

00261

2
2 y'



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO**

**EL REALISMO MAGICO EN LA PINTURA
Y FRANCISCO TOLEDO**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACION EN PINTURA**

P R E S E N T A :

D. G. ALICIA OLAVARRIETA ITURBE

México, D. F.

1990

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Introducción

Se ha hablado mucho del realismo mágico sin que hasta el momento se pueda saber claramente qué define este concepto, a excepción de Carpentier en literatura. Dentro del marco de una teoría de la pintura, no se ha estructurado todavía, un marco de ideas sobre lo que es realismo mágico. Parece pues justificado que los estudiantes de pintura busquemos elaborar un punto de vista particular, por decirlo de alguna manera, sobre este tema.

Para esto, es necesario tener en cuenta la definición original del concepto, saber a qué se refiere, e investigar en especial su origen, características, postulados; en especial la razón por la que se le califica como "mágico", es decir qué significa la magia en este caso. También se requiere definir el lugar que ocupa el mito en relación con el realismo mágico en las artes, en particular en la pintura de Francisco Toledo.

Específicamente se debe ubicar, o encontrar, el lugar en donde pueda conectarse este término con la pintura. Para esto último parece necesario analizar las características de lo que Ida Rodríguez Prampolini define como pintura fantástica mexicana.

En la segunda parte de este trabajo, recurro al pintor Francisco Toledo como ejemplo de lo que sería el realismo mágico en la pintura, exponiendo las razones por las que pienso esto; es decir, trataré de marcar las características que hacen a la obra de Toledo ubicarse dentro del realismo mágico.

Objetivo de la investigación

-Ubicar el concepto de realismo mágico dentro del marco de las artes plásticas.

-Definir las características de la llamada "pintura fantástica mexicana" que sean relativas al realismo mágico y separarla o diferenciarla de la pintura surrealista.

-Caracterizar y ubicar a Francisco Toledo dentro del realismo mágico, aplicando las principales categorías analíticas que entraña el concepto de "realismo mágico" a su obra más representativa.

-Enriquecer el concepto valorativo que Ida Rodríguez Prampolini ha manejado como "lo fantástico de la pintura mexicana", sugiriendo que se le vincula dentro del marco de ideas más amplias del llamado realismo mágico.

Marco teórico y referencial

Capítulo uno

EL REALISMO MÁGICO

Carpentier y tres fenómenos estéticos diferentes

El realismo mágico en la literatura

El surrealismo

Lo real maravilloso

El realismo mágico como procedimiento estético

Diferencias entre surrealismo y realismo mágico

Semejanzas entre surrealismo y realismo mágico

Capítulo dos

EL MITO, LA MAGIA Y EL PENSAMIENTO MÁGICO

El mito y la magia vistos en relación con el realismo mágico

La magia vista en relación con la creación estética

El pensamiento mágico en la creación del realismo mágico

Definición del mito y su similitud con el realismo mágico

La forma de pensar en la creación del mito

-La causa de su creación

-La finalidad de su creación

-El componente intelectual en su creación

Semejanzas y diferencias en el proceso de creación del mito y del surrealismo

El concepto de fantasía

Los sueños y el inconsciente colectivo

Capítulo tres

EL REALISMO MÁGICO Y LA PINTURA

El surrealismo y la pintura fantástica mexicana en relación con el realismo mágico

Bases y conclusiones de Carpentier y de Ida Rodríguez Prampolini acerca del surrealismo

Ubicación histórica de la pintura fantástica mexicana

Ejemplos de obra del realismo mágico anteriores al surrealismo en México y obra fantástica independiente de éste.

Antecedentes del realismo mágico: Breton, la Revolución Mexicana y Tamayo.

Papel del arte popular y del arte prehispánico en el realismo mágico

Conclusiones

Capítulo cuatro

EL REALISMO MÁGICO Y TOLEDO

Los dos grandes aspectos de su obra: contenido y forma

Influencias en Toledo

La cultura auténtica y la cultura yuxtapuesta en Toledo, con sus problemas de relación

El modo de creación de Toledo y el realismo mágico

Apreciación de la obra de Toledo con respecto al surrealismo, al muralismo y a la pintura fantástica

Toledo y la fantasía del mito

Capítulo cinco

EL REALISMO MAGICO Y ANALISIS CONCRETOS EN OBRAS DE TOLEDO

Análisis basado en conceptos de Carpentier y en contraste con la pintura surrealista

Análisis de los conceptos sobre pintura fantástica mexicana de Ida Rodríguez Prampolini, comparados con la obra pictórica surrealista

Análisis basado en el mito y la magia; su empleo concreto en la obra

CONCLUSIONES GENERALES SOBRE EL REALISMO MAGICO Y SU RELACION CON TOLEDO

CONCLUSIONES GENERALES ACERCA DEL RESULTADO DE ESTE TRABAJO

Bibliografía

Aguire Beltrán, Gonzálo
Medicina y magia en el proceso de aculturación en la estructura colonial
Instituto Nacional de Antropología, Col. Antropología Social
México, D.F. 1963

Cardoza y Aragón, Luis
Pintura contemporánea de México
Editorial Era, México, D.F. 1974

Cardoza y Aragón, Luis
Toledo
Editorial Era, México, D.F. 1987

Carrión, Jorge
Mito y magia del mexicano y un ensayo de autocrítica
Editorial Nuestro Tiempo, México, D.F. 1978

Cassirer, Ernst
Filosofía de las formas simbólicas
Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1971

Conde, Teresa del
Francisco Toledo
SEP México, D.F. 1981

Conde, Teresa del
(antología)
Mito, magia e historia de México
UNAM, México, D.F. 1986

Eliade, Mircea
Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico y religioso
Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1976

Frazer, Sir James George
La rama dorada: magia y religión
Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1944

Jensen Ellegard, Adof
Mito y culto entre los pueblos primitivos
Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1982

Jesi, Furio
El mito
Editorial Labor, Barcelona, España, 1976

Jung, Carl
El hombre y sus símbolos
Paidós Editores, Buenos Aires, Argentina, 1977

Kirk Goffrey, Stephen
El mito: su significado y funciones en las distintas culturas
Barral Editores, Barcelona, España 1973

Kirk Goffrey, Stephen
El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras
culturas. Paidós Studio, Barcelona, España 1985

Levi-Straus, Claude
El pensamiento salvaje
Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1962

Lumholtz, Carl
El México desconocido
Instituto Nacional Indigenista, México, D.F., 1986

Malinowski, Bronislaw
Magia, ciencia y religión
Editorial Ariel, Barcelona, España, 1974

Marquez Rodríguez, Alexis
Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier
Editorial Siglo XXI, Madrid, España, 1982

Monsiváis, Carlos
Lo que el viento a Juárez
Era, México, D.F. 1986

Paz, Octavio
México en la obra de Octavio Paz
Selección y prólogo de Luis Mario Shneider
Promexsa, México D.F. 1976

Rodríguez Frampolini, Ida
El surrealismo y el arte fantástico de México
UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F. 1968

Rodríguez Frampolini, Ida
Una década de crítica de arte
Sep setentas, México, D.F. 1974

Traba, Martha
Los signos de la vida: Jose Luis Cuevas y Francisco Toledo
Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1975

Zea, Leopoldo
Conciencia y posibilidad del mexicano. El Occidente y la
conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano
Editorial Porrúa, Col. Sépan cuantos..., México, D.F. 1974

Zea, Leopoldo
Características de la cultura nacional (antología)
Zea, Leopoldo, Warman Arturo, Aguirre Beirán Gonzalo, Monsiváis
Carlos, Alatorre Antonio
Instituto de Investigaciones Sociales, México, D.F. 1962

Enciclopedias y diccionarios

Enciclopedia Americana
Rand MacNally, E.U. 1961

Enciclopedia Salvat
Salvat Editores, Barcelona, España, 1971

Diccionario Fequeño Larousse
Larousse de México, México D.F. 1981

Enciclopedia de Historia del arte Salvat
Salvat Editores Barcelona, España, 1975

Revistas y catálogos

Acha, Juan
"Toledo gráfico"
Plural, México, D.F. 1975

Manrique, Jorge Alberto
"El lenguaje de las cosas"
Revista Plural, México, D.F. 1974

Monsiváis, Carlos
Catálogo: [Sobre Toledo y su pintura]
Museo, Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila 1983

Neuvillate, Alfonso
"Francisco Toledo, angustia y crueldad"
Revista Comercio, Vol. 19, num. 203, México, D.F. 1977

