



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**FUGACIDAD Y PERMANENCIA;
EL SUBTERRÁNEO DE LONDRES DE RAFAEL CAUDURO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
BLANCA ROBLEDA ESPINOSA**

**DIRECTORA: DRA. ELIA ESPINOSA
SINODALES: NURIA BALCELLS Y LINDA ATACH**



MÉXICO, D. F. **UNAM** 
POSGRADO
Historia del Arte **2011**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Fugacidad y permanencia;
El subterráneo de Londres de Rafael Cauduro

Por Blanca Robleda

Dra. Elia Espinosa, Directora
Nuria Balcells y Linda Atach, Sinodales

*A Tom Buckley,
por su amor,
por su paciencia y
por todo, todo, todo*

*A mi papá y a mi mamá,
siempre están en mi corazón*

INTRODUCCIÓN.....	2
UNA INVITACIÓN AL METRO.....	5
LUGARES EN TRÁNSITO.....	8
FRAGMENTOS EN EL TIEMPO.....	17
UNA MANERA HIPERREALISTA DE TRABAJAR.....	22
EL DETERIORO Y EL TIEMPO.....	28
CUERPO FRAGMENTADO, CUERPO EVANESCENTE.....	33
EL CUERPO EN EL TIEMPO.....	36
CONCLUSIONES.....	43
HEMEROGRAFÍA.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	48
OTRAS FUENTES.....	50
ANEXO I.....	51
ANEXO II.....	54

Plasmar el cuerpo humano – uno de los signos más elocuentes para fijar las variaciones de la conciencia estética
Rafael Argullol

Introducción

La figura humana como objeto pictórico ha sido un motivo de representación permanente en la historia del arte desde las pinturas primitivas en las cavernas. Ha sido fuente inagotable de percepciones e interpretaciones. Si se piensa, no existe forma de arte que no involucre al cuerpo dado que hacer obras de arte y relacionarse con ellas implica el mundo material del encuentro.

A lo largo de la historia, la construcción, la representación y la destrucción del cuerpo en las artes plásticas ha respondido a las más diversas razones. Por ello, al estudiar el papel que juega la figura humana en la obra de un artista, se deben delinear los parámetros que permitan establecer la claridad del enfoque propuesto.

Fugacidad y permanencia invita a explorar el mundo que plasma Rafael Cauduro en el mural que sobre el Metro londinense hiciera a finales de los 80. El *Subterráneo de Londres* (Fig. 1) es una obra que muestra una escena en la que, con gran tranquilidad, diferentes personas esperan el tren en el andén. No obstante resulta inquietante la tensión que el artista creó entre los hombres y las mujeres que aguardan en la plataforma y las celebridades que trazó en los carteles que se exhiben en dicha estación. Mientras estas últimas se muestran fragmentadas pero con solidez corporal, la gente que espera en la estación se percibe evanescente y partes de sus figuras se confunden con el muro detrás de ellas o han desaparecido. Si el cuerpo es el vehículo

que nos permite deambular por la realidad, ¿qué quiso expresar Cauduro al plasmar todas esas figuras humanas?

En gran parte de sus creaciones, este artista ha recreado entornos citadinos con gran realismo. Al hacerlo, destruye algunos de los materiales que emplea, una vez que están en el lienzo. El resultado es la alteración de las personas y objetos representados, y de sus texturas. Es por la manera en la que traza la figura humana y los diferentes elementos en su obra que su estilo ha sido considerado como hiperrealista por críticos de arte como Teresa del Conde y Karen Cordero Reiman. Otros conocedores de arte, como Gerardo Estrada, señalan que en su pintura deja ver el transcurrir del tiempo y la trascendencia de las cosas en nuestras vidas. Por su parte, Jorge Alberto Manrique advierte que sus obras no necesariamente se relacionan con el hiperrealismo. En tanto, Cauduro insiste en desvincularse de las etiquetas y afirma que plasma “mentiras”.

Al analizar *El subterráneo de Londres*, intentaré ensayar tres hipótesis. En primer lugar, que la manera de trabajar destruyendo los materiales contribuye a transmitir la idea de que el tiempo imprime su efímera presencia para no ser olvidado y quedar en la memoria de un presente interminable. En segundo lugar, que la tensión que se aprecia entre las figuras humanas evanescentes y las que aparecen con mayor solidez material es una forma de plasmar la fugacidad y la permanencia del tiempo. Por último, que trazar ciertos cuerpos con evanescencia y otros con solidez corpórea permite exhibir la confluencia de momentos diferentes.

A fin de poner a prueba tales hipótesis, haré una crítica inferencial, de acuerdo con los parámetros que el historiador de arte Michael Baxandall describe en su libro

*Modelos de intención.*¹ En su obra, Baxandall explica que al hacer ese tipo de crítica, se analiza la intencionalidad de la obra, es decir, la relación entre ésta y su circunstancia. No es la obra lo que se describe sino esa reflexión que provoca en quien se le acerca. Y si bien el artista tiene la finalidad de proporcionar a su pintura un “interés visual intencional”, éste resulta de condiciones específicas que incluyen aquellas que él crea para sí a fin de realizar su obra. Como ser social que actúa dentro de una situación específica, todo creador de arte es parte de un trueque, de un intercambio de bienes mentales, y si bien tiene acceso a diferentes opciones en su entorno que están condicionadas por su educación y su situación económica, él mismo actúa sobre ese entorno.²

Siguiendo este modelo de estudio, analizaré las circunstancias relacionadas con la creación del mural y el momento histórico-cultural de su concepción. Entre los aspectos que abordaré se incluyen las experiencias que vivió Cauduro en la década de los ochenta, que tuvieron un impacto evidente –a mi parecer– en la concepción y creación de su mural, y la manera en la que en éste encuentran eco ciertos conceptos filosóficos relacionados con el tiempo.

Más allá de la intención obvia de poner a prueba las hipótesis, el presente ensayo pretende acercarse y, por un momento, atrapar y evidenciar con las palabras lo que un artista capturó, construyó y deconstruyó, en una superficie en donde la realidad y las figuras humanas que la habitan resultan tan escurridizas como los conceptos y descripciones utilizados para contenerlas.

¹ Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989.

² *Ibidem*, pp. 57-90.

Una invitación al Metro

Desde 1967, año en que se comenzó a construir la primera línea de lo que sería el Sistema de Transporte Colectivo (STC) Metro, las autoridades encargadas de su edificación consideraron la posibilidad de incluir obras de arte en sus estaciones. Se decidió que, en la estación Pino Suárez, se exhibiera la escultura mexicana creada en honor al dios del viento, Ehécatl, encontrada durante los trabajos de excavación de la línea 1.³ Para la década de 1970, después de que entraron en servicio las tres primeras líneas del Metro⁴, y dado el incremento en el número de usuarios, las autoridades de dicho medio de transporte decidieron explotar el potencial de las estaciones como espacios para la exhibición de obras de arte y organizaron exposiciones temporales. El éxito obtenido motivó al director del sistema, Gerardo Ferrando Bravo, a crear el programa *El Metro, un espacio para la cultura*, en 1984,⁵ el cual permitió que gran parte de las obras de arte que, a partir de entonces, adornarían diferentes espacios del STC fueran donadas por artistas, por instituciones o por sistemas similares al Metro en otros países.

Como parte de la conmemoración de los 20 años del STC, Ferrando invitó al pintor Rafael Cauduro a realizar una serie de murales para la estación Insurgentes. La

³ Durante los trabajos de excavación de lo que sería la línea 1, en particular la estación Pino Suárez, se descubrieron dos pirámides mexicas y se decidió que una de ellas se integrara al espacio arquitectónico de tal estación –la creada en honor al dios del viento, Ehécatl. Para 1970, cuando se construyó la línea 2 que corre de Tacuba a Taxqueña, se decidió que a las estaciones Zócalo y Bellas Artes se les dotaría de fotomurales y de reproducciones de obras prehispánicas, respectivamente. De este modo, desde el 1 de agosto de 1970, al iniciar las operaciones del Metro en el tramo Taxqueña-Pino Suárez, los pasajeros podían admirar tales obras y tres maquetas de la ciudad de México en diferentes momentos de su historia. Un año más tarde, a la pintora Rina Lazo se le encomendó la realización de los primeros murales específicamente creados para alguna de las estaciones del Metro. Se trataba de reproducciones de los murales mayas de Bonampak, en Chiapas, pinturas que se colocaron en la estación Bellas Artes de la línea 2; Boletines de prensa “El metro, un espacio para la cultura” y “La cultura viaja en Metro”, proporcionados por la oficina de prensa del Sistema de Transporte Colectivo-Metro, s/a, s/f, s/p.

⁴ Se trata de la línea 1 que corre de Zaragoza a Chapultepec; la línea 2, de Tacuba a Taxqueña; y la línea 3, de Tlatelolco a Hospital General, Boletines de prensa, *op. cit.*

⁵ El Sistema de Transporte Colectivo-Metro poseía un proyecto cultural desde que las primeras líneas del subterráneo comenzaran a operar, fue en 1984 que se le dotó de objetivos específicos que incluían la participación de instituciones gubernamentales, asociaciones, escuelas, grupos dedicados al arte y la cultura, y de artistas. Boletines de prensa, *op. cit.*

posibilidad de crear una obra que estuviera permanentemente expuesta al público le había resultado atractiva cuando se enteró que a su compañero Guillermo Ceniceros –quien trabajara como ayudante de Siqueiros– lo habían invitado a hacer un mural para la estación Copilco.⁶ Cuando finalmente se le presentó la oportunidad, Cauduro la aceptó y decidió trabajar en una serie de pinturas que aludieran a los primeros sistemas de transporte del mundo similares el Metro.⁷ Con el título *Espacios subterráneos*, su proyecto muralístico contemplaba la realización de una pintura de gran formato sobre el Metro londinense, inaugurado en 1863, y una más sobre el de París, el cual inició sus recorridos en 1900. En su realización, evitó caer en lo ilustrativo y, dejando de lado la posibilidad de plasmar los vagones del medio de transporte para el que serían creados, decidió reproducir los andenes de las redes ferroviarias metropolitanas de Londres y de París, y a la gente que reside en dichas ciudades. Esa misma decisión la había tomado en 1986, cuando la Secretaría de Comunicaciones y Transportes le pidió que hiciera un mural para la Expo de Vancouver, Canadá, con el tema de las comunicaciones. Entonces evitó reproducir las imágenes de aviones, ferrocarriles o el telégrafo, y, en su lugar, plasmó la fachada de una estación de ferrocarril.⁸

Fecha en 1989, la primera pintura mural en concluirse en la estación Insurgentes fue el *Subterráneo de Londres*, y posteriormente la que se titularía *Metro de París* (Fig. 2), en 1990. En su creación, el artista utilizó acrílico y óleo y, a fin de evitar que los murales sufrieran daños con las alteraciones que los muros que los sostienen

⁶ Con mil metros cuadrados de superficie, el mural *El perfil del tiempo* de Guillermo Ceniceros es la obra de mayores dimensiones del STC, de acuerdo con la propia institución, Boletines de prensa, *op. cit.*

⁷ Blanca Robleda entrevista a Rafael Cauduro, Cuernavaca, Morelos, 9 de marzo de 2010. Ver Anexo II.

⁸ Miriam Kayser, *Cauduro... Memorias...Recuerdos*, catálogo de exposición, Monterrey, Centro Cultural Alfa, 1987, s/p.

puvieran experimentar, de haber sido pintados directamente sobre estos, las obras se hicieron en loneta de algodón entablerada, en una superficie de 37.8 m² cada una.

Carla Hernández, escultora y entonces esposa del artista, trabajó con éste en su estudio de Cuernavaca –donde el pintor reside desde 1985– en la elaboración de los dos murales que se trasladaron y montaron en la estación Insurgentes de la línea 1, en donde recibieron los últimos toques. El apoyo de Hernández se centró en la preparación de texturas y en la investigación de nuevas técnicas para ambas obras.⁹ Por su parte, Ernesto Martínez colaboró como ayudante en este proyecto que originalmente contemplaba la realización de dos murales más que flanquearían las escaleras de acceso a la plataforma de abordaje de la estación Insurgentes, en el sentido Observatorio-Pantitlán, y que tendrían como temas centrales los subterráneos de Nueva York y de Moscú.

A fin de conocer los sistemas de transporte que le interesaba plasmar, el artista viajó a cada una de las cuatro ciudades que eligió para sus pinturas, tomó fotografías de las estaciones y, tímidamente, de la gente que deambulaba por las urbes. Le inhibía tomar por asalto a las personas con su cámara fotográfica, considerando que no era un fotógrafo profesional. Y cuando no lograba capturar ciertos detalles, como sus accesorios, complementaba sus sesiones fotográficas trazando bocetos.¹⁰

Gracias al apoyo financiero de la empresa Ingenieros Civiles Asociados-ICA,¹¹ se realizaron los dos murales que en la actualidad flanquean las escaleras de acceso a la plataforma de abordaje del Metro Insurgentes, en dirección a Observatorio, y que se

⁹ Carla Hernández Ezequiel, “Rafael Cauduro: un hueso duro de roer”, *Tierra Adentro*, núms. 117-118, México, agosto – noviembre de 2002, p. 71.

¹⁰ Robleda, entrevista citada.

¹¹ Entre 1960 y 1962, la empresa ICA había presentado al gobierno federal y al entonces Departamento del Distrito Federal, hoy gobierno de la ciudad de México, un estudio para la construcción de tres primeras Líneas del Metro, aprobado en abril de 1967, Boletines de prensa, *op. cit.*

inauguraron en octubre de 1990. No obstante, el cambio de directivos en el STC hizo que el interés en las dos obras restantes decayera y su realización se suspendiera.¹²

Lugares en tránsito

En la Europa del siglo XIX, ruidoso y envuelto en una nube de humo, el tren comunicaba al campo con la ciudad y trasladaba gente a una velocidad desconocida hasta entonces. Fue en 1828 cuando el ferrocarril se veía circular por las ciudades y la campiña francesas por primer vez. Pronto, las estaciones del tren se convirtieron en símbolo de la ciudad moderna, al asociarse con el movimiento, el anonimato y la colectividad.¹³ Representaban el espíritu del progreso y la ambición industrial del continente.

Fue también en la segunda mitad del siglo XIX que los ferrocarriles y sus estaciones comenzaron a aparecer en los lienzos de los artistas impresionistas. Obsesionados por las variaciones de la naturaleza, advirtieron que el humo afectaba su percepción de la realidad y su representación. La manera en la que pintaron ese tipo de humo se convirtió en un artificio recurrente, en su intento por dar forma al tiempo, al movimiento y a la velocidad. Claude Monet fue uno de esos artistas que en sus composiciones privilegiaron al cielo como fondo en el que se fundirían pictóricamente los contornos de las diferentes figuras que plasmaban en sus obras.¹⁴

El cielo era su espacio de experimentación, pero también lo eran las estaciones, en particular la de Saint-Lazare. Era el lugar en el que temporalmente se suspendía el

¹² Roberto Ponce, Rosario Manzanos; "Arte subterráneo", en *Proceso*, núm. 976, México, 17 de julio de 1995, p. 66. La dos obras que no se realizaron son las que tendrían a las ciudades de Nueva York y Moscú como temas centrales.

¹³ Rocío Robles Tardío, *Pintura de humo*, España, Siruela, 2008, pp. 12, 48.

¹⁴ *Ibidem.*, pp. 12, 48, 54, 55.

humo antes de seguir su camino al cielo. Mientras las estaciones eran “las catedrales de la religión moderna de los trenes [...] el humo, manifestación de su divinidad”.¹⁵

El humo que despiden los trenes en la pintura de Monet titulada *La estación Saint-Lazare* (1877), se aprecia desde uno de los ventanales (Fig. 3) del *Metro de París* que Cauduro creó. Este mural muestra una plataforma de abordaje donde se advierten diferentes personajes. Sería más correcto decir que se pueden observar fragmentos de diferentes cuerpos en una escena dominada por una gran estructura de hierro verde, oxidado en muchas zonas, dividida en dos grandes ventanales. Los vidrios del que se ubica a la izquierda contiene la reproducción de la pintura de Monet y, al mismo tiempo, el humo que el tren ha expulsado, impidiendo que se adentre a la estación que el propio Cauduro plasmó y con lo cual parece querer traer a la mente esos ferrocarriles humeantes y las estaciones decimonónicas que los impresionistas trazaban, evocando la modernidad. Pero al dejar el humo fuera de la estación que él recreó parece sugerir que esos trenes y esa modernidad con la que se asociaban son cosa de otro tiempo.

