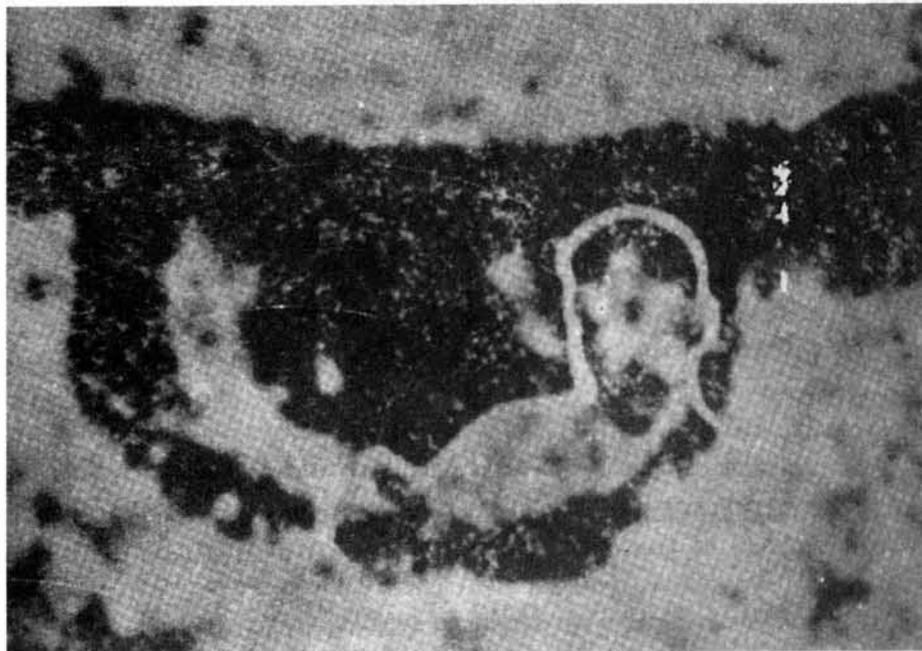


Figura 4. Fotografía ampliada (40 x) de uno de los ojos de la imagen de la Virgen. Tomado de Benítez, *op. cit.*, p. 211.

tiples hipótesis, en las que se ha visto que la antropología ha sido de gran apoyo para la escuela de la Gestalt: de este modo, el hombre estaría acostumbrado a reconocerse siempre a sí mismo, a reconocer en el caos visual la silueta de un hombre o de un animal potencialmente peligroso para él. Como lo hizo notar Jacques Guillerme, “El hombre no escapa a su hábito fisonómico, por estar acostumbrado a discriminar en el asalto de las impresiones sensibles, aquellas que son pertinentes para sus intereses primordiales. El rostro con sus variedades expresivas se reduce fácilmente a esquemas pictográficos elementales que han conocido una larga suerte en la pedagogía del dibujo.”¹⁵ Así, Salinas, como dibujante, estaba particularmente acostumbrado a esta pedagogía que constituía su trabajo. Es por tanto verosímil —me atrevo a decirlo— que haya visto “dibujarse” ese rostro barbudo en el ojo de la Virgen.

3. Una vez admitido que al ampliar la imagen se cambia de grado de resolución, lo que engendra otro orden de representación, y que en el caos visual así determinado se reconocen formas, y una vez admitido, en fin, que esas formas se presentan generalmente como siluetas humanas —la foto del ojo

15. Jacques Guillerme, “Figuratif (art)”, entrada en *Encyclopædia Universalis*, París, Encyclopædia Universalis, 1985, vol. 7, pp. 240 y ss.

mariano está ampliada aquí cuarenta veces—, queda una última etapa, no obligada pero necesaria para toda interpretación: identificar el personaje a partir de su silueta. Como podíamos suponerlo, esta identificación no le causó ningún problema a nuestro dibujante. En efecto, en el documento redactado bajo la impresión de su descubrimiento, escribe: “Yo José Carlos Salinas Chávez vi por primera vez reflejada en la pupila del lado derecho de la Santísima Virgen de Guadalupe la cabeza de Juan Diego.”¹⁶ Por supuesto, ese Juan Diego, cuyo rostro Salinas asegura reconocer, es justamente el indio al cual se le apareció la Virgen.