Páramo, Roberto
"Dependencia y liberación"
Revista Siempre, México, D.F. 21 de febrero de 1968

Peyre de Mandiargues, André
"Francisco Toledo, Místico de la forma"
Norte, Revista hispanoamericana, num: 226, México, D.F. 1968

Volkow, Verónica
"La cerámica de Francisco Toledo"
Sábado, uno más uno, México, D.F. 7 de julio de 1983

CAPITULO UNO

EL REALISMO MAGICO

Se ha hablado mucho del realismo mágico y no se ha establecido exactamente lo que significa. Es un término vago al que sin embargo se ha recurrido con mucha frecuencia y no únicamente dentro del campo de la literatura, sino que se ha usado también en el campo de la pintura, como lo dice Carpentier: "... se han intentado numerosas definiciones y formulado diversidad de pareceres a cerca del realismo mágico, acrecentando la confusión en torno del mismo." (1)

Únicamente, dentro del campo literario, el escritor Alejo Carpentier cuando definió su estilo y su modo de creación, al que llamó lo real maravilloso, además de hacer un análisis del surrealismo, se dedicó también a darle una dirección y un sentido definitivo al concepto de realismo mágico, para diferenciarlo absolutamente de su propio modo de creación. (Ver el libro: Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier, por Alexis Márquez Rodríguez, Ed. Siglo XXI, Madrid, España, 1982, ahí se expone una visión completa de lo que se ha dicho acerca del realismo mágico).

En la introducción de la obra mencionada, Carpentier analiza en el campo literario: "a tres fenómenos estéticos sumamente vinculados entre sí" (2): al surrealismo, a lo real maravilloso y al realismo mágico, a estos últimos los trató de desvincular del surrealismo, con el cual tienen mucho en común.

Lo primero que creo importante destacar, para poder desarrollar el tema de integrar el realismo mágico con la pintura es, como Carpentier lo concluyó, hacer la consideración de que estos tres fenómenos estéticos deben verse, como procedimientos estéticos más que como movimientos artísticos. Del surrealismo, antecedente de los conceptos antes mencionados, Carpentier dice: "Pese a los esfuerzos de sus teóricos por darle al surrealismo el carácter y la importancia de una doctrina filosófica, lo que salta a la vista, es su condición de procedimiento estético..." (3)

Por la razón de que el surrealismo es el más conocido, estudiado y documentado de estos tres fenómenos estéticos ya que sus propios iniciadores e integrantes han sido los más interesados en estudiarse y darse a conocer, así como porque éste mismo, dió inicio o pauta para la formalización de los otros dos conceptos y finalmente porque: "El mismo Carpentier al definir su concepto de lo real maravilloso, empleó como recurso metodológico el de su comparación y contraste con el surrealismo." (4), voy hacer uso inicialmente de éste para desarrollar el tema propuesto.

Una de las diferencias más obvias del realismo mágico con respecto al surrealismo, es que los artistas que hacen uso de

este procedimiento estético (el del realismo mágico) a diferencia de los surrealistas, no son conscientes de estar aplicando un método de creación, no tienen la intención de crear un movimiento, ni una vanguardia, ni declarar, sustentar o fundamentar conceptos, antes al contrario, el realismo mágico nace como un término vago y oscuro, como dice Carpentier: "A diferencia de lo que ocurre con el surrealismo, el concepto de realismo mágico no ha sido nitidamente definido, ni respaldado por una declaración doctrinaria suficientemente autorizada, y por ello mismo tan definitivamente establecida como la que sobre el surrealismo aparece en el primer manifiesto y en otros escritos de Breton y sus seguidores." (5)

Por lo anterior, creo necesario exponer aquí una breve reseña de lo que se sabe de los orígenes del realismo mágico, investigado por Márquez Rodríguez.

"El término mismo nació de una confusión. En 1925 el crítico alemán Franz Roh publicó un libro titulado "Nach Expressionismus" (Magischen Realismus), es la primera vez que se sepa que haya sido empleada la expresión, como subtítulo y entre paréntesis, además refiriéndose a algo muy distinto de lo que se ha dado en llamar en sí posteriormente. En 1926, se publica la traducción al castellano con el nombre de "Realismo mágico, postexpresionismo", en 1958, al publicarse una nueva versión del libro, se prescinde en el título de la referencia al realismo mágico y se substituye este término por el de "Nueva objetividad". Pese a estar muy claro que Roh se refería, bajo el nombre de realismo mágico a cierto tipo de pintura expresionista, el concepto se extiende a

la literatura. Parece definitivamente establecido que fue Arturo Uslar Pietri el primero en utilizar la expresión "realismo mágico" para referirse a cierto tipo de literatura narrativa latinoamericana, en uno de los ensayos de su libro: "Letras y nombres de Venezuela", editado en 1948." (6)

Para definir lo que es el realismo mágico, en términos literarios generales se puede explicar a grandes rasgos con un ejemplo señalado por Márquez Rodríguez, en la definición que hace el escritor Enrique Anderson Imbert en un ensayo llamado: "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana". Ahí compara las narraciones "sobrenaturales" (7), con las "extrañas" (8), refiriéndose a las primeras como las fantásticas, y a las segundas como las mágicas. Lo esencial al hacer esta distinción es darnos cuenta de que la diferencia básica entre ambas radica en la mentalidad con que se aborda una cierta realidad y lo que se piensa de ésta. En el primer tipo de narración al lector se le dá una explicación, si se quiere sobrenatural sobre un suceso no lógico, pero se hace totalmente patente la cuestión de que sucedió algo fuera de lo común. En la segunda, el escritor no considera necesario dar ninguna explicación al hecho desarrollado, por más ilógico que pueda resultar este; la idea del escritor es producir una atmósfera de irrealidad dentro de los hechos reales.

Al analizar ya por partes el contenido del concepto de realismo mágico, una de las ideas que son mas importantes es la que se refiere al elemento "maravilloso" al que Carpentier alude con frecuencia: "Lo real maravilloso, el surrealismo y el realismo

magico, tienen en común un elemento esencial, que es precisamente el elemento maravilloso. lo maravilloso se valora como la sustancia primordial del arte." (9)

A pesar de que la similitud entre estos tres conceptos se basa en ese elemento maravilloso, es precisamente en este concepto, donde está la diferencia entre ellos, por la distinta forma en que cada uno de ellos interpreta a "lo maravilloso".

Carpentier explica lo anterior de este modo: "El deslinde entre los tres movimientos comienza en el origen que en cada uno de ellos se atribuye a lo maravilloso. Para el surrealismo reside en una superrealidad, distinta y opuesta a la realidad circundante y cotidiana, el realismo magico, en cambio parte de esa realidad circundante y concreta pero tomándola como materia bruta que, una vez elaborada por el artista, se transforma en realidad mágica. Lo real maravilloso, por su parte, a diferencia de ambos, descubre lo maravilloso también en la realidad circundante, pero sin que esta requiera de tratamiento alguno para transformarse en prodigio o maravilla... lo real maravilloso es esencialmente literario..." (10)

Resumiendo, se puede decir que en conclusión lo maravilloso entre el surrealismo y el realismo mágico, es un opuesto, ya que lo maravilloso en el primero, es mental e intangible mientras que en el segundo lo maravilloso se refiere al mundo material y tangible. esta conclusión es importante, porque es una de las que se reflejan con mayor énfasis en el campo de las artes plásticas, como posteriormente veremos.

Aparentemente parece haber una contradicción cuando se nos dice

que el realismo mágico busca lo insólito o lo maravilloso en el mundo de lo cotidiano, pero Márquez Rodríguez nos aclara esta cuestión, cuando nos dice que lo que hay que tener en cuenta, es que para percibir lo maravilloso, hay que descubrirlo, captarlo, y que para ello hace falta una sensibilidad especial, llamada: "estado límite" (11) del espíritu, que no es otra cosa que cierta sensibilidad artística, como cierta conciencia del artista de asombro ante el mundo, de que está ubicado dentro de un mundo que en esencia es inaprehensible.