Si para sus *Espacios subterráneos*, su creador, como los impresionistas, eligió reproducir las estaciones de la red ferroviaria metropolitana por la que también circulan trenes, los suyos son medios de transporte que no comunican al campo con la ciudad, como lo hacían los ferrocarriles europeos en el XIX, pero con estos comparten características como el movimiento, la colectividad, la velocidad, y el anonimato. Sobre todo, comparten el hecho de que se trata de lugares en tránsito, sitios donde surgen los cuerpos, y constantemente aparecen y desaparecen.¹⁶

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 79-81.

¹⁶ Sé que para mucha gente esos cuerpos evocan muertos y fantasmas, pero yo sostengo que son presencias.

En *El subterráneo de Londres*, en particular, su creador trazó una escena en la que algunas parejas esperan en la plataforma de abordaje de una antigua estación dominada por un gran muro de ladrillos de tono mostaza oscura, con dos arcos ciegos de medio punto, ennegrecido en algunas zonas y deslavado en otras. El deterioro cobra vida en la pintura desconchada, incluso en los personajes, los tubos oxidados, los grafitis, las raspaduras y los carteles rotos e incompletos.¹⁷ Éste es el ambiente que creó para sus figuras humanas, como la pareja que se ubica a un costado de la puerta de madera ubicada en el extremo izquierdo del mural (Fig. 4). Él parece fundirse con el muro detrás de sí mientras las líneas de unión de los ladrillos sustituyen algunas partes de los cuerpos de ambos. La piel de él y ciertas áreas de su vestimenta son casi del mismo color que la pared. Destaca su negra cabellera y el contorno de sus ojos, así como algunas zonas blancas y oscuras de su ropa. El artista trazó un tubo sobre su cuerpo, desde la cabeza hasta donde deberían ubicarse sus pies pero sus extremidades inferiores han desaparecido. Ella lo mira apaciblemente pese a que se encuentra en una situación similar. Si bien su cabello rojizo claro y su oscura chamarra azul resultan claramente visibles, muestran cuarteaduras y grafiti, y la pintura que le da forma se ha desprendido en algunos puntos. A la derecha de esta mujer, dos mamparas cuelgan en la pared, la primera de las cuales contiene la reproducción de diferentes carteles que aluden a la rica cultura popular inglesa. Algunos de estos anuncios han sido desgarrados, como el que exhibe el rostro de Mick Jagger que anuncia a los “Rolling Stones”, y debajo del cual se asoma un cartel en el que se observa el rostro de John Lennon (Fig. 5). Jagger parece gritarle a

¹⁷ En su obra más conocida existen elementos recurrentes como son, precisamente, el desconchado, el desgaste, las raspaduras, los carteles incompletos y el grafiti, entre otros, todo lo cual evoca el cambio que experimentan los objetos, incluso los personajes, al transcurrir las horas, los días, los años.

Lennon mientras éste parece responderle. En la segunda mampara se advierte una serie de anuncios que recuerdan diferentes momentos en la historia de Gran Bretaña. Se aprecia un cartel que muestra la mitad del rostro del ex primer ministro inglés Winston Churchill. Para plasmarlo, Cauduro echó mano de una fotografía que Yousef Karsh tomó de Churchill el 30 de diciembre de 1941, y que se publicó en la portada de la revista estadounidense *Life* el 21 de mayo de 1945 (Fig. 6). Y si el rostro de quien fuera primer ministro de Inglaterra aparece incompleto, es debido a que una parte del cartel fue arrancado. Así lo plasmó el creador del mural para dejar ver los restos de un anuncio que apareció después de la Primera Guerra Mundial en el que se lee “*War no more*” (No más guerra) y “*Never again*” (Nunca más). Su intención era provocar una reflexión sobre la oposición por parte de muchos ciudadanos ingleses de vivir otro conflicto armado y el hecho de que Churchill dirigiera al Reino Unido en su lucha contra Hitler.¹⁸

En sepia, bajo la figura del ex premier ministro británico, se asoman los rostros de un veterano de la guerra de Waterloo y el de su esposa, el cual se observa con dificultad dado que el cartel que lo exhibe está desgarrado (Fig. 7). Se trata de la reproducción de una fotografía anónima tomada en la década de 1850. No obstante, en el mural, el cuerpo del veterano rebasa el espacio de la mampara y se advierte evanescente y sentado en una banca del andén.

Al colocar los rostros de Mick Jagger y de John Lennon a la izquierda del de Winston Churchill, el artista parece recordar que el rock era, y sigue siendo, subversivo pues representa las voces de quienes generalmente no son escuchados,

¹⁸ Robleda, entrevista citada.

como explica el escritor inglés Hanif Kureishi.¹⁹ Esa música, añade, “es algo en perpetua transformación, rebelde e inconformista [...] a diferencia de las identificaciones con la religión o con el amor al Estado o a su líder [...] es inteligente e ingenioso, una permanente descripción irónica de la vida británica contemporánea”.²⁰

Al centro del mural se observa una pareja más vistiendo ropa de principios del siglo XX. Se trata, de acuerdo con Cauduro, de personajes de ficción²¹ (Fig. 8), y que parecen ser los restos de un antiguo cartel pintado directamente sobre la pared. El hombre tiene cabello cano y porta traje, corbata y bombín negros. Lleva un paraguas en su mano derecha y su rostro está atravesado por las uniones de los ladrillos del muro en el fondo en el que sus extremidades inferiores parecen disolverse. A su derecha apenas se adivinan los rasgos de una mujer trazada en sepia. Sobresale su cabellera, un gran sombrero, algunos rasgos de su rostro y su vestimenta. Ciertas zonas de su cuerpo han sido sustituidas por el muro detrás de ella y sus extremidades inferiores han desaparecido. La fragilidad de estos dos personajes se reafirma con el logotipo circular del Metro londinense que cubre algunas partes de sus cuerpos, al igual que el bote de basura rojo que indica “*litter*” (basura).

A la derecha de esta pareja penden del muro dos mamparas más, cada una con un cartel casi inalterado que recuerdan las importantes contribuciones que Gran Bretaña ha hecho al arte y a la filosofía. El primero de estos dos pósters da a conocer la exhibición presentada en la galería londinense de Anthony d'Offay, en octubre de 1980, con creaciones de los artistas plásticos Gilbert y George (Fig. 9). En su

¹⁹ Hanif Kureishi, “Dedicación al placer”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, España, 20 de diciembre de 2008, p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Robleda, entrevista citada.

realización, Cauduro se basó en tres obras de tales artistas: el fondo, que es el respaldo de una silla, lo tomó de *Crusade* (1980); de *We* (1983) copió los rostros y los cuerpos de *They* (1986). Precisamente los cuerpos, como los del veterano de Waterloo, sobrepasan los límites del cartel que los contiene, y se muestran evanescentes y sentados en una banca del andén. El último póster exhibe al filósofo Bertand Russell, elaborado a partir de una fotografía tomada por Antony Snowdon, fotógrafo de la realeza inglesa cuyo nombre se advierte en la parte inferior. Cauduro quiso contrastar los nombres de estas dos celebridades en un mismo espacio, en un intento sutil por destacar su gran admiración por Russell y su poco agrado por la obra de Snowdon.²² Si se quiere, hizo un comentario político pues mientras la familia de Russell pertenecía a la nobleza inglesa, Snowdon fue ennoblecido con el título de Lord al casarse con la princesa Margarita. Y mientras el primero fue el padre de la así llamada desobediencia civil y se opuso a los tabúes de la sociedad victoriana en la que nació, Snowdon dedicaba gran parte de su tiempo a cumplir con sus deberes reales.

A la derecha de esta última mampara aguarda una pareja más que porta holgadas chamarras de piel negra. Cauduro dice que se basó en una chaqueta suya para trazar la del hombre²³ quien, además, lleva pantalones oscuros y ajustados, y ella mallones negros y una falda corta de colores. Ella tiene el cabello rojizo, casi naranja, mientras la cabellera de él es larga y está detenida por un paliacate de colores que ató en su cabeza. Los dos llevan botas negras de piel hasta la rodilla, pero las piernas de él apenas se adivinan pues la pintura ha sido desprendida en algunas zonas. La ropa, los accesorios y la total apariencia de estos dos personajes corresponde a la moda *punk*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

de la década de 1980. Un tubo los separa verticalmente y, al igual que las demás personas que esperan en el andén, sus extremidades inferiores se confunden con el muro detrás de sí. Esta pareja observa al *bobby*, o policía inglés (Fig. 10), que resguarda la salida de la estación del Metro. Tal vez han notado que en algunas zonas del rostro y de la ropa de este guardia la pintura también se ha escamado. Detrás del policía se asoman los pies de una persona que yace en el piso. Parece dormir.

La gente que aguarda en la plataforma de abordaje es observada por un hombre que se asoma desde un pasillo de acceso a la estación, ubicado en el extremo superior derecho. Se trata de una escena cotidiana en un entorno ordinario que comparte ciertas similitudes con el *Metro de París*, tales como mostrar una parada en la que la pintura se ha desprendido en diferentes áreas y donde algunas las estructuras de hierro se han oxidado, es decir, ambos murales recrean ambientes desgastados.

Despreocupadamente reclinado sobre su brazo derecho en el extremo inferior izquierdo de la estación parisina, el pintor Edgar Degas observa la desconcertante escena que Cauduro puso ante su mirada (Fig. 11), conformada por una serie de cuerpos incompletos, extremidades inferiores en su mayoría, inmóviles en el andén. En la zona ubicada bajo del ventanal izquierdo, entre el basurero y una de las sillas, se asoman partes del cuerpo de una persona, es un brazo que viste un suéter a rayas y una pierna con un pantalón corto azul. El respaldo de otra silla muestra la mano y la parte frontal del tronco de un hombre cuya cabeza recostada parece fundirse con el vidrio del ventanal. El soporte metálico de las sillas sustituye parte de sus piernas mientras que sus pies parecen sumergirse en el piso del andén. A su derecha, en contraste, las piernas de una mujer sentada parecen surgir de la parte trasera de una silla, una de sus piernas parece emerger por debajo del asiento y, la otra, por el

costado derecho. Sus pies también han sido enterrados en el piso.

Debajo de la mampara que cubre el ventanal de la derecha y que exhibe anuncios, se advierten tres pares de piernas, uno de ellos pertenece a un hombre que lleva traje café oscuro. Uno de sus pies ha sido sustituido por un ladrillo del muro, al igual que parte de una de sus piernas. El siguiente par de piernas viste jeans azul claro y, a su lado, otras dos piernas, de una mujer esta vez, portan zapatos rojos y se asoman desde una falda casi imperceptible. En tanto, una figura femenina vestida de negro reposa en el piso de la estación, a la derecha del mural, pero su trasero desapareció, los ladrillos del muro lo sustituyen. Todos estos cuerpos incompletos dejan ver las uniones de los ladrillos del muro que está detrás de ellos. Es posible que la mampara cubra la parte superior de las figuras de algunos de estos personajes. De ser así, ¿qué sucedió con las partes faltantes de sus piernas? ¿Dónde está el resto de los cuerpos de quienes esperan en las sillas? Degas no parece plantearse estas interrogantes, ni siquiera por el hecho de que su propia imagen muestra cierta fragilidad pues gran parte de su figura está oculta tras una oxidada estructura de hierro blanco y, como ésta, ciertas partes de su ropa muestran ese mismo proceso de desgaste. En tanto, el propio Monet se asoma al interior de la estación del Metro parisina, desde afuera del ventanal en cuyo fondo se aprecia una de sus obras.

Como en el mural del Metro londinense, en la mampara que trazó en el subterráneo parisino –y que cubre el ventanal de la derecha–, Cauduro reprodujo anuncios que aluden a la rica cultura francesa. En la parte central, en sepia, un cartel muestra una reunión de diferentes personas y la frase *A la recherche du Temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) (Fig. 12). Para trazar esta imagen, Cauduro partió de una

fotografía familiar de parientes lejanos por parte de su madre.²⁴ No obstante, la escena trae a la mente esas reuniones descritas por Marcel Proust en su novela, organizadas en la casa de los Verdurin, a las que asistía Swann para ver a su amada Odette. Debajo de ese cartel se lee la fragmentada frase *Cinametrographe Lumière*, mientras otra imagen fácilmente distinguible es el rostro de Picasso. Si bien el pintor era español, pasó gran parte de su vida en Francia y con Braque jugó un papel fundamental en el nacimiento del cubismo. Picasso siempre conservó la nacionalidad española pese a que solicitó la francesa y le fue negada.²⁵

El resto de la mampara exhibe fragmentos de una serie de anuncios encimados que dejan asomar sólo algunas partes de su totalidad, entre los que se distinguen, en el extremo superior, una sección de la revista *Vogue*, el nombre incompleto del compositor Maurice Ravel, la parte inferior de las letras que conforman la palabra *daguerrotyp* seguida del nombre de su inventor, Niepce. También se advierte el título incompleto de la obra *La Peste* arriba del apellido de su creador, Albert Camus, y a la derecha de éste se muestra el perfil de Jacques Cousteau. Por último, se reconoce una pintura que Henri de Toulouse-Lautrec hiciera del cantante Aristide Bruant.

Al momento de elegir a los personajes que plasmaría en el andén de *El subterráneo de Londres*, Cauduro recurrió a las fotos que, durante sus viajes, tomó de quienes vio por las calles de la ciudad. Y para la selección de las celebridades que trazaría en los carteles que se muestran en las mamparas de la estación, se basó en su sensibilidad,

²⁴ Robleda, entrevista citada.

²⁵ John Lichfield explica, en “Why police kept tabs on Picasso, ‘the anarchist’”, que si bien el artista nunca mencionó haber solicitado la nacionalidad francesa, se cree que hizo tal petición al inicio de la Segunda Guerra Mundial por temor a ser extraditado a la España fascista. El gobierno francés no respondió su solicitud por haber recibido un reporte negativo de los servicios de seguridad en el que era considerado comunista. Picasso no volvió a hacer tal solicitud.

<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/why-police-kept-tabs-on-picasso-the-anarchist-560420.html>
Consultado el 10 de abril de 2010. La traducción es mía.

es decir, en personas por quienes entonces sentía especial admiración. Curiosamente no incluyó a ninguna mujer reconocida, el único rostro femenino es el de la esposa del veterano de Waterloo. En la elección de los personajes para el *Metro de París* siguió el mismo criterio.