Hasta aquí todas las formas humanas fueron reconocidas a partir de fotografías ampliadas del ojo de la Virgen. Pero nuestro dibujante, enardecido por su descubrimiento, logró obtener de las autoridades eclesiásticas la autorización para examinar de cerca el “auténtico” ojo de la Virgen; examen que, como podía suponerse, confirmó la presencia del hombre barbudo y reforzó su identificación a partir de un detalle inadvertido en las fotografías en blanco y negro, es decir, el color de esta porción de la sagrada pupila.

Este color, rosa anaranjado, es aquel —explica Salinas— “del sol levante”, es decir, del momento exacto en el cual, de acuerdo con la leyenda, la Virgen se mostró a Juan Diego. Y es aquí donde interviene lo más admirable de la interpretación de Salinas: en el momento preciso de la aparición, el rostro de Juan Diego, reflejado en los ojos de la Virgen, se imprimió milagrosamente en la tilma del indio. ¿Qué quiere decir esto? Salinas se refiere a la leyenda oficial, que resumo a grandes trazos puesto que es bien conocida: la Virgen se le apareció tres veces a Juan Diego y cuando éste se presentó por tercera vez al obispo con unas rosas que ella le enviaba para tratar de convencerlo de la verdad de las apariciones, la imagen de la Virgen estaba impresa en su tilma. La interpretación de Salinas no solamente está de acuerdo con la leyenda sobre la cual se apoya, sino que, de alguna manera, viene a autentificarla *a posteriori*: en efecto, en el momento del milagro de la impresión o estampación, la Virgen se encontraba lo suficientemente cerca de Juan Diego y lo veía; entonces la imagen del indio que se reflejaba en sus ojos se imprimió naturalmente, si se puede decir, en la tilma que llevaba Juan Diego.

Salinas trató de apoyar su hipótesis pidiendo a un fotógrafo que reconstruyera una escena semejante: éste realizó una serie de tomas, variando los ángulos, con el fin de captar el reflejo de una persona en los ojos de otra, y lo

16. Benítez, *op. cit.*, p. 172.



Figura 5. Fotografía de un ojo, donde se ve reflejada la escena que mira el ojo. Tomado de Benítez, *op. cit.*, p. 265.

logró después de varias tentativas (figura 5).¹⁷ Esta contraprueba nos da también una excelente indicación del carácter fotográfico de todo el dispositivo, aquí redoblado. El arte contemporáneo, por no hablar de Velázquez, usa también este recurso, como en una obra del artista italiano Penone, en la que éste puso un pequeño espejo delante de las pupilas (figura 6).

Si reflexionamos en torno de la índole milagrosa de esta imagen, estaremos de acuerdo con el hecho de que hay primero epifanía, presencia alucinatoria de la Virgen que se ofrece a la mirada de una sola persona. Lo que plantea el problema del testimonio: ¿cómo comunicar a los otros esta visión sin pasar por loco, poseído o charlatán? Justamente por la fijación de la imagen que se imprime en la tela. Resulta así admirable el conjunto de reflejos *especulares*, y la asociación hecha de manera indirecta entre el ojo y la fotografía: la escena de la aparición se fijó sobre el vestido y esta misma escena se repite en el ojo que la revela. El rostro de Juan Diego, quien vio con sus propios ojos la aparición, se refleja en los ojos de la Virgen, y este reflejo a su vez

17. Véase *ibidem*, pp. 273-275.



Figura 6. Giuseppe Penone, de la serie *Los propios ojos volteados*, 1972. Foto: Galerie Maenz, Colonia.

se encuentra impreso en la capa. Así, el microcosmos recapitula el macrocosmos, lo refleja y viene a autentificarlo.

De una manera más general, este escenario está conforme con lo que sabemos sobre las leyendas que conciernen a otras imágenes milagrosas; las que, en la tradición ortodoxa rusa, son llamadas *acheropoietes*, es decir, que no son hechas de manos humanas. En lo que concierne, por ejemplo, a la imagen de Kamoulia en Capadocia, la forma primitiva de la leyenda hace referencia a una mujer pagana que había deseado hacerse cristiana con la condición de ver a Cristo. Un día, en un estanque de su jardín, la mujer encuentra una imagen pintada sobre tela y en ella reconoce inmediatamente a Cristo. Saca la imagen del agua y al secarla esta imagen se imprime en su vestido. La versión tardía de la leyenda, que data del siglo VII, indica que Cristo, después de haberse aparecido a la mujer pagana, había impreso su