Una última idea relativa al realismo mágico y que concierne al campo específico de la pintura al cual quiero llegar (y que también se le puede considerar como una diferencia más entre este último y el surrealismo), es la que se refiere al proceso creativo del realismo mágico, comparado con el proceso creativo que se sigue en la creación de los mitos y de los relatos folklóricos, y es que en ambos casos, se trata de un proceso que muchos casos puede desarrollarse inconcientemente, como de hecho así ha sucedido desde la creación de dichos mitos y relatos:

"... este proceso (el del realismo mágico) no siempre se cumple en forma consciente e intencional. En los relatos de tipo mitológico o folklórico, que muchas veces constituyen la expresión más pura y sincera del realismo mágico, la elaboración de la realidad... ha sido sin duda alguna inconciente y por regla general se trata de una labor colectiva y popular." (12) De manera que fácil es entrever que tal como hemos tratado de definirlo, el realismo mágico se aproxima tentativamente al "mito". Así es en efecto, en última instancia el mito... visto

desde el ángulo estético, es sin duda la primera y más pura muestra del realismo mágico." (13)

Concluimos pues en que Carpentier nos da la pauta para buscar con tino los orígenes velados de lo que se ha llamado realismo mágico, cuando nos remite al mito, y a la manera de creación de este. Esto por otro lado, nos obliga a hacer una digresión sobre el sentido que se le da a la palabra magia dentro del concepto de realismo mágico.

Conclusiones:

Considerar al surrealismo y al realismo mágico como procedimientos estéticos.

Diferenciar al surrealismo del realismo mágico en tres conceptos diferentes: orígenes diferentes, concepto de lo maravilloso diferente, y proceso creativo diferente.

Notas:

(1) Alexis Márquez Rodríguez, "Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier", Editorial Siglo XXI, Madrid, 1982, pág. 36

(2) Ibidem, pág. 30

(3) Ibidem, pág. 31

(4) Ibidem, pág. 31

(5) Ibidem, pág. 36

(6) Ibidem, pág. 37

(7) Ibidem, pág. 38

(8) Ibidem, pág. 38

(9) Ibidem, pág. 50

(10) Ibidem, pag. 50

(11) Ibidem, pag. 49

(12) Ibidem, pag. 40

(13) Ibidem, pag. 43

CAPITULO DOS

EL MITO, LA MAGIA Y EL PENSAMIENTO MAGICO

Debe ser posible encontrar un elemento que pueda ayudar al artista a crear una realidad estética a la manera en que suceden las cosas por el uso de la magia. Este elemento es una determinada manera de pensar, que es la misma de la que se hace uso para que acontezcan los sucesos en los relatos míticos.

Cuando el hombre intuye una realidad cualquiera, la puede interpretar de varias maneras, una de estas maneras o formas de interpretación, (que se da principalmente dentro del campo del conocimiento empírico) proviene o se deriva de una manera de pensamiento que no busca explicaciones científicas a la realidad intuida, porque en realidad éstas no le interesan ya que no le sirven para sus pretenciones, sino que le interesa para sus fines encontrar una explicación "mágica", este modo de pensar es lo que se llama pensamiento mágico.

Es precisamente este tipo de pensamiento el que da pie al hombre para crear mitos, y hacer magia. Dentro del realismo mágico este concepto del pensamiento mágico sirve como referencia para dar a

entender el tipo de pensamiento con el que se opera en el realismo mágico, y por eso así se le nombra.

Profundizando en el concepto de magia, según el diccionario es:

"Magia" es el arte fingido de producir por medio de operaciones extraordinarias y ocultas, efectos contrarios a las leyes naturales. (1)

En esta definición confirmamos el sentido de extrañeza que provoca un acontecimiento que no puede explicarse racionalmente. Se pregunta uno ahora: ¿Qué es lo que hace funcionar a la magia? ¿Por qué se cree en ella?, ¿Qué es lo que la hace ser creíble?

En la creación estética, más que magia, se trataría del modo de pensar mágico, es decir, se trataría de demostrar que el pensamiento mágico en la creación estética puede ser usado como parte del método de creación. El realismo mágico tiene muchas posibilidades que no han sido debidamente explotadas y puede ser una fuente de inspiración muy amplia. Se le ha dado poca importancia como recurso estético de creación.

Como ejemplo de lo anterior se puede citar una de las ideas que involucra el pensamiento mágico y que ha sido asimilada en la creación estética. Se trata de la idea de la "transformación" (2)

"El mundo precientífico creyó firmemente en las transformaciones, esta era la salida lógica de la personificación de todo lo natural, espíritus invisibles, todos eran personas pero por su poder de transformación, no podían ser vistas por las criaturas terrestres, si los espíritus se podían esconder en los árboles o en otras cosas, podían fácilmente esconderse en palos y piedras,

así los objetos inanimados, la residencia de dichos espíritus se convertían en fetiches y encantamientos maravillosos." (3)

Precisamente este ejemplo concreto es importante porque es muy revelador especialmente dentro del campo del realismo mágico en la pintura como veremos en un capítulo posterior.

Se puede decir que toda magia surge del nombre. Aparte del uso que hace del razonamiento lógico o científico, éste tiene otra forma específica de pensar o una mentalidad aparte que siempre le ha ayudado en ciertos casos en su vida. El pensamiento mágico, como concepto de obtención de resultados, fué ya analizado por Levi-Strauss en términos comparativos con el pensamiento científico:

"... esa "gigantesca variación sobre el tema del principio de la causalidad"... (el pensamiento mágico)... se distingue menos de la ciencia por la ignorancia o el desdén del determinismo, que por una exigencia de determinismo más imperiosa y más intransigente y que la ciencia puede a todo lo más considerar irrazonable y precipitada." (4)

Es decir, que lo que nos quiere dar a entender Levi-Strauss en este párrafo, es que la magia, definida como causante de efectos dentro de la naturaleza, y así considerada, el autor la compara con la ciencia y nos dice que tanto la magia (veladamente) como la ciencia hacen uso del determinismo (es decir, que se procede a base de pasos establecidos con anterioridad, definidos por la experiencia para llegar a un determinado fin), y más aún, continuando con esta idea, nos dice que posiblemente este determinismo se dé con mayor rigurosidad en la magia que en la

ciencia.

Por esta razón, parece ser que en cierto sentido, para Levi-Strauss el pensamiento mágico tiene tanta importancia como el científico. Para este autor, son igualmente válidos en lo que se refiere a su obtención de resultados. Claro que es obvio que esto es válido para cada uno en áreas diferentes, ya que donde lo científico no tiene cabida, el pensamiento mágico pasa de ser algo obsoleto o absurdo a ser un recurso al cual se puede apelar. Por tanto es un concepto vigente, no solo en el plano antropológico o en el histórico sino en un plano social actual. No sólo es un concepto vigente, sino que es un concepto de importancia, por la razón de que se cree en ella y se cree en su funcionamiento.

Para demostrar en qué sentido es válida la propuesta anterior es importante citar un párrafo especialmente explicativo de Jensen al referirse a Levy-Bruhl, que dice que:

"El ejemplo que se puede citar se refiere al nacimiento, que el propio Levy-Bruhl ha equiparado a la relación con la muerte. Ambos fenómenos son también para nosotros situaciones límite que nunca han perdido su carácter de lo misterioso y a cuyo propósito tampoco la investigación científica más intensa ha producido nunca nada que se distinga por una inteligencia superior a las afirmaciones de los primitivos y hay muchas regiones de éstas, tanto en la vida del hombre como en la realidad que lo rodea... son precisamente aquellas regiones que afectan las cuestiones fundamentales de nuestra existencia las que nunca han dejado al hombre punto de reposo en la búsqueda de su sentido. Y por otra

parte, son también ellas precisamente, las que nunca han obtenido una respuesta válida más allá de toda vinculación cultural, que pudiera ser producto de un proceso mental." (5)

Y no solo nos sirve para darnos una respuesta a ciertas preguntas sino que también nos sirve en el plano o nivel estético, ya que al concluir que el pensamiento científico y el pensamiento mágico se encuentran en un nivel intelectual paralelo, se puede demostrar que en cierto sentido, no es una deducción absurda hablar de la utilización del pensamiento mágico como un recurso válido dentro del proceso de creación estética. El realismo mágico es una manera de pensar que echa a volar la imaginación de una manera singularmente realista y creíble, de compromiso con la forma de pensar y vivir, especialmente compatible con las creencias y con las formas de pensar no solo dentro de la estética, sino con la forma de pensar general del artista.

Carpentier también habló del mito al referirse al modo de creación del realismo mágico. El mito se ha estudiado mucho y se le ha definido de muchas maneras sin que se pueda sacar una conclusión determinante. No se pretende aquí dar una visión exhaustiva sobre este concepto, ni hacer un recuento de definiciones de lo que es el mito. Únicamente trataríamos de encontrar las características que tienen relación con el realismo mágico en lo que se refiere a un modo de creación estética.