Fragmentos en el tiempo

Si bien están claros los criterios en los que el artista se basó para trazar a los personajes de sus murales, ¿a qué se debe que en el subterráneo londinense plasmó evanescentes algunos de ellos? Quizá Cauduro tenía en mente emular a esa muchacha de Corintio que trazó la silueta de su enamorado basándose en su sombra, con la intención de conservar en la memoria su imagen viva, como lo narraba Plinio el Viejo. Dicha historia presentaba el nacimiento de la pintura como una intento por plasmar la ausencia del cuerpo mediante la presencia de su proyección. Se consideraba que cuando una pintura mostraba solamente la sombra y no a la persona que la proyectaba, implicaba que hay un punto en el que el contenido y la forma se tocaban. La sombra, por lo tanto, se percibía como la extensión de algo que se ubicaba fuera del marco de la obra, es decir, en el mundo real, con lo cual se erigía como embajadora de la realidad en el lienzo.²⁶

Se sabe que Plinio también percibía a la sombra como index, como huella-marca de la persona en la obra y, para el siglo XVII, se le consideraba capaz de reproducir lo general de un individuo, aunque no una semejanza específica. Capturar el perfil de sombra de un individuo constataba que en él –el perfil de sombra- se fundían la

²⁶ Víctor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, España, Siruela, 2000, pp. 106-107.

mimesis y el index, es decir, la semejanza y la conexión física, recuerda Víctor Stoichita.²⁷

Al plasmar a las parejas que aguardan en el andén, Cauduro también tenía en mente la idea de reproducir las huellas que las personas dejan tras de sí. Incluso, ha comentado que “cuando una persona que estuvo en tu cama se va y deja el hueco en la almohada, lo ves y te acuerdas”.²⁸ No obstante, al igual que el perfil de sombra, los huecos a los que hace referencia carecen de las peculiaridades que muestran las figuras que él trazó, como son los colores de la vestimenta y los rasgos faciales –los ojos, la nariz y la boca, entre otros. Si tales personajes se erigen en una forma de index, ¿a qué responde que el artista las plasmó de la manera que lo hizo? Él mismo ha explicado que las trazó evanescentes dado que, al pintar cada una de ellas, tuvo como referencia diferentes fotografías, no una en particular. En contraste, se basó en imágenes fotográficas específicas al reproducir los rostros de las celebridades que se observan en los carteles.²⁹ Pero más allá de lo que el propio artista pueda explicar, la interrogante tiene dos respuestas, una de las cuales proviene de las lecturas que hacía antes de realizar los murales para la estación Insurgentes, y la segunda se dio previo a la creación de sus dos obras, durante un viaje que hizo a Nueva York.

A mediados de la década de 1980, Cauduro leía *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, obra a la que hace clara referencia en el mural del *Metro de París*. Proust fue un autor que, como él mismo ha admitido, “le regalaba imágenes que le agradaban”.³⁰ Y así lo deja ver en sus murales. Un buen ejemplo es aquel en el que el

²⁷ *Ibidem.*, p. 117.

²⁸ Robleda, entrevista citada.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.* También ver el artículo de Lorenzo Rafael Ávila titulado “Cauduro: la pintura del tiempo recobrado”, En éste, el escritor explica que vio el libro de Proust cerca de las obras de Cauduro, en 1985, antes de que el artista

narrador de la novela, con la ayuda de una linterna mágica que le habían regalado, observaba la manera en la que...

...el cuerpo de Golo era de una esencia tan sobrenatural como su montura, y se conformaba a todo obstáculo material, a cualquier objeto que se le opusiera en su camino, tomándola como osamenta o internándola dentro de su propia forma [...] su rostro pálido [...] no dejaba translucir ninguna inquietud motivada por tal transverberación.³¹

Cauduro, como el narrador de la novela proustiana, representa a ciertos personajes del Metro londinense de manera que ‘internan en sus cuerpos’ los objetos que se atraviesan en su camino. En particular, los cuerpos de los artistas Gilbert & George, y del veterano de la guerra de Waterloo, parecen tomar como osamenta la banca en la que aguardan. En tanto, las parejas que esperan en el andén incorporan el muro detrás de ellos.

En lo que toca a los viajes que el artista ha hecho al extranjero, cabe recordar que estos le han permitido conocer elementos de diferentes espacios urbanos que más tarde ha reproducido en sus obras, como el que realizó a Nueva York, en 1984, por invitación de la galería Alex Rosenberg. Entonces pudo advertir el deterioro urbano, especialmente en algunas zonas de Manhattan, donde las paredes erosionadas con folletos, anuncios y grafiti, lo proveyeron de ideas para sus obras.³² Una de esas ideas es la forma en la que los antiguos anuncios que se pintaron o adhirieron directamente sobre los edificios de ladrillo se van deslavando al haber estado expuestos a la intemperie por largo tiempo. De esa misma manera trazó diferentes zonas desgastadas de los cuerpos de quienes esperan en la plataforma en la estación londinense. La razón es que “cuando pinto la figura humana, no la retrato como tal

vijara a Nueva York con motivo de la exposición que, de su obra, la galería de Alex Rosenberg montó, *La Jornada*, México, 5 de mayo de 1985, p. 8.

³¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann*, España, Alianza Editorial, 2008, p. 20.

³² “Rafael Cauduro at Alex Rosenberg Gallery”, en *Art Now*, sección *Gallery Guide*, abril de 1985, p. 10, s/a.

sino como objeto referido a un póster, a una pintura, a una fotografía, a una representación. Es un objeto más. Una huella más de las que el hombre va dejando al construir y destruir civilizaciones”.³³

En el mural, la figura humana se convierte en un objeto más, en una huella que la gente deja tras de sí, huella que, como la sombra, alude a una presencia que ya no está. A ello se suma el hecho de que, al observar en las paredes los póster encimados, le recordaron la propuesta del cubismo, en particular, “la expresión compartida del tiempo y el espacio, que a su vez, aglutinados, se van desgastando en el espacio y por el tiempo”.³⁴

A diferencia del cubismo –el analítico en particular–, Cauduro no intenta presentar el espacio fragmentado ni mostrar simultáneamente varias configuraciones de un mismo objeto. Al trazar los carteles en las mamparas de la estación del Metro londinense, en donde se sobreponen unos en otros dejando asomar solo las partes, intenta plasmar esa expresión compartida del tiempo y el espacio. Sugiere la posibilidad de una cierta simultaneidad de tiempos, y donde éste está marcado por cada fotografía reproducida, por el momento en el que fue tomada, punto en el que ahondaré más adelante. Por lo pronto, resulta pertinente preguntarse, ¿se trazó algún límite temporal al concebir el mural? El propio artista ha explicado que intentó levantar dos fronteras temporales muy precisas para *El Subterráneo de Londres*, la primera de la cuales es el año en que comenzó a operar ese sistema de transporte en dicha ciudad, es decir, 1863. La segunda frontera temporal corresponde a la década en la que concluyó el mural, la de 1980. Con estos límites trazados, el siguiente paso fue elegir cuidadosamente los personajes británicos, conocidos o comunes, que

³³ Rafael Cauduro, *Rafael Cauduro, un posible itinerario*, México, Vid-INBA, 2001, p. 131.

³⁴ *Ibidem.*, pp. 48, 50.

vivieron en ese periodo y que pudieron haber caminado por las plataformas de abordaje de este medio de transporte y viajar en sus trenes.³⁵ Por ello, la imagen más antigua a la que recurrió es la fotografía del veterano de Waterloo con su esposa, y entre las más recientes se incluyen las de los artistas Gilbert y George, y las de las parejas de jóvenes, como los *punks*, que plasmó en el andén.

Lo anterior trae a la mente que el mismo Proust, en su novela *En busca del tiempo perdido*, hace alusión a una leyenda celta que relata la posibilidad de cohabitar con personas de otros tiempos, incluso con quienes ya han fallecido:

...las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal, o una cosa inanimada, perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que nos encontramos en posesión del objeto que las sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto los reconocemos, se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía.

Así ocurre con nuestro pasado [...] del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte.³⁶

La fragilidad que, dada su evanescencia, muestran las parejas que aguardan en el andén de la estación, evocan esa posibilidad de que se trata de espectros que pertenecen a tiempos diferentes. No obstante, Cauduro ha dicho que a excepción del hombre y la mujer que trazó en la zona central de su obra, las figuras humanas restantes las plasmó basándose en fotografías que tomó. Se trata de presencias de quienes pudieron, en algún momento de su vida, transitar por alguna estación del Metro londinense.

³⁵ Robleda, entrevista citada.

³⁶ Proust, *op. cit.*, p. 61.

Una manera hiperrealista de trabajar

Antes de dedicarse a la pintura de tiempo completo, en 1975, Cauduro estudió arquitectura y diseño industrial, especialidades que no le entusiasmaron y decidió abandonar. En las primeras etapas de su vida profesional, tuvo la oportunidad de realizar caricaturas para el diario *Esto*, portadas de libros, incluso ilustraciones publicitarias para el banco BCH, hasta que sus dibujos comenzaron a ser más rigurosos y llegó al mundo del lienzo y el pincel.³⁷ La experiencia que adquirió como estudiante universitario y durante sus primeros años como profesional, le permitieron conocer de cerca los lenguajes de la arquitectura, de la ilustración y el publicitario. Lo anterior se evidencia en muchas de sus creaciones, en esa hábil manera con la que traza estructuras arquitectónicas y anuncios, como lo hizo en el *Subterráneo de Londres*. Trenes, tzompantlis, mujeres sensuales, ángeles y espacios ciudadanos, interiores o exteriores, han aparecido con frecuencia en sus lienzos. A decir de Raquel Tibol, los espacios urbanos que pinta, evocando lo cotidiano y lo vulgar, vinculan a este pintor con el arte pop inglés, esa corriente artística que nació a mediados del siglo XX capturando la cultura de los anuncios publicitarios, las revistas de sexo, y la fetichización del cuerpo.³⁸ Pero en sus pinturas, *collages*, anuncios y grafitis, entre otros elementos, son simulados frecuentemente. La finalidad es jugar con la capacidad perceptiva del espectador mientras crea mundos que copian el real. El resultado es que su estilo ha sido considerado hiperrealista, el

³⁷ Lupina Lara Cantú, "Rafael Cauduro, su vida", en *Resumen*, núm. 13, México, Reproducciones fotomecánicas, enero de 1996, p. 15. También ver Robleda, entrevista citada.

³⁸ Raquel Tibol, "Rafael Cauduro: simulación y melancolía", *Proceso*, sección Arte, México, 12 de agosto de 1991, p. 62.

género pictórico que tiene como finalidad recrear imágenes con gran precisión a partir de una fotografía.³⁹

Alberto Hajar considera que este artista plantea una crítica al racionalismo para dar lugar a un nuevo saber que resulta imprevisible.⁴⁰ Y es que, al construir su ilusión a partir de recursos hiperrealistas, Cauduro hace alusiones simbólicas y remite a “significados y verdades inestables”, como explica Karen Cordero Reiman.⁴¹ Y es que sugiere significados inciertos, por ejemplo, al incluir en la estación del Metro londinense los rostros de personajes reconocidos de la cultura británica que trazó con solidez corpórea en los carteles –y que confirman que la apropiación⁴² es una característica del hiperrealismo–, mientras que quienes aguardan en el andén se perciben etéreos.

Algunos críticos de arte, como Teresa del Conde, reiteren que en la obra de este artista el hiperrealismo se manifiesta en la manera en la que ‘retrata’ los materiales y las texturas de edificios carcomidos por el descuido y la humedad.⁴³ Del Conde incluso lo considera admirador del chileno Claudio Bravo. Por su parte, Agustín Arteaga ha señalado que hablar de hiperrealismo cuando una imagen engaña al ojo puede resultar riesgoso pues la mentira no implica el registro extremo de la copia –la

³⁹ En la sección dedicada al *Hiperrealismo*, la enciclopedia digital Wikipedia ahonda: “La palabra hiperrealismo fue creada por Isy Brachot, en 1973, como una palabra francesa para referirse al fotorrealismo”. Se especifica que los fotorrealistas “tendían a imitar las imágenes fotográficas, con frecuencia carecían de emoción y de elementos narrativos. El estilo fotorrealista de pintar mostraba un énfasis en la imaginería cotidiana banal, como evolución que era del arte pop”. [http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperrealism_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperrealism_(painting)) Consultada el 10 de septiembre de 2009. La traducción es mía.

⁴⁰ Alberto Hajar, en “Cauduro y la postmodernidad”, apunta que el poder de ruptura de la obra de Cauduro plantea una crítica al racionalismo “como en las mejores propuestas posmodernistas liberadas de prejuicios y dispuestas a dar lugar a un nuevo saber”, *El Día*, 10 de julio de 1991, p. 16.

⁴¹ Karen Cordero Reiman, “Síntomas culturales, cuerpos del siglo XX en México”, en *El cuerpo aludido*, catálogo de exposición, México, INBA, 1998, p. 104.

⁴² Laszlo Moussong, en “La plenitud del hiperrealismo en Gelsen Gas”, explica que el hiperrealismo encuentra su originalidad en ser una escuela asimilatoria y apunta que la “más robusta raíz del hiperrealismo es el surrealismo y su rama más cercana se encuentra en el figurativismo de los modelos como Magritte, Delvaux y Dalí, aparte de las influencias inmediatas del pop...”, en *México en el Arte*, núm. 14, México, INBA-Cultura-SEP, otoño de 1986, pp. 102, 107.

⁴³ Teresa del Conde, “Las jóvenes generaciones de pintores mexicanos”, en *México en el arte*, núm. 9, México, INBA-Cultura-SEP, 1985, p. 37.

fotografía, en este caso— como lo requiere este tipo de pintura.⁴⁴ En ese sentido, Jorge Alberto Manrique considera que el artista traza reiteradamente trampantojos a fin de crear cierta ambigüedad y engañar al espectador al mostrarle una situación ambivalente confrontando la realidad histórica —haciendo citas de pinturas del pasado— y la presente, lo cual no significa que sus obras sean hiperrealistas.⁴⁵ De hecho, a Cauduro no le convence que su obra sea inscrita en ese estilo. Insiste en que, “la realidad es líquida, inasible. En cambio, el mito, la ficción, incluso la mentira son el tejido de la cultura. Yo pinto mentiras”.⁴⁶

Si la realidad está en sus obras, ¿a qué se debe la diferencia de opiniones? En este momento conviene reflexionar en torno a la manera en la que surgió el hiperrealismo y su relación con esa escurridiza realidad que capturan los artistas cuyas creaciones se inscriben en este tipo de arte.

Es sabido que el hiperrealismo se derivó del fotorrealismo y, mientras las obras que se inscriben en este último tienden a ser altamente ilusionistas y no se refieren al mundo de lo real sino a las imágenes fotográficas que quieren reproducir, las pinturas y esculturas hiperrealistas utilizan la imagen fotográfica como punto de partida en su intento por crear una representación más detallada. En ese sentido, Tal Danai, presidente de ArtLink Inc., subraya que estas obras no son rigurosas interpretaciones de fotografías —como las obras fotorrealistas—, y los objetos y las escenas son tan detalladas que crean la ilusión de una nueva realidad que no muestra la fotografía original.⁴⁷ Este concepto coincide con la noción que indica que al crear este tipo de

⁴⁴ Agustín Arteaga, *De ángeles, calvarios, calaveras y... otras calamidades*, México, CNCA-INBA-Editorial Vid, 1995, p. 11.

⁴⁵ Jorge Alberto Manrique, “Cauduro, ¿cuál realismo?”, *La Jornada*, septiembre 25, 1991, p. 25.

⁴⁶ Robleda, entrevista citada. Ver también Cauduro, *Rafael Cauduro, un posible...*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁷ Tal Danai, *Hyperrealism and Conceptual Art. What you see is what you get?* www.artlink.com/IYA/images/Tal_text.pdf Consultado el 10 de abril de 2010, pp. 4-6. La traducción es mía.

pintura los artistas utilizan elementos pictóricos adicionales, con frecuencia sutiles, para crear la ilusión de una realidad que no existe o que no puede ser percibida a simple vista.⁴⁸ Y si el jugar con los fetichismos sexual y de los bienes de consumo podría vincularlo con el surrealismo,⁴⁹ no se inscribe en éste debido a que la ilusión que crea es una representación convincente de una realidad simulada. En ésta, las texturas, las superficies, y los efectos de luz son pintados de manera que puedan ser percibidos con mayor claridad y nitidez que la foto de referencia, incluso que el sujeto u objeto verdaderos. Así crea sus obras Cauduro. Él mismo ha dicho que si bien se basa en fotografías, no lo hace de manera definitiva pues “la fotografía es una parte donde puedo labrar algo más. Es muy raro encontrar en una fotografía todo el mundo exacto que quieres”.⁵⁰

Ese mundo que él quiere representar es una mentira, como lo ha explicado. ¿Y qué es una mentira sino un subterfugio contra lo real? El propio Hal Foster, al ahondar en torno al hiperrealismo y apuntar que se trata de una evasiva contra lo real en donde esto último se intenta velar tras las apariencias, señala que una manera de lograrlo es que, al reproducir la realidad aparente, se ‘desrealiza’ lo real echando mano de efectos simulacrales.⁵¹ ¿Qué es precisamente un efecto simulacral? Conviene recordar que, entendido como una copia sin original, el simulacro también ha sido

⁴⁸ Wikipedia, en el punto dedicado al hiperrealismo, señala que para lograr su objetivo, los artistas hiperrealistas incorporan recursos temáticos sociales y culturales, *op. cit.*

⁴⁹ Así lo explica Hal Foster en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 148.