rostro de una forma milagrosa en un lienzo aplicado sobre su cara.¹⁸ El mismo principio guía las leyendas acerca de las numerosas imágenes del Santo Rostro, entre las cuales se encuentran la célebre imagen de Edesa, el Mandylion, la Verónica y el Santo Sudario de Turín. Si se trata más a menudo de imágenes de Cristo, la tradición ortodoxa rusa da también testimonio de un icono de la Virgen hecho de una manera milagrosa; los testimonios más antiguos sobre esta imagen se remontan a los siglos VIII y IX.¹⁹ El punto común que presentan estas leyendas con la imagen de la Virgen de Guadalupe es, si se quiere, estructural: se requiere, a la vez, que la imagen se haya obtenido por un procedimiento milagroso, y que indique la presencia de ese o esa que se imprime en la imagen. Es por ello que la impresión sobre tela se impuso casi siempre, variando únicamente las circunstancias. (El caso es evidentemente distinto cuando se trata de la aparición milagrosa de una estatua, como en la leyenda de la Virgen de Guadalupe de Extremadura.) Ahora bien, esta impresión constituye un caso particular de *huella*, pues guarda algo de lo que se imprime. Este tipo de signo tiene un nombre: corresponde, en la semiología de Pierce, al *índice* —o *indicio*— que define, diferenciándolo del icono (que implica un parecido) y del símbolo (que remite al objeto a través de una asociación de ideas): “un *Índice* es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto [...]. En la medida en que el Índice es afectado por el Objeto, tiene, necesariamente, alguna cualidad en común con el Objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto”.²⁰

Si insisto sobre ello es porque el indicio es, por una parte, el tipo de signo que constituye la imagen de la Virgen (esta imagen es un indicio de la Virgen misma), como lo es por lo demás todo icono (en el sentido de las iglesias ortodoxas). Pero, por otra parte, el indicio es también, por excelencia, lo que constituye la especificidad de la imagen fotográfica en su materialidad, como lo ha mostrado muy bien Jean-Marie Schaeffer, en su libro *La imagen preca-*

18. Véase Ch. von Schönborn, “Les icônes qui ne sont pas faites de main d’homme”, en *Image et signification (Rencontres de l’École du Louvre)*, París, La Documentation Française, 1983, pp. 210-211.

19. Véase L. Ouspensky, *Théologie de l’icône dans l’Église orthodoxe*, París, Du Cerf, 1980, p. 40.

20. C.S. Pierce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, p. 30 [C.S. Peirce, *Collected Papers*, 2.248].

ria.²¹ Este mismo carácter semiológico de la imagen de la Virgen, y de la fotografía, explica por qué hemos encontrado tan a menudo un dispositivo fotográfico cuando se trata de interpretar la imagen de la Virgen y su ojo. Prosiguiendo la línea de pensamiento de Salinas, podríamos llegar a ver una confirmación de esto en un bello grabado de 1675, que muestra el milagro del estampado de la huella de la Virgen en la tilma de Juan Diego, por medio de las rosas que ella le había pedido que recogiera (figura 7). Esas rosas forman un lazo de unión entre la Virgen y su indicio, y si prolongamos imaginariamente la oblicua hacia la derecha, las rosas vienen al encuentro del sol parcialmente mascado por las nubes. Sin poner atención en las connotaciones teológicas, yo vería en la luz solar la fuente de energía que hace posible la huella de la Virgen sobre la tela, a través de las rosas que forman una especie de prolongación de los rayos solares. Conviene agregar que este grabado ilustra la segunda edición del libro de Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México en el principio y milagroso origen, que tubo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe* (1675), en el cual el autor propone una explicación inédita de la aparición. Es sin duda un poco exagerado decir, como se ha dicho, que Becerra Tanco “quiso probar científicamente cómo, por medio de los poderosos rayos solares, se había efectuado la sagrada imprimación de la imagen de la Virgen sobre la tilma de Juan Diego”.²² Sin embargo, Becerra Tanco fue sin duda el primero en insistir sobre el hecho de que ese milagro se produjo no en presencia del obispo, sino en el momento del episodio de las flores.