La siguiente pregunta es: ¿qué tiene el mito en su proceso de creación que nos hace compararlo con el realismo mágico? Carpentier lo utilizó porque siendo una narración, tiene

similitud con el proceso narrativo de la literatura, y así le sirvió para sus propósitos.

Pero además hay otra razón importante por la que el mito y el pensamiento mágico se comparan y es que aquél también hace uso para su creación del pensamiento mágico; en el sentido de dar respuesta a cuestiones que no ha solucionado la ciencia.

Por esta razón, primero se puede empezar por delimitar en forma general el concepto de mito, para separarlo del cuento o de la narración popular, que se encuentran en un nivel más superficial: "El mito no es una categoría cerrada que tiene las mismas características en diferentes culturas, el mito como concepto general es completamente vago, en sí mismo no supone más que una historia tradicional... además los mitos suelen poseer ese elemento de "seriedad" consistente en... reflejar problemas o preocupaciones." (6) Este elemento "seriedad" es importante, porque a pesar de que el realismo mágico incluye no solo el mito sino también a los cuentos fantásticos y narraciones folklóricas en general, lo separa (dentro del campo de la pintura), de la mera ilustración, esto se refleja en la obra por medio del hieratismo, y en general todo lo que es contrario al dibujo sencillo y explicativo que requiere una mera ilustración infantil.

Pero volviendo al mito, se dice de él que incluye toda una gama de posibilidades en cuanto a creación fantástica, no tiene reglas ni es predecible. Pero de alguna manera, a los mitos es posible separarlos o distinguirlos de los llamados cuentos populares o

infantiles, que no pueden entrar en la categoría de mitos porque al no poseer ese elemento de "seriedad" al que se refiere el autor, no poseen ese sentimiento de misterio o esa sensibilidad específica que necesita ir unida a los temas "serios" de los mitos. Este sentido de misterio y extrañeza que provoca el mito, no así el cuento, se puede ver claramente en la intervención en los mitos de elementos "extremos" que involucran sutilmente nuestro sentido de ver el mundo, es decir, los sentimientos, opiniones de situaciones extremas, como por ejemplo ante la muerte, el nacimiento, la guerra, la enfermedad, etcétera, cuestiones de las cuales no hemos encontrado respuestas definitivas para evitar la angustia ante lo que parece no tener sentido.

Se ha tratado de explicar el proceso de creación del mito que se puede haber dado en la generalidad de los casos (que es importante analizar aquí, ya que como veremos involucra al proceso del realismo mágico), entre otras maneras, así:

"Se puede suponer que se desarrollaron primero los aspectos narrativos y funcionales de los mitos uno al lado del otro, son como mínimo narraciones que han pasado de generación en generación, que para que no sean olvidadas deben poseer ciertas cualidades especiales... estas cualidades fantásticas pueden haber surgido desde el principio o haber entrado ya totalmente elaboradas, ya sea que brotaran ocasionalmente al volar la imaginación o que hicieran uso de materiales procedentes de sueños." (7)

Posteriormente, y este comentario es importante para ilustrar una

de las diferencias que se dan durante la creación en el surrealismo y esta misma en el mito y el realismo mágico, el mismo autor, al opinar sobre la explicación dada por Cassirer sobre el proceso de formación del mito, nos dice que:

"... Su error (de Cassirer) es negar que los mitos tengan componente intelectual, lo positivo (o sea el razonamiento) es lo que pone énfasis en la naturaleza emocional del mito." (9)

Es posible hacer un paralelismo, de manera esquemática, del modelo de creación del realismo mágico con respecto al del mito, pero antes hay que hacer una clara distinción entre lo que es la causa y lo que es la finalidad del mito, y entender por qué es importante esta diferenciación y en qué involucra al realismo mágico:

La causa de la creación del mito es la razón o motivo por el cual el hombre ha recurrido a la creación mítica, es decir, obedeciendo a que éste siempre ha tenido preguntas e inquietudes existenciales. La segunda, o sea la finalidad del mito es la de dar respuestas a tales preguntas. La causa y la finalidad del mito son parte de un proceso de creación de orden antropológico, más que estético. En cambio en el proceso creativo del realismo mágico, la causa posiblemente sea más como la del mito, en cambio, su finalidad, es de orden estético.

Durante el proceso de creación en el realismo mágico (todo esto hablando de manera teórica) el artista empieza como el creador de mitos, por buscar un "problema" o una "inquietud" de carácter existencial. En mi particular caso como en el de muchos más puede surgir una pregunta inesperadamente durante la lectura de poemas o

libros cualesquiera, o aún casi en cualquier lugar o al observar el entorno y es entonces cuando el creador se va a dar a la tarea de buscar respuestas estéticas conforme a su propia manera de ser. Así, al buscar la manera de responderse individualmente a tales preguntas, va encontrando material que le sirva; unas de sus fuentes de inspiración son por ejemplo sus sueños y ensueños, sus vivencias, su subconciente, etc. Es importante hacer notar que es precisamente en este punto del proceso, cuando el surrealismo tiene aparentemente cierta similitud con respecto a la creación mítica y al realismo mágico ya que todos se van a nutrir de una misma fuente de inspiración. Pero el surrealista se limita a presentar la obra ya terminada tal como le fué inspirada pero sin intentar reelaborarla intelectualmente, en cambio en el proceso del realismo mágico y en el proceso creativo del mito, cuando el creador ya tiene el material imaginario que necesita procede a intelectualizar éste, a sacarle diferentes posibilidades y finalmente elabora la obra hasta convertirla en un material congruente en todos sus elementos y todos tienen una razón de ser dentro de la obra global.

Pero queda por último demostrar cómo es posible que los sueños y el inconciente, puedan ser una de las fuentes principales de inspiración tanto de mitos como por extensión también del realismo mágico.

Kirk, interpretando el pensar de Cassirer, nos da la pauta para responder a esta cuestión, con el siguiente comentario: "... Más bien los mitos nos recuerdan intensamente los sueños, los sueños como los mitos se nos presentan como una mezcla de temas,

lugares, épocas, secuencias y estilos. Su tono emocional es susceptible de pasar desconcertantemente, de una tranquilidad al terror, de la más profunda implicación personal a la observación más desapasionada, etc. Como los mitos, los sueños tienen una singular propensión a pasar del diminuto detalle o de una cierta brillantez visual y un elevado realismo a una abstracción e indiferencia incoloras." (10)

Es importante este comentario por la enumeración de características del sueño adjudicadas al mito, porque además de hacer notar que son similares como recursos a los del realismo mágico, corresponden también visualmente a la obra del realismo mágico, como posteriormente demostraremos.

Conclusiones:

El uso de la magia y del pensamiento mágico es tan válido como cualquier otro tipo de pensamiento, ya sea el científico o el sentido común, etc, tanto su uso en la vida práctica como en la creación estética (con las debidas excepciones).

La manera que tiene el realismo mágico de representar sus conceptos se basa en el pensamiento mágico de dos maneras diferentes: la primera, representando tal cuál las ideas que sustentan al pensamiento mágico (ejemplo de la transfiguración) y también durante el proceso creativo, al razonar los conceptos existenciales o de carácter sensible al mundo a la manera del pensamiento mágico.

El mito es un concepto que en su proceso de creación y por varias de sus características es comparable al realismo mágico. Estas

características son:

El elemento de "seriedad", el sentimiento de misterio y extrañeza que provoca al espectador o al oyente y también durante su proceso creativo porque ambos hacen uso del pensamiento mágico, de los sueños, del subconciente y posteriormente ambos elaboran intelectualmente este material obtenido.

El proceso de creación del realismo mágico sólo ha sido redescubierto puesto que ya existía anteriormente como procedimiento de creación.

Notas:

- (1) Pequeño Larousse, 1981
- (2) Enciclopedia Americana, Rand MacNally, E.U. 1961
- (3) Ibidem
- (4) Claude Levi Strauss, "El pensamiento salvaje", FCE, México, D.F., 1962, pag. 26
- (5) Adolf Ellegard Jensen, "Mito y culto entre los pueblos primitivos", México, D.F., 1982, Pág. 34
- (6) Goffrey Stephen Kirk, "El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas". Paidós studio, Barcelona, España, 1985, Págs. 41 y 52
- (7) Goffrey Stephen Kirk, "El mito: su significado y funciones en otras culturas", Barral Editores, Barcelona, España 1973, págs. 329 y 330
- (8) Ibidem, 1973, Kirk interpreta a Cassiner, págs. 310 y 311
- (9) Ibidem, 1973, Kirk interpreta a Cassiner, págs. 312 y 313
- (10) Ibidem, 1973, págs. 317

CAPITULO TRES

EL REALISMO MAGICO Y LA PINTURA

Ida Rodríguez Frampolini en su libro "El surrealismo y el arte fantástico en México" diserta sobre un tipo de pintura que ella llama arte "fantástico. Esta pintura, ella nos dice que surge a partir de la llegada del surrealismo a México, por eso la compara con éste para ubicarla y definirla.