⁵⁰ Robleda, entrevista citada.

⁵¹ Hal Foster, *op. cit.*, explica que el hiperrealismo puede seguir tres caminos uno de los cuales es representar la realidad aparente como signo codificado, como cuando se echa mano de una fotografía y se muestra lo real ya absorbido en lo simbólico. Otra vía es aquella en la que, al reproducir la realidad aparente, se ‘desrealiza’ lo real con efectos simulacrales. Una última ruta, en la que confluyen las dos primeras, es aquella en la que se presenta la realidad como un enigma visual al recurrir a reflejos de diferentes tipos, como lo hace Richard Estes en *Union Square* (1985), pp. 145-146.

descrito por Gilles Deleuze como ‘imagen sin semejanza’,⁵² en tanto Jean Baudrillard considera que no guarda relación alguna con la realidad por lo que es su propio simulacro.⁵³ En ese sentido, el hiperrealismo se sirve de la fotografía que simula presencias, pero no se limita a lo que ella le muestra para la creación de sus mundos, se apoya en, y requiere de, una alta destreza técnica.⁵⁴ Al momento de crear sus pinturas, sus simulacros, echando mando de la fotografía, Cauduro invierte horas de trabajo en cada sección de cada obra –las plasma, las retoca, las destruye– que va de la mano de una investigación exhaustiva de los materiales que utilizará, a decir de Carla Hernández. Su trabajo, explica, inicia con una idea para seguir con el diseño y el dibujo sobre el material que en el momento esté empleando. Continúa con la textura⁵⁵ que con frecuencia logra añadiendo diferentes cantidades de pigmento al aglutinante, ya sea óleo o acrílico. Después sigue el color y el siguiente paso es la destrucción, el momento más importante para el artista pues es cuando “la obra comienza a cobrar gran expresividad, lo hago con una gran excitación”.⁵⁶

La destrucción es seguida de las sombras y luces que le imprimen volumen a las diferentes figuras. Por último trabaja en la creación de los personajes que, de acuerdo con Hernández, dependen de su estado de ánimo, de la fantasía, del momento que

⁵² Tal Danai, *op. cit.*

⁵³ Las cuatro etapas o fases de la imagen a las que se refiere Jean Baudrillard son: el reflejo de una realidad profunda, el enmascaramiento y desnaturalización de una realidad profunda, el enmascaramiento de la ausencia de realidad profunda, y la cuarta etapa no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, pues es ya su propio y puro simulacro; *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 18.

⁵⁴ Tal Danai, *op. cit.*

⁵⁵ Hernández Ezequiel, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁶ Antonio Luque, “Rafael Cauduro o la realidad asombrosa”, *Macrópolis*, sección “Galería”, núm. 4, México, 2 de abril de 1992, pp. 38-41.

Al destruir diferentes aspectos de sus propias obras, Cauduro intenta reflejar, simular, el desgaste que el tiempo va dejando, a su paso, en los objetos. El 6 de noviembre de 2009, durante una sesión fotográfica del *Subterráneo de Londres* a la que me acompañó Elsa Arroyo, investigadora del Laboratorio de diagnóstico de obras de arte de la UNAM, ésta pudo determinar que el deterioro lo logró el artista de diferentes maneras. Por ejemplo, luego de plasmar los trajes de los artistas Gilbert y George, colocó un molde sobre algunas zonas de tal vestimenta cuando la pintura aún estaba fresca, a fin de imprimir ciertos diseños uniformes. Asimismo, provocó craqueladuras en la pintura, como se advierte en el rostro del veterano de la guerra de Waterloo, y echó mano de espátulas y navajas para alterar la pintura.

vive.⁵⁷ Cauduro ha explicado, por su parte, que plasma los personajes antes de trabajar en el deterioro y ello sucede casi al final de etapas parciales. Al trabajar las figuras humanas que aguardan en el andén del subterráneo londinense, el artista primero plasmó sus cuerpos completamente para después destruir partes de ellos utilizando espátulas y navajas. En su opinión, se trataba de una especie de sadomasoquismo pues encontraba un verdadero placer al hacerlo, placer que redituaba en la fuerza expresiva que le imprimía a la obra.⁵⁸

El resultado de este detallado proceso creativo es que nada es lo que parece, lo que aparenta. Los acabados óptico hápticos le confieren gran realismo a las pinturas, y la vista y el tacto irremediabilmente caen en el engaño. Las bancas instaladas en el andén de la estación no son de madera aunque así se vean y se sientan. Lo mismo sucede con los ladrillos en el muro y con la puerta de madera ubicada en el extremo izquierdo. “La realidad que plasma” –apunta Alfonso Ruiz Soto– “se vuelve digna de sospecha: es aquello que tú *creas*, en su doble vertiente, aquello que tú *crees* que es, y aquello que tú *creas*, aquello que haces que sea”.⁵⁹

Las imágenes que finalmente se recrean conducen al espectador por caminos enigmáticos. Uno de ellos es, en opinión de Hernández, el misterio de la muerte que aparece suspendida en relación con la imagen pues, en cada una de éstas “deposita la posibilidad de no morir, de continuar existiendo a través del despojo, a través del cadáver en proceso. En cada obra materializa la ilusión del después”.⁶⁰

Si los ángeles y *tzompantlis* que habitan muchas de las obras de Cauduro fungen como *vanitas* que evocan la fugacidad de la vida y la certeza de la muerte, los

⁵⁷ Hernández Ezequiel, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁸ Robleda, entrevista citada.

⁵⁹ Alfonso Ruiz Soto, *De Ángeles, calvarios y... otras calamidades*, catálogo de la exposición, México, CNCA-INBA-Vid, 1995, p. 19

⁶⁰ Hernández Ezequiel, *op. cit.*, p. 71.

cuerpos nebulosos de quienes observan a sus acompañantes en el *Subterráneo de Londres*, o a quienes admiran el mural, evocan esa posibilidad a la que alude Hernández de continuar viviendo a través del despojo, y donde éste no necesariamente significa la ausencia de vida, es decir, la muerte, sino la ausencia de la presencia. Así lo percibe el propio artista. Se trata de figuras cuyo desgaste y fragilidad evidencian el paso de diferentes personas por el lugar y cuyas presencias han quedado registradas.⁶¹

El deterioro y el tiempo

Peter Krieger ha señalado que el amor que puede sentir la gente por las ciudades que habita es similar a la relación que entablan los enamorados pues se expresa mediante prácticas culturales que, a su vez, se manifiestan con códigos visuales.⁶² En ese sentido, una fachada bien decorada puede evidenciar normas por las cuales se expresa el amor. Si el amor por una gran metrópoli se percibe de esa manera, los espacios urbanos que plasma Cauduro podrían antojarse como una clara manifestación de odio o desprecio por esos entornos que con esmero recrea, a fin de imprimirles un cierto desgaste. Pero más que ser muestra de un claro odio por la ciudad, se trata de una fascinación por la destrucción que, en palabras de Antonio Luque, se erige como evidencia de una ‘estética de la ruina’.⁶³

En sus pinturas, Cauduro exalta el daño, el deterioro que registran edificios, entornos, incluso las figuras humanas, al pasar de los años. No se conforma con trazarlo pictóricamente, destruye la materialidad de sus propias imágenes, y se erige en una especie de iconoclasta, de vándalo. Si recordamos, la iconoclasia ya había sido

⁶¹ Robleda, entrevista citada.

⁶² Peter Krieger, “Desamores a la ciudad. Satélites y enclaves”, en *XXIII Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM-IE, 2001, p. 587.

⁶³ Antonio Luque, “Rafael Cauduro y el hiperrealismo”, *La Jornada*, 10 de junio de 1991, p. 11.

reivindicada por movimientos artísticos pasados. Fue un elemento distintivo del programa artístico de las vanguardias que buscaban confrontar la representación mimética de la realidad, como los futuristas que promovían la demolición del arte clásico y de diferentes instituciones.⁶⁴ Otro ejemplo de iconoclasia fue lo que proponía Man Ray con su *readymade* titulado *Object to be Destroyed* (1923), robado y que se presume fue destruido, pese a que la destrucción a la que el título aludía pretendía ser una ficción o resultado de un acto público por parte del artista.⁶⁵

En todo caso, los motivos o las intenciones por las que un artista destruye sus obras son asunto complejo.⁶⁶ Cauduro, por ejemplo, no destruye la totalidad de sus pinturas. Lo que él hace con su proceso de destrucción, paradoja importante de su proceso creativo, es darle un dejo de desgaste a ciertas figuras y a ciertos aspectos del entorno en el que las inscribe, poniendo de manifiesto esa fascinación por la ruina que tiene como trasfondo hacer palpable, visible, el transcurrir de las horas y de los días. Pero ese desgaste prefiere imprimirlo él mismo, no espera a que el tiempo deje su marca en la materialidad. El resultado es que el deterioro se erige no sólo como el “desgaste de la imagen sino como la imagen misma del desgaste”, como lo explica Alfonso Ruiz Soto.⁶⁷

A los ojos de Daniel Kuspit, en la obra de Cauduro constantemente se aprecian escenas que no sólo hablan de la desolación, sino que capturan su esencia misma, y también representa esa crisis que es el azote de la modernidad.⁶⁸ En su opinión, lo

⁶⁴ Dario Gamboni, “Image to Destroy, Indestructible Image”, en *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Londres, Bruno Latour y Peter Weibel editores-MIT, 2002, pp. 93, p. 108. La traducción es mía.

⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 112, 114.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 129.

⁶⁷ Ruiz Soto, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ Donald Kuspit basa esta aseveración en la idea de “desolación patológica” de Habermas, así lo expresa en “Decadence according to Rafael Cauduro”, en *Rafael Cauduro, la poética del tiempo*, catálogo de exposición, Kennesaw State College Gallery of Art, Mexican Cultural Institute of New York, 1993, s/p. La traducción es mía.

anterior se percibe en la manera tan meticulosa en la que, con ironía, el artista traza las paredes deterioradas que se erigen como ejemplo de los muros decadentes que abundan en las grandes ciudades, y donde el deterioro es mitigado por seductores carteles o por expresivos grafitis que se yerguen como medios de libre expresión que en vano intentan llamar la atención en un mundo irremediabilmente dañado. Kuspit puntualiza que los murales hechos para la estación del Metro Insurgentes son ejemplos elocuentes de un mundo vulgar que “promete más de lo que ofrece y que sólo ofrece promesas vacías”.⁶⁹ El crítico añade que esos anuncios comerciales frecuentemente reproducidos por el artista en sus obras recuerdan que, como en la vida misma, nos invitan a ‘vender nuestras almas por unas baratijas, sin reflexionar, prometiendo a cambio satisfacción instantánea’.⁷⁰ Cauduro así parece insinuarlo en *Espacios subterráneos*, particularmente con esa portada que reprodujo de la revista *Vogue* en el Metro parisino. Él mismo ha advertido que los seres bidimensionales creados por la publicidad “van jalando” a quienes miran tales anuncios y van alterando su sentido de la realidad provocando, por ejemplo, que se tienda a equiparar lo bueno con la belleza de las mujeres.⁷¹

Si el humo se convirtió en un artificio recurrente para los pintores impresionistas en su intento por dar forma al tiempo, al movimiento y a la velocidad, Cauduro echa mano del desgaste, lo provoca, para traer a la memoria el transcurrir de las horas y de los días, y lo que va quedando de su paso. Y si los impresionistas eligieron el cielo como espacio de experimentación, y a las estaciones de tren como ese lugar donde se suspendía temporalmente el humo antes de ascender al cielo, Cauduro elige

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Angélica Abelleira, “Mi plástica tiende a la ilusión, el truco y la mentira: Rafael Cauduro”, *La Jornada*, 16 de mayo de 1991, p. 36.

esencialmente los muros, en ocasiones con puertas o ventanas, para expresar y capturar el deterioro que se devela mediante la humedad, los tubos oxidados, las grietas, la pintura descascarada, los desgarres reales o simulados –como en los carteles–, las superposiciones, el grafiti que incluso traza sobre los personajes que también se exhiben desgastados, todo lo cual habla del paso del tiempo y de la ruina. Esas superficies maltratadas enfatizan que el proceso de desgaste ha sido largo y acumulativo. Es la convergencia de distintos momentos cada uno de los cuales tiene algo que decir, apunta Ruiz Soto.⁷² Y es que, para el artista, pintar muros desgastados también es una manera de reunir las historias que guardan los objetos: “En la ruina hay sucesos escondidos, riquezas insospechadas, historias jamás contadas. En una palabra, en el deterioro hay narrativa”⁷³ la cual no sólo alude a lo que el hombre hace y produce al adaptarse a su entorno y a su época, desde la contaminación y el abandono, también se refiere a que la naturaleza deja sentir su presencia mediante diferentes fenómenos que, como la lluvia, el sol y el viento, inexorablemente imprimen su marca en los objetos, en el entorno. Cauduro lo explica al decir que...

El deterioro básicamente es una causa que afecta a los objetos que nosotros creamos [...] Nosotros nacemos vivos y empezamos a morir día a día. Los objetos no, nosotros les causamos la muerte y ellos empiezan a vivir y a llenarse vida hasta que se integran totalmente al mundo, ya no del deterioro, sino de la vida.⁷⁴

Si el desgaste le da vida a los objetos, también está estrechamente ligado con la memoria, como el artista explica, con lo que dejan los hombres a su paso y que, en el caso del Metro londinense, quedan como registro de quienes él consideró pudieron transitar por sus plataformas en diferentes momentos. Precisamente, la mezcla de

⁷² Ruiz Soto, *op. cit.*, p. 20.

⁷³ Rafael Cauduro, “Rafael Cauduro: un posible...”, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ Robleda, entrevista citada.

imágenes de diferentes tiempos para acentuar que el desgaste ha sido largo y acumulativo, la forma en la que se conjuntan personajes de diferentes tiempos, en particular, esa manera de combinar la arquitectura y la figura, lo viejo y lo nuevo, el arte ‘alto’ con la imaginería popular, han llevado a Kuspit a concluir que el artista hace una proclamación “posmodernista del estado sombrío y deprimente de los asuntos psicosociales en el mundo”.⁷⁵ Si con esa reflexión el crítico se refiere al ánimo que reinaba entre los individuos en particular y en sus entornos sociales en general al momento en que Cauduro hizo su obra, también parece aludir a la situación que vivía el arte a finales del siglo XX, especialmente en la década de 1980, cuando la figura humana veía un resurgimiento que en muchos casos se traducían en el registro de cuerpos deformados o fragmentados. Eran obras de artistas que se distanciaban del abstraccionismo que había imperado para inscribirse en el neoexpresionismo o en el neomexicanismo.⁷⁶

A diferencia de los abstraccionistas, Cauduro era uno de los artistas que, ya desde mediados de la década de 1970, encontraba en la figuración la manera idónea de expresar sus intereses estéticos. Y si los murales que integran *Espacios subterráneos*

⁷⁵ Kuspit, *op. cit.*, añade que “utiliza métodos posmodernistas para hacer una afirmación relevante... En sus obras, la decadencia del posmodernismo y de la sociedad coinciden perfectamente”, s/p. Por su parte, Olivier Debrouse, en “¿Un postmodernismo en México?”, explica que el posmodernismo, surgido en los países de economías avanzadas, está enraizado en el descanto de tales sociedades por el apogeo de los medios masivos de comunicación, y tiene fundamentos críticos derivados de la institucionalización de la neoacadémica de las vanguardias. En el mundo del arte mexicano surge como “convergencia espontánea de intereses” que en la práctica corresponde a una crítica de valores que repercute en una necesidad de revalidar lo propio y donde el sentido de la obra de arte tiene que ser más profundo o paródico y sin intenciones críticas; *México en el arte*, núm. 16, INBA-SEP, México, primavera de 1987; pp. 56-63.