Tal vez uno comprenda mejor la *identificación*, ella también doble, de Juan Diego después de esta digresión. Éste es, en efecto, el único testigo de la aparición; así, no es asombroso que Salinas, rebuscando primero en los detalles de una fotografía de la imagen sagrada, para encontrar en ella una huella del carácter no humano de la santa imagen, descubra en ella el *reflejo* del rostro del testigo. Identificación doble, en el sentido de que Salinas identifica y se identifica con Juan Diego. Escrutando con lupa los detalles del ojo de la imagen de la Virgen, el ojo de Salinas descubre —nuevo milagro— una imagen oculta: la de un rostro que no puede ser más que el del hombre cuyo ojo

21. J.-M. Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.

22. Elisa Vargaslugo, “Iconología guadalupana”, en *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos*, catálogo de exposición, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, 1987, p. 73.



29. Grabado en lámina de cobre que ilustra la segunda edición del folleto Felicidad de México, impreso por la Vda. de Bernardo Calderón, México, 1675. Se reproduce al tamaño original.

Figura 7. Antonio Castro (atribuido), *Teoría de Luis Becerra Tanco sobre la impresión de la imagen de la Virgen de Guadalupe*, 1675. Grabado. Colección particular.

vio aparecer a la Virgen ante sí, aparición que —ya lo hemos dicho— se habría impreso en el ayate del indio.

Si la interpretación de Salinas me parece admirable es porque manifiesta perfectamente la autorreferencialidad de toda imagen, sagrada o no. En el caso que nos ocupa, esta característica fue subrayada por un sacerdote, con un atajo impresionante, en el título de un artículo que da cuenta del descubrimiento de Salinas: “Aparece Juan Diego en su propio ayate.”²³

Demostremos otros ejemplos de este mecanismo. Se ha dicho que a continuación del entusiasmo y de la obstinación de Salinas, numerosos oftalmólogos, mexicanos y extranjeros, vinieron a inspeccionar los ojos sagrados, armados de sus oftalmoscopios, para extasiarse tanto con la extraordinaria curva de la

23. Lauro López Beltrán, “Aparece Juan Diego en su propio ayate”, en *Juan Diego*, México, núm. 161, 12 de abril de 1953, citado por Benítez, *op. cit.*, p. 183.

córnea, que nunca se encuentra en las pinturas —planas por esencia—, como con el brillo del ojo que no se encuentra más que en las personas. No sólo todos confirmaron que hay indiscutiblemente una silueta humana en el ojo derecho, y más debilitada en el ojo izquierdo, sino que, equipados con sus perfeccionados instrumentos, estas eminencias descubrieron que no hay en el ojo derecho una sola imagen sino que ésta está triplicada, apareciendo una segunda vez más pequeña y una tercera invertida... lo que correspondería muy exactamente a un fenómeno óptico conocido con el nombre de imagen de Purkinje-Samson.²⁴ Nueva confirmación luminosa del milagro de la imagen, porque, como lo explican los oftalmólogos, “¿qué pintor podía conocer en 1531 el fenómeno óptico de la triple imagen de Purkinje-Samson?”²⁵ Nueva confirmación para nosotros de la autorreferencialidad ya señalada: el dibujante Salinas buscaba y encontraba, en el ojo, trazos del origen misterioso de la imagen viendo dibujarse en ella la escena primitiva de la aparición virginal. ¿Y qué encuentran en su turno los oftalmólogos titulados?: el reflejo de un fenómeno óptico. Lo que demuestra que efectivamente cada quien forma una imagen... a su propia imagen.

Agreguemos además, para completar, que Tonsmann, especialista en informática cuyo trabajo es *traducir* e interpretar imágenes enviadas por satélite, creyó reconocer en el seno del grupo familiar, que detectó en los ojos de la Virgen, un personaje que él llama explícitamente el “traductor”. Según Tonsmann, podría ser el traductor que sirvió de intérprete al obispo de México en su encuentro histórico con Juan Diego, que no hablaba español. Añadamos finalmente que Tonsmann se dice convencido de que este grupo familiar constituye un *mensaje*, cuyo sentido no obstante ignora y que nos falta interpretar. Así, nos dice: “En este caso, es de mucho interés considerar que de existir realmente, este ‘mensaje’, sin duda fue destinado a nosotros, ya que tuvieron que pasar 450 años para que el desarrollo de la tecnología actual nos permitiera descubrirlo.”²⁶ Hemos aquí entonces de nuevo ante nuestra pregunta, puesto que cada “descubrimiento” es también una autojustificación.