Tanto ella como Carpentier siguen el recurso de comparación de sus teorías con el surrealismo, pero cada uno con diferente fin. El de Carpentier es diferenciarlo de los conceptos de lo real maravilloso y del realismo mágico; Ida Rodríguez Frampolini lo hace para diferenciarlo de la pintura que se hizo en México posterior a la llegada del surrealismo a nuestro país, por la presencia aquí de algunos de sus "pontífices".

Los conceptos principales del surrealismo sobre los que se basa Ida para sustentar sus ideas son los mismos que usa Carpentier: Dice Ida: "... (Breton y los surrealistas)... tratan de convertir el subconciencia en ilimitada fuente artística, mejor dicho, lo que brota de estas oscuras entrañas es ya arte." (1) Se entiende:

que en este proceso, los surrealistas no hacen uso del razonamiento, por otra parte, también señala cómo, con Breton se enfatizó la importancia del surrealismo por haber sido un movimiento tanto filosófico como literario y pictórico:

"Habiendo comenzado por ser el surrealismo un movimiento eminentemente literario, fué invadiendo los campos de la creación plástica y de la vida en general." (2) Ida, al igual que Carpentier ve a este como procedimiento de creación, (ver cita número tres, capítulo uno)

Ida Rodríguez Prampolini ha identificado el punto débil del surrealismo. Nos hace notar que está reflejado en los propios "Manifiestos", cuando se refieren a la necesidad que tienen los surrealistas, en este caso de Breton, de hacer uso de la razón y de la lógica para explicar lo que por esencia es irrazonable:

"... Breton en su "Manifiesto" explica, y a pesar de su afán de nebulosidad y al conjuro de su razón rompe el hechizo y el encantamiento, y curiosamente convierte en hielo su teoría." (3)

Esta deducción nos va a servir más adelante para explicar por qué en México se da, en vez del surrealismo, el realismo mágico.

Al entrar concretamente al campo de las artes plásticas en México y tratar de ubicar en un espacio temporal lo que Ida Rodríguez Prampolini define como la pintura fantástica mexicana, hemos de considerar en primer lugar a qué tipo de pintura se refiere ella o qué tipo de estilo artístico abarca, y cómo fué que surgió este estilo de arte. O dicho de otra manera, cuándo fué el descubrimiento de su conciencia de sí mismo. Para responder a

estas preguntas, Ida Rodríguez Frampolini y Carpentier nos dan la pauta al utilizar al surrealismo, por comparación: la primera respecto a su concepto de arte fantástico, y el segundo con su concepto de lo real mágico.

El primero de los tres factores que han ayudado al desarrollo del arte fantástico en México, está inspirado, entre otras cosas, en lo popular. A la llegada de Breton a México, puede decirse que el México popular, entre otras cosas fué descubierto para el mundo artístico europeo, ya que:

"Breton es tocado por lo que México tiene de vivencia extraña, mágica, contradictoria, alucinante, etc. La eterna sorpresa, el encuentro de los contrarios, la paradoja continua, etc. Estas características dieron a Breton la impresión de encontrarse en el país surrealista por excelencia." (4)

Lo que Breton no intuyó fué que en realidad este arte popular, para decirlo de alguna manera, era surrealista por casualidad, porque no había sido fabricado bajo los postulados del surrealismo; y principalmente porque no había sido creado bajo la mentalidad de los dogmas del surrealismo, como el mismo Breton lo estaba, y por tanto, no podía pertenecer al surrealismo rigurosamente hablando.

Fero por otro lado, esta situación ayudaría a hacer conciencia entre el medio artístico de México del valor que podía tener en el campo del arte, el arte popular como fuente de inspiración, y del cauce que se le podía dar artísticamente hablando a la gran fantasía popular.

En conclusion, se puede decir que en México ya existía, anterior

a Breton, el llamado arte popular que está emparentado, sin proponérselo de ninguna manera, con el surrealismo.

Ida, Rodríguez Frampolini pone a José Guadalupe Posada como ejemplo del artista que no tiene que ver nada con el surrealismo y que había sido inspirado en el arte popular:

"Es la "unión de lo más dispar", en que Posada está presente, hay nulificación de la sorpresa, del asombro... Posada no sorprende a la manera de Magritte que pinta la paradoja, lo turbador, lo incoherente, en sus grabados, los opuestos se unifican de tal manera que ya no existe la sorpresa ni el pasmo sino la integración de contrarios." (5)

Podemos notar en esta cita, que las características que encuentra Ida en la obra de Posada mas bien nos remiten a lo que Carpentier explica sobre el realismo mágico. (ver capítulo uno cita ocho)

También Ida nos propone a Frida Khalo y a María Izquierdo, entre otros artistas, como ejemplos de lo que no es el surrealismo. Lo dicho por la autora sobre estas dos artistas es especialmente significativo en lo que refiere a la no integración del surrealismo en su obra. Estas citas son sus ejemplos más obvios y concretos:

De la primera nos dice:

"El gran lago engañoso que separa la pintura de Frida del surrealismo, es la ausencia de incoherencia en su obra, la falta de engaño, de truco, de extravagancia, de excentricidad." (6)

Es decir, que su obra no va a buscar el absurdo como el fin en sí mismo, ni como un valor, sino que solo va a usarlo como un medio para expresar ideas y vivencias acerca del mundo o acerca

de lo que la rodea.

De la segunda nos dice:

"... su mundo inventado "concientemente" pero realizado por una sensibilidad pristina, logra destruir la lógica... a veces es tal su penetración de la realidad natural que la destruye y la convierte en otra cosa, en otra realidad." (7)

Esta idea, es la que nos quiere dar a entender Carpentier, en el capítulo uno cita diez cuando nos dice que se parte de una realidad y la elabora el artista transformandola en una realidad mágica, es decir, que no actúa como el surrealista que no necesita revisar o recapacitar en lo que brota de su subconciente.

La pintura a la que hace referencia Ida, no puede considerarse realmente surrealista, por varias razones. Acerca de una de éstas, la que se refiere a las raíces primigenias del surrealismo, ella misma nos señala que:

"El clima cultural específico que provocó el nacimiento del surrealismo está profundamente vinculado al momento de la divulgación de las teorías del psicoanálisis de Freud, a la irracionalidad del dadá, a la bancarrota sentimental de posguerra y muy concretamente es producto de la forma razonadora, clara, lógica y en el fondo optimista del espíritu francés. Las características que conforman al surrealismo sólo podrían cristalizar en un pueblo intelectual, refinado al extremo, poseedor de una larga tradición literaria y poética que propició el tipo de poesía y arte que se produjo bajo el surrealismo."

(8)

Por estas circunstancias que enumera Ida y que caracterizan al pueblo francés, y que no es posible adjudicárselas a México, no hay un verdadero surrealismo en nuestro país, pero no solamente obedece a esto que México no haya tenido las mismas causas y raíces sociales que originaron el surrealismo en Francia, sino que el artista en México no podía hacer arte surrealista precisamente en obediencia a sus propias características y antecedentes históricos. En México se vivía y se vive una realidad social individual, es un pueblo que todavía no es homogéneo, sino que busca su identidad, es un país donde todo está por hacerse, no tiene años de identificación social como los que tiene Francia, esta circunstancia, por la cual México no tiene conciencia de ser un solo pueblo con un pasado común como el francés, sino heterogéneo, lejos de perjudicarlo, le hace poseer al artista de México una mentalidad mucho más específica e individual, tiene el campo más abierto, mayor horizonte, más cosas por descubrir que es con lo que se recrea al fabricar su arte:

"La atmósfera cultural de México, carecía de todos estos estratos, era se puede decir la antítesis, pero tenía justamente las características y posibilidades que los surrealistas añoraban." (9)

Para Ida Rodríguez Prampolini existe una serie de características en el arte fantástico mexicano que parecen estar vinculadas con la naturaleza de su ser psicológico y social: estas características parecen ser semejantes a las relativas al realismo mágico que postula Carpentier. Como son: El amor al

misterio, el misticismo, el pasado prehispánico todavía vigente en algunas partes, conjugado con la religión y ciertas costumbres, entre muchas otras cosas.