⁷⁶ En México, la década de los cincuenta, incluso los años sesenta, fueron tiempos de pujanza y surgimiento de individualidades artísticas heterogéneas que compartían el deseo de orientar la producción plástica nacional hacia intereses estéticos y formales que adquirieron fuerza en diversos países después de la Segunda Guerra Mundial: desde abstracciones y neoexpresionismos, hasta neoconstructivismo y arte concreto. Esa libertad expresiva dio paso a que en la década de 1980 emergiera una generación de artistas figurativos para quienes el cuerpo humano tendría especial importancia. Entre ellos se encontraban quienes se identificaron con el neoexpresionismo alemán a raíz de que el Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad de México exhibiera la muestra *Origen y visión: nueva pintura alemana*. También surgió otra tendencia figurativa conformada por obras de artistas interesados en temas nacionalistas y en cuyas creaciones se apreciaba una iconografía patria, religiosa, popular, costumbrista, urbana y rural de México. Estos creadores con frecuencia plasmaban sus cultos íntimos, incluso su propia imagen. Se trataba de los así llamados neomexicanistas. No obstante, dichas tendencias no evitaron que la abstracción geométrica continuara vigente.

podrían recordar el muralismo mexicano de la década de 1920, por tratarse de obras permanente expuestas al público,⁷⁷ la propuesta muralista de su creador difiere de tal movimiento pues no pretende ser educativa, ni plasmar temas históricos del país. No obstante, siguiendo el espíritu de los muralistas en el sentido de presentar una crítica de la sociedad, su obra titulada *Siete crímenes capitales* (2009), creada para la Suprema Corte de Justicia, revela escenas atroces que se viven en dicha institución.

Cuerpo fragmentado, cuerpo evanescente

La frecuencia con la que se exhiben cuerpos mutilados tanto en el arte como en los medios de comunicación, han hecho de la fragmentación de la figura humana un icono de nuestro tiempo. Así lo considera José Luis Barrios.⁷⁸ Plasmar cuerpos seccionados contrasta con la idea de que sólo su unidad puede ser considerada bella, idea que fuera dictada por la tradición estética clásica. No obstante, permite a los artistas que la utilizan como motivo artístico expresar sus inquietudes.⁷⁹ La mutilación es también evidencia de que el cuerpo no sólo es el objeto de deseo, sino el lugar en el que se manifiesta el dolor, el sufrimiento y la muerte, como explica Linda Nochlin.⁸⁰

En el contexto internacional, y surgida a inicios de la década de 1980 estrechamente ligada al neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana reivindicaba un eclecticismo subjetivo donde la citación y el nomadismo –esa posibilidad de transitar por cualquier época o estilo del pasado y hacer referencia a otros artistas– jugaron un

⁷⁷ Robleda, entrevista citada.

⁷⁸ José Barrios Lara, *El cuerpo aludido*, catálogo de exposición, México, INBA, 1998, p.173

⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 173-174.

⁸⁰ Linda Nochlin, *The Body in Pieces*, Estados Unidos, Thames and Hudson, 1994, pp.16-18. La traducción es mía.

papel fundamental.⁸¹ Francesco Clemente, por ejemplo, recurría a la cita como herramienta que le permitía crear una figura corporal asexual a partir de fragmentos apropiados del pasado.⁸²

Por su parte, la cultura visual mexicana vio aparecer imágenes del cuerpo mutilado y en desintegración a lo largo del siglo XX, mismas que evocaban diversas formas de violencia contra el cuerpo y contra el ser humano persistentes en la sociedad, tales como la violencia social, la de la enfermedad y contra uno mismo.⁸³ Así lo explica Karen Cordero Reiman. Tal síntoma continuó y se hizo evidente a finales de la década de 1970 y a inicios de los años ochenta en obras como *Enigma*, de Enrique Guzmán (1974), y *Para nombrar el dolor* –de la serie *Suicidios*–, de Oliverio Hinojosa (1985), hasta *Somoza destruido*, de Pedro Meyer (1982), y *Rasgos de identidad*, de Laura Quintanilla (1989). Y es que la de los ochenta, en particular, fue una época en la que se vivieron diversas experiencias en México y en el mundo que motivaron una reflexión en torno al cuerpo humano.

A nivel global, el surgimiento del SIDA puso en la mesa de discusión la moralidad sexual y las relaciones homosexuales. El impacto negativo que tuvo la epidemia en diferentes naciones se reflejó en el gran número de víctimas que cobró. En tanto, la ciencia, especialmente la ingeniería genética, proponía recurrir a la manipulación del ADN para la fabricación de terapias curativas y para el diseño y creación de seres vivos.⁸⁴

⁸¹ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a los multicultural*, España, Alianza Forma, 2009, pp. 273.

⁸² María Elena Domínguez, “Francesco Clemente: bestiario, representación, multiplicación y bordes de lo real del sexo” en *Aesthetika*, Vol. 1, (2), primavera de 2005; p. 13. Consultado el 3 de octubre de 2010, en: <http://aesthetika.org/IMG/pdf/Dominguezv1n2.pdf>

⁸³ Cordero Reiman, “Síntomas culturales...”, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁴ Gonzalo Vélez, “Tótem y tabú en los tiempos del desencanto”, en *Las transgresiones al cuerpo*, catálogo de exposición, México, CONACULTA-INBA, mayo-julio de 1997, p. 39.

En México, las consecuencias del terremoto que agitó la capital del país, en 1985, provocó la pérdida de cientos de vidas humanas y, al mismo tiempo, la pérdida de la confianza y de la credibilidad en las instituciones⁸⁵ que también se derivaba de la crisis económica que los mexicanos vivieron.

Globales o nacionales, las experiencias vividas estaban estrechamente vinculadas con las vidas social y personal de los habitantes del mundo, con la vida y con la muerte, en suma, con el cuerpo humano. Todo ello tendría un impacto en la imaginaria artística, en particular, en la forma de percibir la figura humana.

Si bien en la década de 1980 el mundo del arte atestiguó diversas demostraciones artísticas del cuerpo mutilado o fragmentado, Nochlin advierte sobre la importancia de que el tema sea tratado con cautela, evitando generalizar.⁸⁶ Conviene más establecer un modelo diferenciador y distinguir entre el papel ritualista de la fragmentación, es decir, en tanto que forma de expresar el sacrificio o el fetichismo, del papel retórico, en particular, de su función metonímica, como la sinécdoque mediante la cual se expresa la parte -del cuerpo en este caso- por el todo, es decir, como una idea que alude a un concepto más elaborado, recurso que ya era utilizado por los artistas realistas del siglo XIX.⁸⁷

La manera en la que Cauduro mutila el cuerpo humano en los carteles que aparecen en el *Subterráneo de Londres* puede abordarse desde la perspectiva de su función metonímica, de la sinécdoque, pues reproduce el lenguaje publicitario, lo imita. El artista simula que los rostros de las personalidades trazadas en los anuncios están

⁸⁵ Debroise, “¿Un postmodernismo...”, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶ Nochlin, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁷ *Ibidem*, Nochlin explica que en las pinturas de Edouard Manet, como *At the caffè* y *Masked Ball at the Opera*, las piernas fragmentadas que el artista trazó pueden funcionar metonímicamente como referencia al atractivo sexual, p. 38. La traducción es mía.

En lo que toca a la metonimia, se trata de esa figura de la retórica en la que se designa una cosa en lugar de otra con la que sostiene alguna relación de contexto o cierta cercanía.

fragmentados de la misma manera en la que, en la vida real, este tipo de carteles seccionan el cuerpo humano a fin de aludir a conceptos como la sexualidad, a un estatuto socioeconómico, a una ideología política, entre otros. Muestra los carteles desgarrados de la forma en la que son alterados al estar expuestos a un espacio abierto muy transitado por gente que los desprende o encima. Ese tipo de mutilación evidencia otra forma de violencia, también referida por Cordero Reiman, que se vincula con el paso del tiempo.⁸⁸ Son alteraciones que la materia experimenta con el transcurso de las horas y los días. Pero, ¿a qué se debe la presencia de figuras humanas evanescentes que además han perdido partes de sus cuerpos?

El cuerpo en el tiempo

El profesor Gerardo Estrada ha dicho que, en su obra, el artista deja ver dos constantes, el transcurrir del tiempo y la trascendencia de las cosas en nuestras vidas: “Los espacios se pueblan de presencias [...] cautivas en el tiempo, fantasmas, apariciones, deseos extraviados en la nostalgia”, y agrega que el pintor capta en su obra las texturas y la “presencia indeleble” de los objetos en nuestro entorno.⁸⁹ El propio Cauduro lo ha dejado ver al referirse a esa huella que deja una persona al levantarse de la cama. Si recordemos, él expresaba que “la memoria y el deterioro suceden muy parecidos. Cuando una persona que estuvo en tu cama, se va y deja el hueco en la almohada. Lo ves y te acuerdas. En ese rincón donde hubo un momento intenso en tu vida, por feo o bonito que fuera, te hace ver esa escena maravillosa o terrible”.⁹⁰

⁸⁸ Cordero Reiman, “Síntomas culturales”, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁹ Gerardo Estrada, *Rafael Cauduro, dibujos*, presentación del catálogo, México, CONACULTA, 1995, pp. 6, 7.

⁹⁰ Robleda, entrevista citada.

Esta imagen que describe prueba, por una parte, esa violencia del tiempo a la que Cordero Reiman hace referencia, es decir, habla de lo que a su paso nos quitan las horas, del despojo, pero también de lo que nos deja, lo que se queda de quien estuvo, esa presencia indeleble, diría Estrada. El hueco o huella que deja una persona al levantarse de una cama evidencia la ausencia de quien la dejó, pero también lo que ella deja detrás de sí, esa huella, ese imagen, ese recuerdo. Esta idea coincide con la imposibilidad de que el vacío exista, como lo refiere el filósofo Henri Bergson: “La idea de ausencia (...) está inseparablemente ligada a la de supresión, real o eventual, y la de supresión no es ella misma sino la idea de sustitución”.⁹¹ Siempre queda algo, la sola idea de la nada es un absurdo, apunta Bergson, y así lo hace ver Cauduro. Se niega a aceptar la idea de que no queda nada después de que alguien parte de un sitio específico. Y al representar figuras incompletas y evanescentes, sugiere que lo que queda con frecuencia son fragmentos, recuerdos parciales y endebles.

Kevin Lynch ha explicado que el desgaste pone de manifiesto la naturaleza transitoria de las cosas, y puede ser un aspecto tan significativo en una edificación como lo fue su creación.⁹² Cauduro lo sabe bien y le da vida a ese concepto con el desgaste que tan esmeradamente plasma en la arquitectura y en los personajes, los cuales se deterioran de igual manera para significar esa naturaleza transitoria de la que, sin embargo, siempre queda un registro, esas huellas. En el fondo, el artista plasma un *collage* temporal que resulta de la acumulación de huellas que se sobreponen con el transcurso de los años. Al sobreponer carteles, por ejemplo, hace

⁹¹ Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, La Pléyade, 1972, p. 95.

⁹² Kevin Lynch, *¿De qué tiempo es este lugar?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 204.

ver que es posible que diferentes tiempos coexistan.⁹³ ¿Cómo fue que Cauduro tuvo la idea de plasmar la posibilidad de que diferentes tiempos compartan un mismo momento? La novela *En busca del tiempo perdido* ofrece una respuesta. En ella, su escritor deja ver que el pasado es co-presente del presente, es decir, destaca el hecho de que la realidad se crea mediante las percepciones actuales en las que se sintetizan los recuerdos, ‘el Tiempo perdido’,⁹⁴ diría Blas Matamoro. Y Proust, ¿cómo llegó a tal conclusión? Mucho se ha discutido en torno a la influencia que Bergson pudo tener en el escritor, lo cual no es tema de este trabajo. No obstante, se sabe que ambos coincidían en la importancia que tiene el tiempo y la duración.⁹⁵

Al explicar su teoría sobre el tiempo y la conciencia, es decir, al exponer lo que entendía por *durée* o duración, el filósofo hacía ver el error en el que habían incurrido los filósofos dedicados al estudio del tiempo y el espacio pues, luego de analizar el segundo, habían utilizado las conclusiones obtenidas para explicar el tiempo.⁹⁶ El resultado era que habían especializado el tiempo –en el cual comúnmente nos colocamos y donde, a su ver, radica la duración real–⁹⁷, relegándolo a una simple yuxtaposición de instantes inmóviles que no pueden explicar la realidad dinámica del devenir y del tiempo como continuo pasar, en virtud de que no consideraban posible que alguna de sus partes permaneciera al surgir otra. Bergson sostenía que espacio y tiempo habían sido sometidos por la ciencia a la matematización, pues el tiempo matemático se representaba como una línea que no

⁹³ *Ibidem*, Lynch explica que en la ‘estratificación’ se acumulan huellas que se superponen en periodos sucesivos, cada una de ellas modificando y modificándose, a su vez, por cada huella, y dando lugar a un *collage* temporal; *op. cit.*, p. 196.

⁹⁴ Blas Matamoro, *Por el camino de Proust*, España, Editorial del hombre, 1988, p. 238.

⁹⁵ Odile Baron Supervielle, en su artículo “Dos parientes unidos por el tiempo”, apunta que si bien se ha discutido sobre la posible influencia que pudo haber ejercido Henri Bergson sobre Proust, recuerda que Pierre Edmond Robert señala que, lo que acerca a los dos, es la importancia que conceden al tema del tiempo y la duración. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=216055 Consultado el 29/04/2010.

⁹⁶ Bergson, *El pensamiento...*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 123.

se mueve mientras se mide, el tiempo es movilidad.⁹⁸ Estaba convencido de que la inmovilidad no existía si por ella se entiende la ausencia de movimiento. Para él, el movimiento era la realidad misma.⁹⁹ Al ahondar en esta idea, el filósofo subrayaba que la manera científica de entender el tiempo, es decir, cronológicamente, ignoraba una característica esencial que es la duración y la ciencia no la podía comprender fácilmente en virtud de que no se puede medir matemáticamente, y tampoco se puede predecir. Desde su punto de vista, la duración se vive, es una experiencia única y subjetiva de la conciencia, la cual registra el continuo fluir del tiempo que evoluciona desde un pasado que se actualiza en el presente y que se proyecta como posibilidad hacia el porvenir. En la concepción bergsoniana, el movimiento y el cambio son realidades que no son indiferentes a la noción de tiempo en donde éste implica sucesión, pero ésta no se presenta de acuerdo con una anterioridad y una posterioridad sino simultáneamente.¹⁰⁰

Para Bergson, cuando se habla de un presente se piensa en un intervalo de duración que resulta difícil precisar pues no se trata de un espacio en donde existe una distinción clara de partes exteriores unas a otras.¹⁰¹ No obstante, la conciencia indica que cuando se habla del presente, se piensa en un intervalo de duración que es variable,¹⁰² y que incluye nuestro pasado. Le corresponde a nuestro interés práctico aceptar de él –el pasado– lo que permite aclarar o complementar una situación presente.¹⁰³ En todo caso, el presente se vuelve pasado cuando el interés actual en él

⁹⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁹ *Ibidem*, Bergson explica que “el movimiento es la realidad misma, y lo que llamamos inmovilidad es cierto estado de cosas análogo a lo que sucede cuando dos trenes marchan a la misma velocidad, en el mismo sentido, en dos vías paralelas: cada uno de los trenes está entonces inmóvil para los pasajeros sentados en el otro”; pp. 117-118.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibidem*, p. 125

¹⁰³ *Ibidem*, p. 112.

se pierde pero, mientras persiste, es parte del presente. Entendido de esta manera, el presente contiene la historia anterior de una persona consciente, como lo continuamente presente, es decir, lo continuamente movable. Como resultado, el pasado se funde y confunde con el presente.¹⁰⁴ En ese sentido, Bergson explicaba que la filosofía permite no separar el presente del pasado que fluye con él pues ella imprime a las cosas esa cuarta dimensión –el tiempo– que permite a las percepciones anteriores adherirse a las actuales haciendo que la realidad se afirme en la continuidad.¹⁰⁵

Proust y Cauduro coinciden con Bergson, así lo dejan ver sus obras. El primero, en su libro *En busca del tiempo perdido*, hace una obvia alusión a esa cuarta dimensión cuando, ante la mirada de su narrador, los objetos en la iglesia de Combray, desde sus vidrieras y tapices, hasta su arquitectura y la luz que se filtraba en su interior, le infundían a un templo una naturaleza especial...