Si nos es necesario obtener una lección de lo precedente, tal vez podríamos decir que, frente al enigma visual que constituye toda imagen, divina o no —y que ninguna observación, por más minuciosa que sea, no podrá resolver—, estamos tentados, por así decirlo, a buscar más allá de lo que nos

24. Véase Graue, *op. cit.*, pp. 115 y ss., y Benítez, *op. cit.*, pp. 188 y ss.

25. Citado en *ibidem*, p. 214.

26. Aste Tonsmann, *op. cit.*, p. 84.

ofrece de visible: una huella de su origen o de su enunciación, búsqueda evidentemente exacerbada en el caso de una imagen no hecha por la mano humana. Aunque sepamos o creamos conocer el carácter del signo icónico, persiste la idea de que el conjunto de la imagen forma el plano del significante, y a nosotros nos corresponde buscar más allá de lo visible el plano del significado. Y por más que escudriñemos las imágenes, persiste la idea de que la clave del enigma visual no puede encontrarse en el único nivel de la superficie que contemplamos. De tal manera que la dimensión del sentido es, a menudo, desplazada hacia la búsqueda de fuentes, del origen o de los signos de la enunciación. Así se explicaría esta tendencia a la autorreferencialidad constatada a propósito del conjunto de las interpretaciones. ¿Cómo soldar la fractura de lo sensible y de lo inteligible, si no es espiando en la imagen visible signos ocultos del mundo inteligible que vienen a tranquilizarnos, “confirmando” lo que sabemos o creemos saber en cuanto al origen o la enunciación, que sean pensadas como divinas o humanas?

De esta forma se explica el interés por el ojo, eje de todo este juego de reflejos *especulares*, además del hecho de que, en tanto que objeto parcial, facilita las ampliaciones. En efecto, el ojo es por excelencia el lugar de los reflejos. Así lo dijo Salinas en una conferencia, dirigiéndose directamente a la Virgen: “Madre mía: si quieres que descubra ‘algo digno de ti’, que sea en donde todos nosotros los humanos lo aceptemos como cierto y verdadero, es decir, en la pupila o iris de tus ojitos, única parte de tu cuerpo que emite reflejos.”²⁷

Hay, así, un perfecto isomorfismo entre el carácter mismo de la santa imagen, que no es más que un reflejo de la Virgen, y la imagen oculta en la imagen, ésta también del orden del reflejo, como si hubiera una especie de semiología implícita, que buscara encontrar en el ojo unos “signos” escondidos que sean reflejos, puesto que esos términos de “signo” y de “reflejo” aparecen constantemente en cada uno de nuestros descubridores de imágenes. Esto nos permite remontarnos a un grado superior de generalidad, porque si esta imagen ha suscitado tantas búsquedas de signos, es porque de acuerdo con la teología forjada en el siglo XVII para asentar definitivamente su culto, ella es ya por sí misma un *signum*, un signo milagroso en el sentido de que es “hija legítima nacida de un signo”, “imagen engendrada por un signo”. Se llegó hasta a hacer de ella el “retrato de la idea de Dios”.²⁸

27. Citado por Benítez, *op. cit.*, p. 171.

28. Cfr. Serge Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colomb à “Blade Runner”* (1492-2019), París, Fayard, 1990, p. 194.

Si nos remitimos a la leyenda, ésta, para recordarla brevemente, nos indica con claridad que el problema central es el del signo.