En lo que se refiere a la magia de lo maravilloso, por la que en México se da el realismo mágico y que también está ligado en cierta manera a lo popular y a las creencias populares, nos pone Ida un ejemplo de lo que es el animismo entre nosotros:

"El yo y el mundo de los objetos viven, entre la mayor parte de los mexicanos, en una íntima relación, no hay posición sujeto-objeto. Los objetos en estrecha comunicación con el individuo tienen vida propia, independiente y animada. Esta tendencia animista impide la separación clara entre símbolo y cosa simbolizada. La intención del artista, preponderantemente subjetiva y la existencia de la cosa real, objetiva, no están escindidas, la comunicación es viva y actuante, por eso, la fantasía brota con espontaneidad, sin trucos." (10)

En seguida de esto, ella misma compara la característica anterior con la actitud del surrealismo hacia el objeto y encuentra que:

"Entre los surrealistas, más autoconcientes, este proceso fué buscado, forzado. La insurrección de la realidad fué provocada, de ahí el nacimiento del "objeto surrealista"." (11), es decir, nunca en el pensar del surrealista francés los objetos pudieron actuar por sí mismos, nunca se dió el animismo.

La autora nos sigue dando características del realismo mágico en el modo de actuar y de pensar que prevalece en nuestro pueblo, y en nuestro sentir popular, cuando nos dice que:

"Para la mentalidad mágica no existe clara diferencia entre la existencia real, la vida conciente y las imágenes que brotan del subconciente ya sea en el sueño o en el ensueño. ...frases usuales sobre todo en ciertas clases sociales incultas como: "la puerta o el cajón no quieren abrirse", "el agua no quiere salir de la llave", "la lámpara se cayó" o "amaneció rota", "se me quedó en la mano", etc. son prueba del actuar de las cosas en sí mismas." (12) De Carpentier, por su parte, recordamos que bordeando sobre este punto tiene escrito lo siguiente: "... la supuesta presencia de la magia, no se anuncia de modo expreso, pero el lector la intuye como una explicación del hecho prodigioso." (13)

El segundo de los tres factores que contribuyó aquí a la creación del llamado arte fantástico, fué la Revolución Mexicana:

"La revolución promovió: "algo así como una explosión de la vida subterránea en México, nuestra revolución sacó fuera, como en un parto, un México desconocido. Solo que el niño que nació en 1910 tenía siglos de existencia: era el México popular y tradicional. La revolución nos devolvió los ojos para ver México." (14)

La revolución contribuye a que se tome conciencia de que formamos parte del mundo, que podemos influir en él, y entonces empezamos a valorarnos nosotros mismos por lo que somos, y esto trajo como una de sus consecuencias al muralismo.

Ya dentro del campo de la pintura, el muralismo influye también en el desarrollo de la pintura fantástica, al agotar este la justificación por la que había surgido, para dar paso a un tipo

de obra desligada de cualquier otro tipo de interés que no fuera el exclusivamente pictórico.

"En los muralistas, esta necesidad (de arte) encontró una justificación clara y suficiente, el mensaje se imponía como imperativo de la obra de arte con plena conciencia. ...pero en el momento en que cesan de actuar las causas... (o sea la revolución) los artistas se encuentran... sin justificación (de creación del muralismo) ...y comienzan a emplear la totalidad de las fuerzas espirituales." (15)

El empleo de estas fuerzas espirituales de muy honda tradición histórica que poseen nuestros artistas, se va a canalizar hacia diferentes caminos, uno de ellos, va a ser el de la pintura fantástica:

"El intento de una visión mágica de la vida y de la intuición del ser surgirá con más fuerza en el momento en que la acción pragmática de la Revolución en la pintura pierde sentido." (16)

Porque en realidad, los muralistas no lograron verdaderamente penetrar al significado esencial del arte popular, y al del arte prehispánico, sino que únicamente los utilizaron como medios para sus fines propagandísticos, Rivera y Siqueiros como militantes del Comunismo son ejemplos claros; Orozco como adalid de lo liberales también es ejemplificador. Esta aseveración la justifica Octavio Paz de esta manera:

"... Rivera, gran conocedor de los estilos modernos y gran admirador del arte precolombino, revela en sus formas una visión más bien académica y europea del mundo indígena, Siqueiros estuvo

más cerca del arte barroco y del futurismo italiano que del arte popular. Lo mismo puede decirse de Orozco: tuvo mayor afinidad con el expresionismo europeo que con las artes tradicionales de México. Y nada más alejado del hieratismo y la geometría de los artistas precolombinos que el patetismo de Orozco o las gesticulaciones de Siqueiros. Aunque el arte prehispánico es un arte con frecuencia terrible, no es un arte que grita... (17) De cualquier forma este comentario no significa en mi punto de vista que el muralismo y sus principales exponentes (de trascendencia absoluta) no tengan un mérito innegable y válido universalmente, sino que parece ser que no lograron penetrar en el verdadero entendimiento del sentir popular: "... en realidad el artista que ha sabido llevar hasta sus últimas consecuencias tanto la lección del arte precolombino como el arte popular ha sido Tamayo." (18)

Por lo anterior, finalmente se puede decir que como tercer factor que ha contribuido al desarrollo de ésta pintura fantástica, se puede señalar el telúrico sentido popular del pintor Rufino Tamayo. Uno de entre los aportes que hace Tamayo al arte, puede ser que se refiera a la asimilación que logra de la esencia más profunda de lo popular indígena, es decir, del modo de ser del creador de lo popular. Esto por un lado; y por otro sería la manera como hace uso del objeto popular concreto dentro de su obra de arte, hasta lograr un auténtico encuentro con la sensibilidad de su pueblo; en particular el pueblo de étnias autóctonas. Sobre este tema, Paz ha escrito sobre Tamayo y su relación con el arte popular, planteando la idea de que: "... todos los críticos han señalado la importancia del arte

popular en su creación (de Tamayo). Es innegable pero vale la pena investigar en qué consiste esa influencia... el arte popular... vive en el ámbito de la fiesta, la ceremonia y el trabajo: es vida social cristalizada en un objeto mágico: Digo mágico porque es muy probable que el origen del arte popular sea la magia que acompaña a todas las religiones y creencias: ofrenda, talismán, relicario, etc... la relación entre Tamayo y el arte popular debe buscarse por tanto, en un nivel más profundo: no solo en las formas sino en las creencias subterráneas que las animan." (19) O sea que Tamayo no sólo se ocupa de utilizar el arte popular como pretexto plástico, sino que lo utiliza también en un nivel más comprometido, más esencial; esto por un lado y por otro, este comentario llama la atención porque ejemplifica y remite al uso de la magia y al pensamiento mágico.

También se puede notar, en lo que se refiere a la influencia del arte precolombino dentro de la obra de Tamayo a dos niveles: a nivel formal y a nivel de contenido. Esta observación es importante porque, como veremos posteriormente, es posible observar en Toledo rasgos o reminiscencias con cierto matiz precolombino. Paz comentando una obra de Tamayo nos dice que:

"La estética moderna le abrió los ojos y le hizo ver la modernidad de la escultura prehispánica,... se apoderó de estas formas y las transformó. A partir de ellas pintó formas nuevas y originales." (20)

Para finalizar, viene aquí al caso insertar en este punto sobre

Tamayo, un comentario de Paz respecto a lo que Breton piensa de este pintor, y que por venir precisamente del pilar del surrealismo, es muy significativo, ya que nos da la clave para tener una visión objetiva a fin de ubicar a Tamayo en un sitio realista en su papel de precursor del arte fantástico mexicano como lo llama Ida. El mismo Breton se encarga de ubicarlo si no rigurosamente en un sitio apartado del surrealismo, lo considera no perteneciente al mismo surrealismo, cuando nos hace notar que el pintor se ocupa de representar en su obra lo cotidiano, que como ya vimos esto va en contra del pensamiento surrealista, (ver capítulo uno, cita diez)

"... su mundo es el de la vida cotidiana, como lo señaló Breton. Esta observación carecería de interés si el mismo Breton no hubiese dicho enseguida que el arte de Tamayo consistía en insertar la vida cotidiana en el ámbito de la poesía y el rito."
(21)

En conclusión, se puede decir que cuando Ida Rodríguez Prampolini habla de la pintura fantástica mexicana, parece ser que se viene refiriendo el realismo mágico ya que parecen encontrarse características afines a las que describe Carpentier para el realismo mágico, y consecuentemente nos da la pauta, para unir el concepto literario de este autor sobre el realismo mágico con el quehacer de la pintura.