...que era el de ser una edificación que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta era la del Tiempo– y que al desplegar a través de los siglos su nave, de bóveda en bóveda y de capilla en capilla, parecía vencer y franquear no sólo unos cuantos metros, sino épocas sucesivas, de las que iba saliendo triunfante.¹⁰⁶

Es mediante la cuarta dimensión que se logra percibir la existencia o la manera en la que emerge la presencia de una estructura de diferentes épocas, en un mismo momento presente. En todo caso, los recuerdos que Proust refiere a lo largo de su novela, constituyen una manera de recuperar el pasado e incluirlo como contenido de la actualidad.

¿Cómo se percibe entonces esa idea en el mural de Cauduro? Antes de ahondar en

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 125, 126.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 130

¹⁰⁶ Proust, *op. cit.*, p. 81.

ello, conviene recordar que Bergson llegó a la conclusión de que la intuición – entendida como conciencia inmediata– percibía a la vida como duración, y que la existencia humana se había intensificado en la duración. En su visión, el hombre era una de las maneras en las que la materia se suspendía, como un lugar de paso, pues lo esencial de la vida radicaba en ‘el movimiento que la transmite’.¹⁰⁷ En ese sentido, todo fenómeno vivo supone flujo y pasaje, es decir, transición que no es sino la duración misma.¹⁰⁸ Eso es precisamente lo que Cauduro plasma con esas figuras evanescentes en la estación del Metro de Londres. Son lugares de paso a los que Bergson alude, y que se erigen como testigos de la presencia de quienes alguna vez contuvieron el movimiento que impulsó sus vidas, es decir, de quienes transitaron por el Metro y cuyas huellas –las figuras humanas en el andén– son evidencias de su propio existir.

Regresando a las ideas de Bergson, una vez más, hay que recordar que él describía a la actividad humana como esa lucha o encuentro entre la libertad y las formas que esa actividad creaba. Explicaba que tales formas, más que una expresión de lo real, eran apariencias registradas por la percepción, es decir, ‘instantáneas’ en las que se consolida “la continuidad fluida de lo real en imágenes discontinuas”.¹⁰⁹ Al exponer esta definición, Bergson parece tener en mente la manera en la que el cine y sus imágenes se suceden. De hecho, en uno de sus textos aludía a la forma en la que el cine funciona, en su intento por explicar su concepto de duración.¹¹⁰ Esta definición resulta pertinente en este momento pues Cauduro parte de fotografías, como el cine

¹⁰⁷ Henri Bergson, *Materia y memoria*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 17.

¹⁰⁸ Matamoro, *op. cit.*, pp. 244-245.

¹⁰⁹ Bergson, *Materia...*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁰ En *El pensamiento y lo moviente*, Henri Bergson explica: “En teoría, el film sobre el cual están dibujados los estados sucesivos de un sistema enteramente calculable podría desarrollarse en cualquier velocidad sin que nada cambiara en él. De hecho esta velocidad está determinada, porque el desarrollo del film corresponde a cierta duración de nuestra vida interior”, *op. cit.*, p. 18.

entonces, para plasmar su obra en general, y las figuras humanas en particular. Esas imágenes fotográficas son instantáneas que le permiten mostrar ‘la continuidad fluida de lo real en imágenes discontinuas’. En este punto existe un estrecho vínculo con el énfasis que hace la fotografía, de acuerdo con Roland Barthes, en el sentido de que tales imágenes capturan lo ‘que-ha-sido’.¹¹¹ Y es que si una imagen fotográfica brinda un conocimiento certero es en el ámbito temporal pues al mirarla se sabe que la persona que aparece en ella ya no está, lo que está o resulta evidente es su ausencia. Igualmente evidente es que su presencia estuvo cuando se tomó la fotografía.¹¹² En suma, las imágenes fotográficas encapsulan el pasado y el presente, la presencia y la ausencia. Al reproducir diferentes fotografías de distintos tiempos, Cuaduro echa mano de esta cualidad de las fotografías, a fin de reunir una serie de presencias y de ausencias en un mismo espacio pictórico. La yuxtaposición de tales imágenes, de los rostros de gente que vivió en diferentes épocas, y de quienes transitaron por la estación, es un intento por mostrar que es posible comprimir tiempos diversos en un mismo instante. Echa mano de imágenes de distintas épocas y hace que compartan, simultáneamente, un mismo espacio pictórico. Al hacerlo, el artista juega con esa cuarta dimensión que es el tiempo. Las figuras de los artistas Gilbert y George (Fig. 13) y del veterano de la guerra de Waterloo (Fig. 14) ejemplifican claramente esa posibilidad. En esos tres casos, el artista no sólo se conforma con mostrarlos en sus carteles respectivos, inserta partes de sus cuerpos en el andén de la estación londinense. Sus figuras se erigen como puentes que enlazan diferentes tiempos y diferentes espacios. Ellos encarnan claramente la posibilidad de coexistir en diferentes tiempos y en diferentes espacios: el tiempo y el espacio de las

¹¹¹ Roland Barthes, *Camera lucida*, Nueva York, Hill & Wang, 1981, pp. 96-100. La traducción es mía.

¹¹² *Ibidem*, p.115

fotografías que contienen sus rostros, así como el tiempo y el espacio de la estación del Metro: el pasado y el presente.

Conclusiones

Como si quisiera compartir con el espectador ciertas ideas de las que partió al concebir *Espacios subterráneos*, Cauduro plasmó el rostro de Picasso y el título de la novela de Proust, *En busca del tiempo perdido*, en el *Metro de París*. Del cubismo retomó las ideas de tiempo y de espacio simultáneos, y de la novela de Proust la posibilidad de imprimirle a sus obras esa cuarta dimensión que es el tiempo, de alguna manera incluida en la propuesta cubista. En su mural, el tiempo se evoca mediante ese *collage* temporal que construye a partir del artificio de yuxtaponer fotografías, suyas o apropiadas, de diferentes momentos donde el pasado puede coexistir con el presente. El pasado y el presente resultan perceptibles pues las imágenes de diferentes épocas se muestran simultáneamente. En el presente, la distinción de partes exteriores unas de otras no siempre es evidente, diría Bergson, es decir, el pasado no se separa del presente tan claramente. Cauduro así lo expresa con la evanescencia que le imprimió a ciertos personajes que se confunden con el muro de la estación, tal y como el pasado se confunde con el presente.

El artista plasmó los carteles en las mamparas de la estación emulando la forma en la que se exhiben en la vida real, y los desgarres que llegan a registrar evidenciando que celebridades de diferentes épocas pueden coexistir en un mismo tiempo. En tanto, la destrucción y la evanescencia de los personajes que trazó en el andén recuerdan ese deterioro que exhiben los anuncios pintados directamente sobre los muros de ladrillo. Son los cuerpos tratados como pósters –diría Cauduro– y que se deterioran como tales, pero que también aluden a la memoria, a esas marca que dejan tras de sí a su

paso. Es evidenciar que el vacío, como dice Bergson, no tiene cabida. En todo caso, el desgaste que los dos tipos de figuras experimentan a causa del paso del tiempo es igualmente violenta, con lo cual se prueba la primera hipótesis.

Los cuerpos desgarrados, carentes de solidez corpórea e incompletos, se erigen como fragmentos de recuerdos, bueno o malos, que se funden, en la memoria, en el presente. Si se considera que las figuras humanas plasmadas en el andén se exhiben a manera de marcas dejadas por diferentes personas al deambular por la estación, hablamos entonces de lugares en tránsito como diría Bergson. Se trata de objetos que se erigen como indicadores del paso de la gente. Es el cuerpo como huella y tratado como póster desgastado evidenciando que el tiempo imprime su efímera y escurridiza presencia en el muro. En tanto, las celebridades de los carteles reafirman con su solidez corpórea que su paso por el mundo es innegable. En ambos casos, recuerdan que el tiempo se escapa, que sus presencias se han ido, pero que su ausencia se conserva mediante esas imágenes, esas huellas que han quedado como registros de diferentes momentos que les permiten cohabitar. Es la justificación de la segunda hipótesis.

Cauduro se propuso levantar fronteras temporales –el año en que comenzó a operar el Metro de Londres y la fecha en que concluyó la obra–, en su intento por establecer una cierta duración, es decir, de plasmar el pasado en el presente. Reprodujo los rostros de reconocidas personalidades a partir de fotografías específicas y las reunió en el espacio de las mamparas de la estación londinense evidenciando que es posible compartir en el presente tiempos distintos. Como explica Jorge Alberto Manrique, engaña al espectador al mostrarle una situación ambivalente confrontando la realidad histórica y la presente. En el *Subterráneo de Londres*, las apropiaciones de imágenes

fotográficas de gente reconocida se proponen como esa realidad histórica que coexiste con la presente revelada claramente a través de las imágenes vaporosas de las parejas de *punks* que aguardan en el andén. Se trata de la confluencia de momentos diferentes, como propone la tercera hipótesis. No obstante, al rebasar el espacio de los carteles y de las mamparas, Gilbert y George, al igual que el veterano de la guerra de Waterloo, demuestran que no sólo es posible cohabitar en un mismo presente, sino en espacios diversos simultáneamente. El *Subterráneo de Londres* es el lugar en donde la gente perteneciente a distintas épocas comparte un mismo espacio, en algunos casos, más de uno, y donde los cuerpos se manifiestan como las marcas del tiempo, como los cuerpos del tiempo que cobran vida en el deterioro, en el desgaste, en la evanescencia.

Pero, ¿cómo se adivina que en este mural es el presente el que contiene al pasado y no es desde el pasado que se mira hacia el presente? Al referirse a la obra de este creador, Mauricio Molina explica que “todo gran pintor es al mismo tiempo filósofo de la visión y por lo tanto de lo visible. En esa reflexión, la mirada es sólo una parte de la obra”.¹¹³ El mural de Cauduro muestra al espectador todos esos tiempos que él recuperó para compartir y que se insertan en su presente –el del espectador– durante los breves instantes en los que posa su mirada sobre su creación. Y es que la fugacidad del tiempo también se registra al momento de observarla.

Cuerpos etéreos, fragmentados, incompletos, son parte de un artificio que se propone seducir al espectador y convencerlo de que la simultaneidad, la presencia de diferentes tiempos anteriores en un mismo presente, es posible, y donde la gente es tanto lo que es como lo que ha sido. Es en esos breves instantes en que se mira *El*

¹¹³ Mauricio Molina, “Rafael Cauduro: más allá de la mirada”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 70, México, UNAM, diciembre de 2009, p. 55.

subterráneo de Londres que esa posibilidad se materializa, donde el pasado, o los pasados, y el presente aparecen inmediatamente aprehensibles. Al espectador le corresponde confirmarlo o refutarlo.

Hemerografía

Ávila, Lorenzo Rafael, “Cauduro: la pintura del tiempo recobrado”, *La Jornada*, 5 de mayo de 1985.

Boletines de prensa de la oficina de prensa del Sistema de Transporte Colectivo, México, s/f:

- “El Metro, un espacio para la cultura”
- “La cultura viaja en Metro”

Baron Supervielle, Odile, “Dos parientes unidos por el tiempo”
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=216055
 Consultado el 29 de abril de 2010.

Del Conde, Teresa, “Las jóvenes generaciones de pintores mexicanos”, en *México en el arte*, núm. 9, México, INBA-Cultura-SEP, 1985.

Debroise, Olivier, “¿Un postmodernismo en México?”, en *México en el arte*, núm. 16, México, INBA-SEP, primavera de 1987.

Hernández Ezequiel, Carla, “Rafael Cauduro: un hueso duro de roer”, México, *Tierra adentro*, núms. 117-118, agosto – noviembre de 2002.

Hijar, Alberto, “Cauduro y la postmodernidad”, *El Día*, 10 de julio de 1991.

Kureishi, Hanif, “Dedicación al placer”, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, España, 20 de diciembre de 2008.

Lara Cantú, Lupina, “Rafael Cauduro, su vida”, en *Resumen*, núm. 13, México, Reproducciones fotomecánicas, enero de 1996.

Luque, Antonio, “Rafael Cauduro o la realidad asombrosa”, *Macrópolis*, sección “Galería”, núm. 4, México, 2 de abril de 1992.

----- “Rafael Cauduro y el hiperrealismo”, *La Jornada*, 10 de junio de 1991.

Mac Masters, Merry, “Fue inaugurada la exposición de Rafael Cauduro, Espacios subterráneos”, *El Nacional*, 11 de octubre de 1990.

Manrique, Jorge Alberto, “Cauduro, ¿cuál realismo?”, *La Jornada*, 25 de septiembre de 1991.

Molina, Mauricio, “Rafael Cauduro: Más allá de la mirada”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 70, México, UNAM, diciembre de 2009.

Moussong, Lazslo, “La plenitud del hiperrealismo en Gelsen Gas”, *México en el Arte*, núm. 14, México, INBA-SEP, otoño de 1986.

Ponce, Roberto y Rosario Manzanos, “Arte subterráneo”, *Proceso*, núm. 976, México, 17 de julio de 1995.

Ruiz Soto, Alfonso, “In Search of Faith”, *Voices of Mexico*, núm. 35, México, 1 de abril de 1996.

Tibol, Raquel, “Rafael Cauduro: simulación y melancolía”, *Proceso*, núm. 771, sección Arte, 12 de agosto de 1991.

Danai, Tal, *Hyperrealism and Conceptual Art. What you see is what you get?*, en http://www.artlink.com/IYA/images/Tal_text.pdf
Consultado el 10 de abril de 2010.

Domínguez, María Elena, “Francesco Clemente: bestiario, representación, multiplicación y bordes de lo real del sexo”, en *Aesthetika*, Vol. 1, (2), primavera de 2005. <http://aesthetika.org/IMG/pdf/Dominguezv1n2.pdf>
Consultado el 3 de octubre de 2010.

González Döring, Arturo, *Símbolos nacionalistas en la pintura posmoderna mexicana*, en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agoarturo.htm>
Consultado el 29 de abril de 2010.

Lichfield, John

Why police kept tabs on Picasso, 'the anarchist'

<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/why-police-kept-tabs-on-picasso-the-anarchist-560420.html>

Consultado el 10 de abril de 2010.

“Rafael Cauduro at Alex Rosenberg Gallery”, *Art Now*, sección Gallery Guide, Estados Unidos, abril de 1985, s/a.

Enciclopedia digital Wikipedia:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperrealism_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperrealism_(painting))

Consultada el 10 de septiembre de 2009.

Bibliografía

Barrios Lara, José, “El cuerpo fragmentado”, en *El cuerpo aludido*, catálogo de exposición, México, INBA, 1998.

- Barthes, Roland, *Camera lucida*, Nueva York, Hill & Wang, 1981.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989.
- Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, La Pléyade, 1972.
- *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Cauduro, Rafael, *Rafael Cauduro, un posible itinerario*, México, Vid-INBA, 2001.
- Cordero Reiman, Karen, “Síntomas culturales: cuerpos del siglo XX en México”, en *El cuerpo aludido*, catálogo de exposición, México, INBA, 1998.
- Chastel, André, *El gesto en el arte*, España, Siruela, 2004.
- De la Campa de Garibay, Pilar, *Neomexicanos: visiones y revisiones de dos décadas*, catálogo de la exposición, México, Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público-Festival de la Ciudad de México, marzo 17-junio 14, 1998.
- Del Conde, Teresa, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, México, Plaza y Janés, 2003.
- Estrada, Gerardo, *Rafael Cauduro, dibujos*, catálogo de exposición, México, CONACULTA, 1995.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Gamboni, Dario, “Image to Destroy, Indestructible Image”, en *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Londres, Bruno Latour y Peter Weibel editores-MIT, 2002.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Forma, 2009.
- Kayser, Miriam, *Cauduro... Memorias... Recuerdos...*, catálogo de exposición, México, Centro Cultural Alfa, 1987.
- Krieger, Peter, “Desamores a la ciudad. Satélites y enclaves”, en *XXIII Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM-IIE, 2001.