- La primera vez que la Virgen se aparece a Juan Diego, le pide que le levanten un templo en el lugar de la aparición. Le dice que vaya a ver al obispo de su parte para pedírselo, y el obispo despide a Juan Diego diciéndole que regrese en otra ocasión.
- La Virgen se aparece una segunda vez al indio despechado, quien le cuenta lo que pasó y le pide que envíe a alguien que ofrezca mejores garantías. La Virgen se rehúsa y le dice que regrese a ver al obispo. Juan Diego lo hace y el obispo le pide entonces, lo que es capital, un *signo* que pruebe la veracidad de su dicho. De acuerdo con el relato de las apariciones del *Nican mopohua* atribuido a Valeriano, el obispo dice a Juan Diego que “era muy necesaria alguna señal, para que se le pudiera creer que le enviaba la misma Señora del cielo”.²⁹
- La Virgen se le aparece entonces una tercera vez a Juan Diego, le dice que vaya a cortar flores arriba en el cerro, flores que él pone en su tilma. Le dice que regrese a ver al obispo y que le presente esas flores que son el signo que él pide: “Hijo mío, el más pequeño, esta diversidad de rosas es la prueba y señal que llevarás al obispo.”³⁰
- Por fin, en presencia del obispo, cuando Juan Diego abre su tilma para presentarle las flores, la imagen de la Virgen se imprime ante sus ojos. “Señor —dice Juan Diego—, hice lo que me ordenaste, que fuera a decir a mi Ama, la Señora del cielo, Santa María, preciosa Madre de Dios, que pedías una señal para poder creerme [...] y además le dije que yo te había dado mi palabra de traerte alguna señal y prueba.” Explica al obispo que la Virgen le dijo que fuera a cortar flores y que esas flores eran la señal que él pedía.

Podría concluirse este análisis diciendo que Carlos Salinas logró un estudio iconológico completo, enfatizando lo que se tiende a olvidar, es decir, que la aparición de la Virgen es un *signo* y no es más que un signo: el indicio que la aparición constituye es un signo para el obispo y, más allá, para nosotros; el indicio es un signo visible del mundo invisible que, sin este indi-

29. A. Valeriano, *Nican mopohua* (1552-1560?), comentado en Ernesto de la Torre Villar y Raúl Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 30.

30. *Ibidem*, p. 32.



Figura 8. *Imagen de la virgen de Guadalupe*, detalle del ojo derecho. Tarjeta postal, México, ca. 1990.

cio, no se daría a ver. Así, el signo que constituye la aparición de la Virgen trae en cierto modo este otro signo: la aparición de una imagen oculta en el ojo de la Virgen que viene a confirmar el primer signo.

El broche queda así cerrado cuando la Iglesia se apropia a su vez del descubrimiento en el ojo, para ver ahí una confirmación de la tradición. Así lo escribe Chauvet en un artículo: “Tal fue la sagrada imagen que se dibujó maravillosamente ante los ojos asombrados de Don Fray Juan de Zumárraga y de su intérprete el joven presbítero D. Juan González, y de otros familiares y criados suyos. Toda esta escena [...] se ha conservado inexplicablemente en las pupilas mismas de la Sagrada Imagen, atestiguando así la realidad histórica de los hechos y de la tradición que nos los ha transmitido.”³¹ En la actualidad se pueden encontrar ampliaciones del ojo derecho de la Virgen en forma de tarjetas postales que se venden en la basílica (figura 8), y si uno no logra ver a Juan Diego, con gran arte la encargada hace una pequeña fisura en una hoja de papel, que sirve de obturador, para revelar el rostro oculto.

31. Fidel de Jesús Chauvet, “Historia del culto guadalupano”, en *Album conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Buena Nueva, 1981, p. 21.

Es evidentemente en nombre de una tal semiología, fundada en categorías dicotómicas, que lo sensible se encuentra desplazado por lo inteligible, el signifiante por el significado, lo propio por lo figurado. Y es en ese terreno fértil donde el método iconológico produjo sus mejores frutos interrogando al siglo XVI o, como lo había hecho notar Robert Klein, “La perfección del arte estaba así situada en una ‘idea’, no solamente abstracta sino muda y escondida, y aún simplemente sobreentendida en algunos casos.”³²

Habría podido terminar con esta conclusión, pero un punto me deja perplejo: es que todos los oftalmólogos, entre los cuales hay algunos de reputación internacional y profesores universitarios, hayan visto en el ojo el famoso busto humano. ¿Se trata acaso de nuevo de lo que hemos llamado antes el síndrome *Blow Up*, puesto que el ojo fue ampliado por el oftalmoscopio? ¿O bien habría una imagen en el fondo del ojo sagrado? Esperando la autorización para verificar de cerca y con mis propios ojos, podría avanzar otra hipótesis sobre el origen del busto, si está verdaderamente presente en el ojo de la Virgen.