Es posible concluir además, que no solamente por haber sido ambas ideas (la pintura fantástica mexicana de Ida Rodríguez Prampolini y el realismo mágico de Carpentier) comparadas con el

surrealismo, es posible hacer un paralelismo entre ambos, sino que también ambos se definieron como conceptos a partir del surrealismo, y también ambos tienen las mismas características en cuanto a modo de crear de sus artistas, así como las mismas fuentes de inspiración.

Como última conclusión se puede decir que tres factores principalmente, son los que han contribuido al desarrollo de la pintura fantástica mexicana, como la llama Ida Rodríguez Prampolini, a decir: la llegada de Breton a México que involucra a lo popular, la Revolución Mexicana que trajo consigo al muralismo y posteriores formas de expresión y a Tamayo como precursor del aprovechamiento conjunto de los recursos del arte popular, prehispánico y moderno.

Notas:

(1) Ida Rodríguez Prampolini, "El surrealismo y el arte fantástico en México", UNAM, México, D.F. 1968, pág. 21

(2) Ibidem, pág. 27

(3) Ibidem, Ida Rodríguez Prampolini cita a Hugo Bell, pág. 23

(4) Ibidem, pág. 44

(5) Ibidem, pág. 47

(6) Ibidem, pág. 61

(7) Ibidem, pág. 86

(8) Ibidem, pág. 93

(9) Ibidem, loc. cit.

(10) Ibidem, pág. 95

(11) Ibidem, loc. cit.

- (12) *Ibidem*, págs. 95 y 96
- (13) Alexis Márquez Rodríguez, "Lo barroco y lo real-maravilloso en la Obra de Alejo Carpentier", Ed. Siglo XXI, Madrid, 1982
- (14) Octavio Paz, "México en la Obra de Octavio Paz", Promexsa, México, D.F., 1976, pág. 390
- (15) Ida Rodríguez Prampolini, *Op. cit.* pág. 95
- (16) *Ibidem*, *loc. cit.*
- (17) Octavio Paz, *Op. cit.* pág. 392
- (18) *Ibidem*, *loc. cit.*
- (19) *Ibidem*, págs. 417 y 418
- (20) *Ibidem*, págs. 421 y 422
- (21) *Ibidem*, pág. 424

CAPITULO CUATRO

EL REALISMO MAGICO Y TOLEDO

La primera pregunta que se puede uno hacer es la siguiente: ¿Qué es lo que parecen tener en común la obra de Toledo y el realismo mágico?

Obviamente debe tenerse en cuenta en este caso, que el realismo mágico no va a tomarse en el estricto sentido literario; y más que como estilo, lo debemos ver como un proceso o método de creación que puede ser usado al igual que el surrealismo, en diversos campos de creación artística, aunque aquí nos interesa el de la pintura.

La primera cuestión que surge con respecto a Toledo, cuando se trata de analizar su obra, es de qué manera aborda el pintor la realidad y si ésta de alguna manera refleja el proceso creativo propio del realismo mágico.

Para esto, se puede empezar por analizar su obra desde dos puntos de vista, en cuanto a su forma y en cuanto a su contenido. Teresa del Conde ha dividido de esta manera la obra de Toledo:

"En la obra de Toledo,... se dan dos vertientes principales, la

primera es su capacidad para abordar como artesano perfeccionista y sobrespecializado cualquiera de los medios de expresión que elija... La segunda... se refiere al desenfado y sui generis universo de su iconografía... (dando por resultado una)... simbiosis inextricable de contenido y forma." (1)

En Toledo pues, el aspecto formal se refiere a los recursos plásticos y gráficos que le son característicos (recursos formales, compositivos, de color, técnicos, etc.) las influencias que en este campo ha tenido, así como el sitio que le pertenece en la plástica, entre otros.

En cuanto a la vertiente de los contenidos, pensamos en lo que Toledo nos dice y nos hace sentir, y la manera que tiene de presentarnos su realidad.

Al hacer un análisis de este último aspecto, es fácil darnos cuenta que se refiere más que nada al proceso interior del artista, es su modo de creación, es el método que sigue para elaborar estéticamente un pretexto dado, como puede ser un cuento, un hecho histórico, una fábula, una leyenda, una vivencia, etc.

Es obvio que la obra de un artista refleja su modo de creación, pero en este caso de Toledo nos interesa ver en ella el reflejo que logra su obra del realismo mágico. Así que la cuestión sería saber hasta qué punto su obra viene a ser el resultado de su cultura, de su educación, y de su contexto social, ya que, como hemos visto anteriormente, Carpentier e Ida Rodríguez Frampolini

nos hacen notar la estrecha relación que existe en la creación del realismo mágico y el tipo de cultura en que se desenvuelve el artista, en este caso su cultura tradicional. (ver Capítulo uno, cita 12, y Capítulo dos, citas 10 y 11)

Se debe hacer un paréntesis para hablar sobre la cultura y el realismo mágico, Ida Rodríguez Prampolini compara la cultura francesa y la cultura de México, pero analizando con mayor realismo, Martha Traba nos habla de la cultura rural y popular comparandola con la urbana, por eso al referirse a la cultura del mundo de Toledo se puede empezar por lo que ha dicho esta última al hablar de él. Ella analiza de entrada la definición que hace Sapir de la cultura, al comparar la cultura urbana y la cultura rural; y obviamente ubica a Toledo dentro de esta cultura rural.

"Sapir describe la cultura auténtica (la rural en este caso particular de Toledo) como aquella donde los elementos de la civilización tienen relación armoniosa unos con respecto a los otros, todos los rasgos de esta cultura están animados por un sentido, todos los detalles están penetrados del mismo sentido."

(2)

Es decir, que la cultura auténtica o cultura rural es un microcosmos donde todo está interrelacionado y todo tiene su razón de ser. No se da la incongruencia entre alguna de sus partes, lo cual si se da en una cultura urbana que se ha formado a base de "retazos" de muy diferentes culturas. Esto la hace que sus componentes no se puedan unificar ni formar un todo coherente. Y por este hecho se pierde la identidad cultural de

los individuos pertenecientes a ella. dando lugar a una especie de caos cultural.

Es por esta razón anterior que la obra de este artista está fuera de nuestra experiencia sensible, no nos concierne, nos es extraña a pesar de que nosotros pertenecemos a México y no a la cultura europea, y es que pertenecemos a una cultura urbana y mixta. Por eso nosotros nos hemos dado cuenta de que a pesar de pertenecer a un mismo país, no conocemos la cultura de Toledo, no nos pertenece ni nos ha pertenecido, sólo la podemos conocer a través de sus manifestaciones externas, en este caso por ejemplo la obra del artista. Así también nos damos cuenta de que su obra si es el resultado de su entorno social y cultural, así como de su educación, obviamente viene aquí al caso decir que esto no significa que se trate de un artista que surge de la marginación, sino que Toledo ha estado más cerca de las fuentes originales de la cultura de su tierra natal, en contraposición de muchos de nosotros que crecimos y vivimos en un lugar urbano y que no tuvimos la oportunidad de conocer y vivir experiencias de la cultura rural.

Para ayudarnos a entender a Toledo, debemos tomar conciencia de que uno de los logros de Toledo consiste en haber sabido penetrar con su propia cultura plasmada en su obra, dentro de una cultura "yuxtapuesta" como es la urbana. Así nos hace notar el vacío y la incongruencia que existe en nuestra cultura occidentalizada, (que como en el caso del surrealismo, en este sentido, es producto de una conciencia urbana donde impera la incoherencia y el caos

cultural). Pero volviendo al tema de la obra de Toledo, además surge un problema de relación entre su obra y el espectador y que consiste en que: "La comunidad original latinoamericana, (es decir la indígena) está tornándose progresivamente exótica para el hombre de las ciudades... " (3)

Esto va a ocasionar que la obra de Toledo, siendo originalmente producto de un artista con una cultura diferente a la cultura urbana occidentalizada, nos venga a parecer, a primera vista, como desvinculada de nuestras propias experiencias.