Kuspit, Donald, “Decadence according to Rafael Cauduro”, en *Rafael Cauduro, la poética del tiempo*, catálogo de exposición, Estados Unidos, Kennesaw State College Gallery of Art-Mexican Cultural Institute of New York, 1993.

Lynch, Kevin, *¿De qué tiempo es este lugar?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Manrique, Jorge Alberto “Artistas en tránsito. México 1980-1995”, en *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX*, México, Lecturas Mexicanas/Conaculta, 2000.

Nochlin, Linda, *The Body in Pieces*, Estados Unidos, Thames and Hudson, 1994.

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*, España, Alianza Editorial, 2008.

Robles Tardío, Rocío, *Pintura de humo*, España, Siruela, 2008.

Ruiz Soto, Alfonso, *De Ángeles, calvarios y... otras calamidades*, México, CNCA-INBA-Vid, 1995.

Stoichita, Víctor I., *Breve historia de la sombra*, España, Siruela, 2000.

Vélez, Gonzalo, “Tótem y tabú en los tiempos del desencanto”, en *Las transgresiones al cuerpo*, catálogo de la exposición, México, CONACULTA-INBA, mayo-julio de 1997.

Wilkins, David G. y Bernard Schultz, en *Art Past, Art Present*, Estados Unidos, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.

Otras fuentes

Robleda, Blanca, entrevista a Rafael Cauduro, Cuernavaca, Morelos, 9 de marzo de 2010.

Anexo I*



Fig. 1. *El subterráneo de Londres* (1989)



Fig. 2. *Metro de París* (1990)

* *Figuras (fotos):*

STC-Metro, 1 y 2

Ron Mader, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13 y 14

Eumelia Hernández, 7 y 8



Fig. 3. Detrás del ventanal se observa la *Estación de Saint-Lazare*, de Claude Monet, quien se asoma desde el margen derecho de tal estructura



Fig. 4. Pareja que se ubica en el lado izquierdo del mural del metro londinense



Fig. 5. Rostros de personalidades reconocidas de la cultura inglesa



Fig. 6. Portada de la revista *Life* (1945) en la que se publicó la foto de Winston Churchill tomada por Yousef Karsh



Fig. 7. Veterano de la guerra de Waterloo y, a su derecha, la desgarrada imagen de su esposa



Fig. 8. Pareja ubicada en la parte central del mural



Fig. 9. Los artistas Gilbert y George (izquierda) junto a la fotografía de Bertrand Russell tomada por Antony Snowdon

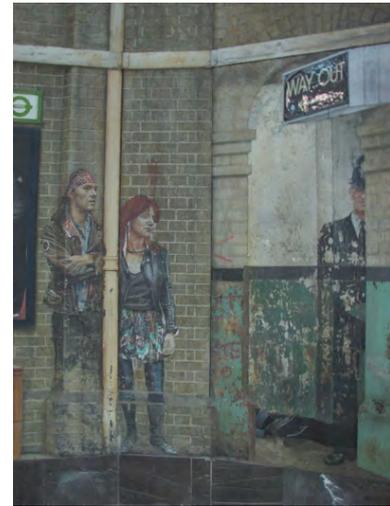


Fig. 10. Bobby o guardia inglés que vigila la estación

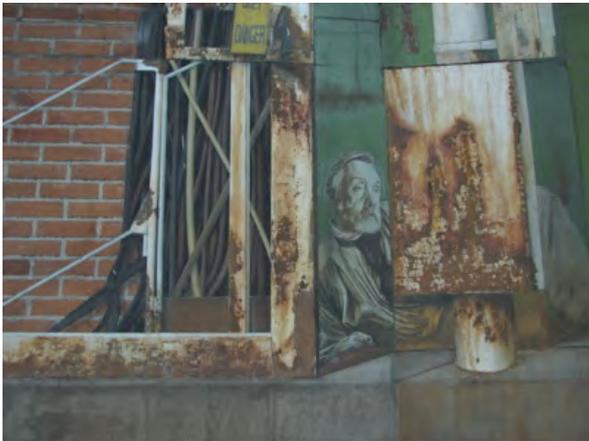


Fig. 11. Edgar Degas reposa mientras observa la escena que se desarrolla ante su mirada, al centro del mural del metro parisino



Fig. 12. Carteles exhibidos en la mampara del metro de París. Una imagen alude a la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. También se observa el rostro de Picasso (derecha)



Fig. 13. Las figuras de los artistas Gilbert y George rebasan los límites de los carteles que los contienen



Fig. 14. El rostro del veterano de la guerra de Waterloo se muestra en el póster mientras su cuerpo se advierte en la banca

Anexo II

Entrevista con el artista Rafael Cauduro realizada en su casa de Cuernavaca, Morelos, por Blanca Robleda, el 9 de marzo de 2010.

¿A qué se debió que hizo los murales el *Subterráneo de Londres* y el *Metro de París*? ¿Lo invitaron a hacerlos o participó en un concurso?

Fue por invitación.

¿Le hicieron especificaciones sobre lo que tendría que hacer?

No. Era muy chistoso, son de esas cosas que a veces pasan en la vida, muy pocas veces. Yo tenía cierto éxito en un mundo muy elitista de las galerías y me iba muy bien, pero se me hacía muy triste que toda mi obra se fuera a colecciones y que nadie la viera. Un día, un compañero, Guillermo Ceniceros, me comentó que le habían ofrecido hacer un mural en el Metro. Inmediatamente me dio mucha envidia. Dije, me encantaría hacer eso, que me lo ofrecieran, y de repente me lo ofrecieron. No lo busqué. Se comunicaron y me preguntaron si quería hacer un mural en el Metro para su 20 aniversario. Me entrevisté con el director, Fernando Ferrando, y me dijo que lo hiciera sobre lo que yo quisiera. Acababa de hacer una exposición en Nueva York y de vivir en esa ciudad. Había hecho muchos cuadros con el tema del Metro de Nueva York. Me encantaba la estética de la ciudad, es un espacio muy duro, muy sólido, nada de concesiones estéticas. Eso me gustaba mucho. El espíritu de Nueva York era muy bárbaro, no todo es sofisticación. Hice una serie de cuadros sobre eso y de repente me dicen, ¿sobre qué se te ocurre? Pues murales sobre diferentes Metros. No podía faltar el Metro de París porque era la tecnología francesa la que finalmente hizo el Metro (de México). Ese es indispensable. Después, el primer *underground* que fue el de Londres, después el que transporta más gente, que era el de Moscú. Finalmente, el Metro más grande de América que era el de Nueva York. Quizás ese no tenía mucha justificación, pero jugaban bien Rusia y Nueva York.

Pero los dos últimos no se hicieron.

No porque después de que terminé (el *Metro de París* y el *Subterráneo de Londres*), salió Ferrando y a la persona que quedó en su lugar no le interesó que yo terminara.

¿Lo censuraron o le impusieron algunas limitaciones para hacer los murales?

No, no hubo ninguna censura. De hecho, fue brutal porque no tuve que presentar ningún boceto, ni nada. Fue con una confianza ciega, muy linda.

¿Viajó a esas dos ciudades, Londres y París, antes de hacer los murales?

A las cuatro ciudades.

¿De Londres y de París qué fue lo que retomó?

El que me encantó de entrada fue el Metro de Londres, que es el primer Metro, con esa estética de las arcadas. Me gustó muchísimo. Es un Metro bastante confuso, es

complicado. El de París es facilismo y es un Metro muy lindo, hecho en 1900. Escogí una de esas estaciones que son *art nouveau*. Creo que era la Ópera.

¿Para el Metro de Londres eligió alguna estación en particular?

No porque esas son iguales.

En cuanto a la selección de personajes, parece que hizo un homenaje a la literatura y al arte de Francia y de Inglaterra.

En casi todos los Metros están esos espacios reservados a la publicidad y ahí (en los murales) quise poner la cultura de todo tipo que tienen las dos ciudades. Entonces, ¿a dónde me fui?, pues desde los más lejanos personajes, en el caso de París, los de 1900 (cuando se inauguró el Metro de esa ciudad). Para el de Londres, puse a quienes habitaron de 1860 a 1989, tanto quienes me tocó ver a mí, que eran los comunes y corrientes, y a quienes tuvieron una injerencia histórica y que hablan de la cultura, de la música de las artes, de la literatura. No quise hacerlo en base a la influencia que han tenido. Era mi sensibilidad. ¿A dónde me fui?, para el Metro de Londres lo más lejano eran las guerras de 1800, entonces puse a un veterano de Waterloo que seguramente vivía en esa época, 1860, (cuatro años más tarde comenzó a operar el Metro londinense), como veterano. Después puse un póster que salió después de la Primera Guerra Mundial que dice *Never again*. Y, ¿cuál era el icono más importante de la Segunda Guerra Mundial?, pues Churchill. ¿Cuál era el filósofo que me gustaba?, Bertrand Russell. Los personajes más cercanos que elegí fue una pareja de artistas conceptuales que se llamaban Gilbert & George, de una galería (Anthony d'Offay) que es bastante emblemática, comercial, pero muy importante. Obviamente no podían faltar los Rolling Stones y John Lennon. Era fan de los Rolling Stones y de los Beatles. Para el Metro de París, me gustó Picasso y en ese momento estaba con tal literatura.

Así son las obras, uno pone muchas cosas y surge una cantidad de reflexiones. Es como la poesía misma.

Como parte de su trabajo preparatorio, ¿leyó obras de las personas que plasmó en los dos murales?

Sí. De Bertrand Russell, por ejemplo, evidentemente no tengo ninguna capacidad para entender su obra *Lógica matemática*, pero sí muchos de sus artículos, sobre todo un libro muy pequeño que leí en esa época que se llama *La conquista de la felicidad*. Casi roza en la liviandad, pero no. Lo que pasa es que habla de algo tan humano. Un filósofo que se dedicó a temas mucho más abstractos, de repente habla sobre la felicidad. La verdad ese parámetro que da parece como de revistas que traen recetas para ser feliz, como *Cosmopolitan* o *Playboy*. Finalmente, es muy buena receta porque habla de una felicidad como un estado, no como una cosa a alcanzar, sino como una cosa a mantener. Te juro que sigue siendo una forma de poner atención. ¿Cómo ando según los parámetros de Bertrand Russell? ¿Qué me está fallando ahorita?

Con la selección de personajes, usted quiere decir algo evidentemente, pero además hay una posición política.

Siempre hay una posición política. Por ejemplo, pongo a Bertrand Russell y a un fotógrafo que a mí se me hace bastante malo pero que era el fotógrafo de la nobleza. Fue él quien tomó esa foto de Russell. En este caso, puse el peso en el nombre de Snowdon (el fotógrafo). Era decir, ese medio de la foto, en una ironía, (Snowdon) está siendo el que se está llevando todo el crédito de este personaje (Russell) que sí trabajó y su teoría de la lógica matemática es un fundamento importante. Entonces, ¿de qué forma podía decir que no estaba de acuerdo en ello?, pues poniendo el nombre de quien lo fotografió, que era bastante mal fotógrafo pero que tenía muy buenas relaciones.

De las obras literarias que reprodujo en el Metro de París está *La peste* de Camus. ¿La leyó antes de hacer el mural?

Sí, claro. Camus me encanta, *El extranjero* y *La peste*, los leí por esa época. Y, bueno, también están Picasso y *En busca del tiempo perdido*, nunca lo acabé.

¿En qué libro se quedó?

Me quedé en *Por el camino de Swann*. Me entusiasmé muchísimo al principio con ese libro. Proust fue un autor que me gustaba mucho por la parte obvia de gran narrador, pero finalmente me aburrí como loco y lo abandoné.

Hay dos referencias precisamente en ese libro que me hacen pensar en la manera que usted plasma el cuerpo humano en muchas de sus obras, especialmente en el Metro de Londres. Una de ellas dice que uno de los personajes va adquiriendo la forma de los objetos que están detrás de él y su materia parece fundirse con ellos. Hay otra referencia a una creencia celta que dice que la gente que muere va a vivir en los animales y en los objetos, cuando pasamos frente ellos nos hablan, y en cuanto se les reconocen, regresan con nosotros. Estas imágenes las estoy viendo en muchas de sus pinturas.

Fue muy curioso, cuando estaba leyendo a Proust, estaba medio entusiasmado porque me regaló imágenes. Estoy un poquito oxidado de cuáles eran los cuadros, pero empecé a leer a Proust y me regalaba unas imágenes que me gustaban. Entonces empecé a buscar imágenes. Un día estaba platicando con una amiga, y de repente le empiezo a platicar y le enseño el cuadro. Era una mujer con una capacidad de lectura impresionante. Creo que yo llevaba unas cuantas páginas de Proust y, a los quince días, ya se había leído todo. Un día llegó con unas tarjetas donde veía referencias de la literatura con mi obra. Yo me quedé sorprendidísimo, abrumado.

Entiendo que la Galería Alex Rosenberg lo invitó entre 1984 y 85 a Nueva York a exponer y lo invitó a esa ciudad. No sé si ese fue el viaje al que hacía referencia al inicio, a que conociera la ciudad. Es que leí en un artículo de Lorenzo Rafael Ávila, publicado en *La Jornada*, que cuando lo entrevistó por esa época, usted tenía *En busca del tiempo perdido* cerca de las obras que pensaba exponer.

Sí, era la época.

¿Se basó en algún cartel para hacer la imagen en sepia que aparece en el mural del Metro de París que dice *À la recherche du temps perdu*?

Está basada parcialmente en una fotografía de mis ancestros de parte de mi madre.

Antes de hacer los murales, ¿leyó algún texto del filósofo francés Henri Bergson?

No.

Carla Hernández ha descrito el método que sigue para trabajar. Ha dicho que primero tiene la idea, le sigue el diseño y el dibujo sobre la tela en blanco. Después plasma las texturas y continúa con el color y la destrucción para seguir con las sombras y las luces. Por último traza a los personajes. ¿Este proceso lo siguió en el mural del Metro de Londres?

Sí, pero los personajes vienen antes del deterioro. Sucede siempre casi al final. Pero también casi al final de etapas parciales. Estoy haciendo un personaje, lo pinto, entonces empiezo a destruir y después tengo que crear las sombras de la arquitectura donde está plasmado ese personaje.

¿Los personajes los destruye junto con el entorno?

El entorno a veces ya viene con un diseño del deterioro que va a tener. Los personajes en realidad son todos, es la misma arquitectura. Pero cuando meto la pintura de las paredes, los papeles pegados en las paredes, los cuadros, las fotografías, muchas veces los hago casi bien, otras, quizá ahora con el tiempo, ya empiezo a dejar ciertos lugares donde digo, esto no vale la pena que le dedique tanto tiempo si casi lo voy a destruir. Antes lo hacía muy bien y después empezaba a destruir. Era una especie de masoquismo y sadismo a la vez porque era yo mismo el que hacía y atentaba contra mi obra. Eso me causaba un verdadero placer que yo veía que redituaba en fuerza expresiva. Le daba fuerza a la obra. Me encantaba haber hecho todo ese trabajo y después tener ese desparpajo de destruirlo, maltratarlo.

Es como el vándalo de su propia obra. No espera que el tiempo haga lo que va a hacer.

Sí, yo me asumía como el creador y como el tiempo, era como Zeus, Saturno y Cronos.

Los cuerpos que se ven en el Metro de Londres, ¿los llegó a trazar completos?

Sí, en esa época las hacía completas. Era masoquista.

¿Cómo hizo los ladrillos para el muro del *Subterráneo de Londres*?