Se sabe que la leyenda de Juan Diego no fue ampliamente difundida en español sino hasta 1648, en la obra de Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen Madre de Dios de Guadalupe*. Ahora bien, la realidad es más prosaica: según el excelente análisis de Edmundo O’Gorman, la imagen fue encargada aparentemente por el arzobispo Alonso de Montúfar y ejecutada por un pintor indígena llamado Marcos, alrededor de 1555, con el fin de introducirla en la iglesia del Tepeyac, donde antes de la Conquista se veneraba a Tonantzin. El papel de la sustitución habría sido, explica O’Gorman, el de hacer de esta imagen una “flor de la contrarreforma” acompañada de un milagro. Esta operación fue precisamente denunciada por los franciscanos. Como lo dijera el provincial, fray Francisco de Bustamante, en su famoso sermón en respuesta al del arzobispo: “[...] y venir ahora [a] decirles a los naturales que una imagen pintada ayer por un indio llamado Marcos hacía milagros, era sembrar gran confusión y deshacer lo bueno que se había plantado”.³³

La hipótesis que podría proponerse, entonces, en el caso de que se confirme que hay, en efecto, un busto humano en el ojo de la Virgen, es que se trataría, simplemente... de un autorretrato de Marcos, valiendo como firma,

32. R. Klein, *La forme et l’intelligible*, París, Gallimard, 1970, p. 152.

33. Citado por Edmundo O’Gorman, *Destierro de sombras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 86.

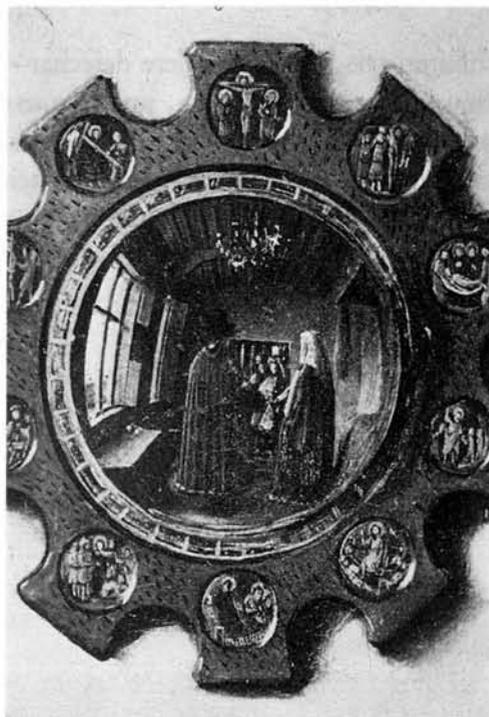


Figura 9. Jan van Eyck, *Las bodas de Giovanni Arnolfini y de Giovanna Cennani*, 1434, detalle. National Gallery, Londres.

puesto que, dado el carácter supuestamente sagrado de la imagen en cuestión, el pintor no podía dejar huella de su enunciación ni, *a fortiori*, firmar directamente su obra: no tenía otra posibilidad que este guiño del ojo. Desde el punto de vista puramente histórico, esta hipótesis se puede sostener, ya que existen en la historia del arte casos anteriores que ofrecen algunas similitudes. Recuerdo en particular la famosa obra de Jan van Eyck, *Las bodas de Giovanni Arnolfini y de Giovanna Cennani* (1434). En el fondo del cuadro se encuentra un espejo en el que vemos reflejarse a los dos esposos y, además, un retrato escondido de Van Eyck (figura 9); arriba del espejo se puede leer una inscripción que confirma el reflejo del pintor en el espejo: "Johanes de eyck fuit hic" ("Jan van Eyck estuvo aquí"). Se considera a Van Eyck el inventor del tema del autorretrato escondido, que repetirá dos años más tarde en otra obra.³⁴ También se encuentra este tema en España alrededor de 1475. La hipótesis sobre un autorretrato de Marcos tendría por lo menos el mérito de ahorrarnos los milagros, aun si es verdad que esta hipótesis sería

34. Véase J. Vilain, "L'autoportrait caché dans la peinture flamande du xve s.", en *Revue de l'Art*, París, núm. 8, 1970, pp. 53-55.

tributaria de la que se quiere desechar —ya sea que se trate de una laicización o de un exorcismo—, puesto que queda ligada a la idea según la cual *algo* en la imagen nos hace una seña, haciéndonos interpretarla, y a su vez esta interpretación, que busca la enunciación atrás del enunciado, se conforma con aquellas que se hacen aquí y allá en este fin de siglo. ❀

Traducción del francés: Ana Laura Nettel Díaz