Básicamente es acrílico y pigmento burdo que lo sacas de la naturaleza. No hay mucha diferencia entre tomar tierra o comprar un pigmento de Siena de tierra natural. En gran parte compro las pinturas fáciles, el tubo o frasco, pero también compro los pigmentos, los acrilátidos o el aceite de linaza, y hago el tipo de pintura que a mí me conviene. A veces me conviene que la pintura sea casi como de estudiante, con muy

poco pigmento y mucho aglutinante. Otras veces quiero que tenga muchísimo más aglutinante de tal forma que no llegue a detenerse totalmente. Lo que yo hago es que me encuentro colores que me pueden servir mucho más porque puedo darle la textura.

Para el cemento que une los ladrillos del muro, ¿utilizó otro material?

Es lo mismo. Tienes que ver qué tipo de material te sirve. Casi siempre son similares, por ejemplo, arenas que se utilizan para hacer cemento. En el Metro creo que utilicé óleo y acrílico, nada más. ¿Lacas no? A lo mejor no utilicé lacas. Pero básicamente, me tardo un poco más. ¿Sabes sobre todo porqué? Porque de repente, si se deteriora, como ya ha pasado, el cuadro está en Nueva York y lo tienen que restaurar, pues le quitas un poquito de peso a la búsqueda de cómo está hecho. Seguramente un restaurador distingue muy bien lo que es acrílico y laca.

¿Qué instrumentos utilizó?

Utilizamos básicamente espátulas, brochas de todos tipos, pistolas de aire, aerógrafos, esponjas, plantillas.

Las tuberías y las bancas que se ven en el Metro de Londres, parece que están hechas con madera.

No, es el grosor de la pintura.

Encontré la mayoría de las fotos en las que se basó para hacer los carteles que trazó en el *Subterráneo de Londres*. ¿En qué imágenes se basó para hacer los rostros de Mick Jagger y de John Lennon? ¿Las tiene?

No. Probablemente el de los Rolling Stones sí, y te lo hago llegar (días más tarde me dijo que no los tenía).

Para los rostros de los personajes que están en el anden, ¿utilizó reproducciones fotográficas?

No. Algunas veces iba por la calle, veía unos *punks* y tomaba fotos que me servían de referencia.

Entonces, las dos parejas que se ubican a ambos extremos del mural son gente que fotografió en algún momento.

Sí, era gente que veía. Tomaba una gran cantidad de fotos. Tomaba como referencias sobre todo los vestidos, las caras. A veces eran malonas y pues tomaba una chamarra mía y se la adjudicaba a la chamarra que estaba en la foto. De repente me gustaba hacer bocetos a lápiz. Es que tomar una foto es muy agresivo. No tengo esa prestancia de ponerme delante de la gente y dispararle, se me hace una invasión a la privacidad muy fea. Prefería hacer bocetos a lápiz, que no eran muy bonitos. Eran más bien para recordar algunas cosas, el arete, el peinado, unas cuantas líneas.

La pareja del centro del mural me parece como de ficción.

Sí, son de ficción.

Por la ropa que viste, parece que hubiera vivido a principios del siglo XX o finales del XIX. Es la idea de otro tiempo.

Claro.

¿Cómo logró el desgaste de las personas que aguardan en el andén del Metro de Londres?

Con espátulas y navajas.

¿Por qué decidió trazar con evanescencia a la gente que aguarda en el andén?

Pues porque es ese sentido de la memoria. La memoria y el deterioro suceden muy parecidos. Es como cuando una persona que estuvo en tu cama, se va y deja el hueco en la almohada. Lo ves y te acuerdas. En ese rincón donde hubo un momento intenso en tu vida, por feo o bonito que fuera, te hace ver esa escena maravillosa o terrible. En el caso de los habitantes del Metro, pues era simplemente decir que eran lo que yo veía y lo que me asombraba de los habitantes.

¿Por qué esa tensión que crea entre los rostros que aparecen en los carteles, que no se transparentan, y la gente en el andén?

Porque las fotos de los cartelones sí tienen que ver con fotografías específicas. Esas sí.

Alguna vez comentó que al ver los carteles en las calles de Nueva York le redescubrieron el cubismo, por esa idea de espacio, tiempo y la simultaneidad. Eso parece que sucede en su obra entre los carteles y los cuerpos que muestra en el andén. Los rostros de Gilbert y George y del veterano de Waterloo aparecen con solidez en el área de carteles, mientras que sus cuerpos aparecen en el andén evanescentes. Ese puente que está creando entre los carteles y el espacio en el andén mediante estos personajes en particular, es como un juego entre tiempo y espacio que es más evidente que en los mismos carteles.

Está muy bien resuelto.

¿Se acuerda cuál fue su primera obra en la que empezó a hacer los personajes evanescentes?

Sí, me acuerdo muy bien. Finalmente, como artista autodidacta, empecé teniendo las influencias de pintores que me gustaban. Esa es la ventaja de ser autodidacta. No te vas a bañar de imágenes y de tendencias que te da la escuela y que, al final, el trabajo va a estar en sacudirte muchísimo y quedarte con lo que verdaderamente te gusta. El autodidacta obsesivo, que fui yo, era al revés. Empezaba con los grandes pintores y la pintura que a mí me gustaba, hacía combinaciones. De pronto hubo una especie de parteaguas cuando ya no encontré de dónde me sostenía. Un día vi una exposición de un artista, no me acuerdo quién era, que utilizaba texturas. Nada que ver con mi obra pero eran texturas. Creo que era alguien que tenía alguna influencia de Tàpies. En ese entonces yo no conocía a Tàpies. Me acuerdo que eran unas cosas como mosaicos dorados. Eran texturas.

¿Cuándo fue eso?

Fue un camino largo porque primero me dediqué a hacer caricaturas, después me dediqué a hacer ilustraciones. Después hice hasta un conato de *comics*. Una influencia, además de la pintura, fue la ilustración. Un día me preguntaron que si podía hacer una imagen muy realista para un banco que se llamaba BCH. Hice una mujer diciendo “es un negocio redondo”. Por esa época hacía en mi pintura gente como gordos, flacos y muy viejitos. De repente encontré que también había una posibilidad de hacer cosas muy realistas. Vi la textura y dije, esto me puede servir para hacer paredes. Hice una serie como de luz, por ejemplo, y como una persiana dejaba pasar rayitas de luz con sus sombrillas, como una animación de luz. Eran como cuadritos claros que modificaban el color de los objetos. De repente vi esa posibilidad de hacer una pintura mucho más matérica, con otros valores, liso, áspero, mate, brillantes, y empecé a utilizar todos esos nuevos factores. Así empecé.

La obra que comentaba que tenía texturas, ¿la vio en México ?

Sí, en México. En el Museo de Arte Moderno. Ya no me acuerdo quién era. Yo estaba haciendo obra figurativa y en esa época estaba de moda lo abstracto. Entonces me encantaban Rubens, Miguel Ángel y Siqueiros.

¿Qué es lo que más apreciaba de sus obras?

La fuerza, el dinamismo y el sentido épico, tanto en su estética como en su elaboración.

¿Son los artistas a quienes usted tenía como maestros?

Sí. Entonces empecé por ahí. A mí el arte abstracto no me gustaba, después me empezó a gustar.

¿Considera que existe semejanza entre su propuesta muralista, y las obras de Rivera, Siqueiros y Orozco?

La semejanza está en hacer una obra pública que pueda ser apreciada por todos los públicos y que sea patrimonio de la sociedad. Evito usar la palabra pueblo por el abuso que se ha hecho del término.

¿Por qué eran tan importante para usted los valores a los que hizo referencia?

Porque automáticamente vi que con esos valores podía elaborar una sintaxis nueva que nadie había hecho, que ni yo mismo conocía, pero que finalmente podía ser un camino de hacer, una forma de pintar, diferente, de agregar una serie de posibilidades que no tenían que ver simplemente con el cambio de imagen, sino con brillo, mate, semimate, lisito, rugoso, polvoso. Eran muchos factores que podían entrar a ser un nuevo lenguaje. De hecho, empecé a tener nuevas herramientas, como punzones, lijás, rodillos. Entonces empecé a tener una nueva forma de hablar. Ya no era la misma que yo estaba copiando de mis maestros.

En esta búsqueda por la textura, ¿qué papel juega la fotografía? En los dos murales, como en diferentes obras, recurre mucho a ella.

Sí, era como una caza de objetos significantes. Era como descifrar. Me gustaban mucho esas cosas de la pared vieja con muchas capas. Entonces iba, veía, les tomaba fotos. Iba coleccionando ese tipo de cosas. Era ver qué pasaba con eso, dónde estaba y cómo se metía el honguito. Después, obviamente, a fuerza de estar haciendo mucho, ya no necesitaba las fotos.

¿Qué tanto influye en usted la fotografía como evocación temporal?

Yo creo que bastante. Me sostengo mucho en fotografías, pero no de una forma definitiva. La fotografía es una parte donde puedo labrar algo más. Es muy raro encontrar en una fotografía todo el mundo exacto que quieres. Es más bonito no estar sujetándose tanto a una serie de fotografías, sino con esa serie armar la imagen que verdaderamente quieres tener.

Parte de fotos para trazar su obra, pero destruye sus imágenes con esa idea, como explicaba, de que la memoria y el deterioro suceden de manera similar. Pero también es como un juego con la realidad.

Sí, mira por ejemplo, esta casa tenía un proyecto que nunca logré hacer. Para mí, el deterioro no es una tragedia, es un canto de vida. Nosotros envejecemos y los objetos que creamos son los que se deterioran. Es como forzar mucho la palabra decir el deterioro de la naturaleza. En realidad, la naturaleza sigue un ciclo de vida, crece. Yo no puedo decir que esa rosa ya está deteriorada, no, esa rosa se está marchitando. Eso sería lo propio. Decir que está deteriorada sería forzar las palabras, al menos que quieras hacer una licencia poética. El deterioro básicamente es una causa que afecta a los objetos que nosotros creamos. Es con lo que siempre estoy jugando, estoy jugando con nosotros, nuestros objetos y nosotros como también vestigios, como huellas. Si lo ves, son pinturas, son fotografías, y como tales se deterioran. Entonces, hay dos conceptos aquí. Nosotros, al contrario, nacemos vivos y empezamos a morir día a día. Los objetos no, nosotros les causamos la muerte y ellos empiezan a vivir y a llenarse vida hasta que se integran totalmente al mundo, ya no del deterioro, sino de la vida.

Nosotros vamos en contraparte del tiempo, de los objetos, nosotros nacemos vivos y nos vamos muriendo. Estos nacen muertos y van viviendo. Originalmente, ese es nuestro drama, esa contraparte de los objetos culturales. Eso es lo que hemos hecho. La cultura yo creo que es finalmente una herramienta de sobrevivencia.

Leí en una entrevista que usted trata a los cuerpos como objetos y en sus obras muchas veces los trata como si fueran carteles que se están desconchando.

Claro, eso son. Todo eso era porque un día me invitaron a una hacienda del siglo XVI. De repente se fue la luz. Se veía la haciendota magnífica. El dueño me preguntó que qué me parecía su hacienda. Yo veía esa enorme cosa y a él como una cosita. Un hombre que tenía 30 años y la casa que tenía siglos. Dije, ¿de quién es quién? Me di cuenta de que esa malvada hacienda había devorado y se había alimentado de todos esos que dijeron. ¿qué te parece mi hacienda?, y que la remodelaban. Después aquí

en mi casa yo era por lo menos el tercer habitante que decía, ésta es mi casa (donde vive actualmente). Tiempo después de que la compré, tocaron el timbre. Era una señorita que nació aquí y quería pasar a ver la casa con unos amigos. Había vivido en esta casa y me contó cosas que habían pasado aquí. En ese momento se me ocurrió preguntarle si tenía fotos de ellos en diferentes lugares, y me dijo que sí. Le pedí que me las prestara y le comenté que quería tener muy patente que soy ave de paso y que quería que me lo recordaran ellos, los fantasmas de la casa que creaban su narración. Sería hermosísimo vivir en una casa con los fantasmas auténticos. Yo los iba a pintar. Después fui a ver a quienes me vendieron la casa y creo que había unos dueños anteriores. Iba a ser la única casa con fantasmas reales.

Cuando dice fantasmas, ¿es porque se trata de gente que estuvo aquí y no porque esté muerta?

No, pero ya no están aquí. ¿Qué más da si están vivos o muertos?, ya no están aquí.

¿Cómo definiría su obra? Sé que odia el término hiperrealismo.

Es que el hiperrealismo es como tomar una fotografía, reproducirla y nada más.

Lo que sucede es que quienes se iniciaron en el hiperrealismo sí se basaban en la reproducción fiel de una foto, en realidad eran fotorrealistas. Después surgieron quienes usan la foto como punto de partida pero que recuperan valores pictóricos.

Me molesta el término porque yo encuentro que en mi quehacer me inclino mucho más, no a la parte de la realidad, sino a la mentira. Mis ladrillos no son ladrillos entonces cómo vas a decir que eso es la realidad, sobre todo, amplificada. Al contrario, es una mentira bien mentirosa. En algún momento dije, es realismo matérico, pero entonces dije que creo más en la mentira, en el mito, en la fantasía. De hecho, la palabra que más me gustaba para definirme era la mentira. Culturalmente, para tejer un discurso la mentira funciona mejor que la verdad. El mito, la ficción es mucho más fuerte que la realidad en el arte. ¿Por qué? Como es una mentira, es una ficción, podemos delimitarla perfectamente bien. La realidad se escurre como el agua en las manos. En el mito, si yo digo que la cosa es roja, es roja. Se me hace que es mucho más interesante la mentira precisamente porque estamos elaborando algo paralelo a lo que estamos experimentando. La poética tiene que abrazar a veces ridículas mentiras para explicar tus sentimientos.

Para mí, hiperrealismo baja la intención de lo que quiero hacer. A lo mejor soy demasiado orgulloso.

Pero, finalmente, hay una referencia clara. Utiliza la fotografía, esa idea de usar un referente claro para no perderse, ser evidentemente claro en esas imágenes.

Pero la mentira es lo mismo. Siempre usamos en la mentira un referente. Y casi siempre es una contraparte de lo que en realidad es. Por eso se llama mentira. El mito también.

Pero el mito tiene algo de cierto. Se construye, se destruye y se vuelve a construir. Se balancea entre la verdad y la mentira.

Pero finalmente es casi un sinónimo de mentira, la ficción también. Y es donde nos sentimos cómodos porque está todo definido, controlado. La misma fotografía, ¿cuál realidad?

La fotografía habla de una presencia innegable, por los menos las imágenes que usted utiliza. Habla de gente que estuvo, de un pasado.

Sí, estoy de acuerdo, pero cuando se pierden los códigos de la fotografía... quisiera yo ver qué realidad está viendo, por ejemplo, un niño que no está entrenado a ver una fotografía en blanco y negro, ¿cómo se imagina esa realidad? Es una hiperrealidad según estas definiciones. Claro, asumo que los términos se basan en una convención que puede ser arbitraria. Pero como este término es tan nuevo y se acuñó cuando yo todavía estaba (empezando) haciendo cosas, pues no lo aceptaba. Yo podía decir, sí, acepto que los fotorrealistas están haciendo eso pero yo me siento en otro lado. Me siento haciendo símbolos, haciendo mitos, haciendo discursos con pequeños trozos y haciendo una neorrealidad que es como el mito en función de algo que más o menos existe.

¿La idea de plasmar imágenes de diferentes personas es debido a cierto temor al olvido? ¿Es como tratar de conservar en la memoria a gente de diferentes épocas?

Yo creo que el texto es ese, el que hablamos ahorita. Después es un texto que puede tener muchos subtextos y esos subtextos me divierten, me dan coartadas, me dan veredas por donde caminar un ratito. Pero creo que todos van hacia eso, a ese mundo encontrado donde finalmente nuestras creaciones nos están trascendiendo. Ahí vamos, pero siempre estamos agonizando, siempre estamos como en la cuerda floja y nuestros vestigios nos hablan de ese drama de estar en la cuerda floja todo el tiempo.