"Esta pintura... actúa... de modo bien diverso a su incidencia sobre los espectadores cultos de otras partes del mundo,... (Se trata, en todo caso, del encanto indeclinable del exotismo y el reencuentro romántico y literario con las fuentes.)" (4)

La ventaja que tiene Toledo es que es poseedor de dos culturas, la suya original y la yuxtapuesta, esto lo posibilita a comprender su obra de dos maneras distintas:

"Toledo, persona culturalmente híbrida,... donde indiscriminadamente se barajan elementos campiranos y ciudadanos, antiguos y modernos, extraordinarios y cotidianos, que participan de la condición del mito, son la manera en que Toledo da cuenta de las cosas." (5)

Ya hemos dicho antes que su cultura se refleja esencialmente en su modo de crear, es decir en la manera que tiene de interpretar la realidad al trasladarla a su obra. En otras palabras, es posible suponer que Toledo no elabora la realidad a la manera occidental, es decir, por medio de un sistema occidental racional

y conciente, del que se quisieron desligar los surrealistas sin conseguirlo. Esta cultura de Toledo tiene entre otras raíces, las raíces precolombinas por las cuales Toledo rescata y conserva el modo de ver la realidad, modo que es ajeno al que tiene el hombre occidental y esto lo hace para nosotros algo incomprendible. A esta manera de ver la realidad es a la que se refiere Carpentier en su definición del realismo mágico, e Ida Rodríguez Prampolini al hablar de la pintura fantástica mexicana.

Ejemplificando a grandes rasgos su sistema de elaboración de la realidad, se pudiera decir lo siguiente:

Toma una historia tradicional, una fábula, un cuento, un hecho histórico y lo transforma en fantástico, entre otras cosas, por medio del instrumento del dibujo, es decir su deformación buscada y estilizada. También es posible que haga uso de elementos que posee el mecanismo del sueño, que en un momento dado hacen aparecer sus figuras como en una escena onírica, ya sea por medio del uso que hace de la composición y el colorido, el aparente descuido o vaguedad en el dibujo, los colores matizados, etc. Posteriormente lo que hace Toledo (y es lo que lo distinguiría del método surrealista) es que estas deformaciones de la realidad y del sueño no las obtiene al azar sino las ha racionalizado, les ha dado un sentido congruente, una razón de estar, es decir que se trata de un proceso como el que vimos que ha utilizado el creador del mito.

Una idea que viene a reforzar el análisis anterior, es la que se refiere a la utilización y el sentido que tiene el mito y a la magia en la propia cultura del artista y su modo de crear que ha

perdurado, lo cual en Toledo se refleja en el empleo que hace en muchas de su obras de la fábula o del mito zapotecos, y que han de ser una parte remanente de su condición de zapoteco.

Es por eso que Teresa del Conde ha dicho que: "La idea de que Toledo es a la vez que recreador, creador de mitos, no es nueva y ha sido formulada desde hace tiempo." (6) Y redondea esta idea con el comentario de que: "Si bien Toledo no traspone directamente las fábulas, ritos, relatos, su arte ilustra sobre estos conglomerados..." (7) , Es decir que los interpreta sin tomarlos literariamente.

Para analizar el otro aspecto sobre la obra de Toledo, (que se refiere como habíamos visto anteriormente ya no al "fondo" sino a la "forma" de su obra), podemos empezar por tratar de ubicar la obra de Toledo en el campo de las artes plásticas, intentando detectar algunas influencias de otros pintores en su obra.

No ha sido insertado Toledo dentro de alguna corriente estética ni anterior a él ni contemporánea, más bien lo que se ha establecido, es a cuáles no pertenece, para empezar, se ha dicho que no tiene nada que ver con la escuela del muralismo: "No ha tenido Toledo... relación alguna con la ruta oficial impuesta por la larga dictadura plástica de Siqueiros." (8)

Tampoco pertenece Toledo al grupo genérico de pintores de arte fantástico, ni al grupo de los surrealistas. Sobre estos últimos y su posible relación con Toledo, Jorge Alberto Manrique nos dice que:

(El arte de Toledo)... "tiene poco que ver... con los surrealistas... porque habían convertido la obra de arte en un juego de acertijos,... con las inquietudes originales que animaron la aparición del surrealismo si se corresponde la pintura de Toledo, con aquel recuperar la dimensión humana perdida del hombre actual,... con la reimplantación de una perdida relación del hombre con las cosas,... como fenómeno de "la" cultura." (9) Refiriéndose obviamente Manrique en este comentario, rigurosamente hablando, a los surrealistas originales del grupo francés, no quiere decir que no haya asimilado conceptos de ellos, como después veremos.

Para hablar por último de la aparente relación que nosotros entendemos tiene Toledo con la pintura fantástica mexicana, tenemos que partir de la idea de Ida Rodríguez Prampolini, quien nos dice que el arte fantástico de México es en parte consecuencia directa del surrealismo. Ya entendemos por arte fantástico mexicano, lo que entiende Ida Rodríguez Prampolini, es decir, que el término fantasía ella lo maneja en su acepción más amplia, así que la fantasía está vista como contraria y opuesta a la realidad; es decir, que viene siendo similar a la fantasía del surrealismo. Pero la fantasía del mito y por tanto la que utiliza Toledo es de otro tipo, según queremos demostrar en esta tesis, como la explica Jorge Alberto Manrique:

"No se trata de una realidad fantástica como inadvertidamente pudiera pensarse. La fantasía propone una realidad sublimada, espiritual, (en el sentido tradicional del término) que está o pretende estar más allá, por encima de la realidad que nos rodea

y que se pretende superior a ella. El mito en cambio no se postula superior a la existencia de las cosas, sino que se conforma con dar cuenta de ellas, está por debajo de ellas o de su apariencia como función de la relación de la hermandad que nos hace unos con las cosas." (10)

Se entiende en este comentario que la fantasía del mito no es una fantasía rebuscada y concientemente absurda, sino se trata de la fantasía que surge cotidiana y espontáneamente y sin intención de "fantasear"

También Teresa del Conde, cuando habla de este tipo de fantasía, nos aclara más el concepto:

"... al hablar de "fantasía" no me estoy refiriendo a lo que comunmente entendemos por fantasioso inventado, sino a un tipo de invención que paradójicamente no puede ser "fantaseado" en forma total, ya que como producto que es de lo imaginario, se nutre de imágenes y de relaciones entre imágenes que no existen en el vacío, sino en la realidad cotidiana." (11)

Pero volviendo a la fantasía, entendida como la fantasía surrealista, Ida Rodríguez Prampolini llega a la conclusión de que en realidad la pintura fantástica mexicana no va a hacer uso de la misma clase de fantasía que utiliza el surrealismo, es decir la búsqueda de lo bello, lo maravilloso y lo no cotidiano, sino que se va a convertir en la búsqueda de lo que lo cotidiano pueda tener de extraño y raro. En pocas palabras, de lo que se trata es de hacer uso de las características que se han dado en llamar realismo mágico, que ya vimos anteriormente en forma sumaria.

Debido a esta diferencia en los conceptos de fantasía, no es suficientemente definitorio ubicar a Toledo dentro de la pintura fantástica, más bien resulta posible especificar que dentro de la pintura fantástica existe como categoría más específica la pintura del realismo mágico, con la cual Toledo tiene mayor identificación. Por otro lado, no se trata tampoco de encasillar a Toledo o a ningún otro artista en un lugar dado, sino que cuando más, se buscan afinidades, intereses convergentes, o simpatía por este u otro estilo o corriente, en función de las características idiosincráticas, es decir, culturales, de origen social, de modos de yuxtaposición de culturas que han experimentado. Toledo tiene tendencia hacia el realismo mágico, más que ser típico un pintor de esta clase y no de otra.

Como dice Teresa del Conde: "Toledo no pertenece a ningún grupo artístico. Al igual que sucede con los artifices de ciertas comunidades primitivas, él no siente su quehacer como si estuviese inscrito en una clase aparte... " (12) sino que: "Toledo está seguro de una de sus intenciones artísticas y narrativas,... a él le atañe el relato... de los orígenes,... " (13) Con este comentario, se concluye que Toledo se ha abstenido de autodefinirse dentro de corrientes o grupos, no lo considera necesario. Como ya se concluyó anteriormente, es difícil y a veces superfluo o absurdo definir tajantemente dentro de un marco cerrado a cualquier artista.

Otro de los elementos que integran la vertiente de la "forma", como habíamos señalado anteriormente, dentro de la obra de Toledo

se refiere a las influencias de la técnica dibujística que ha recibido, estas han sido tanto de pintores extranjeros relativamente contemporáneos, así como del dibujo prehispánico:

"La forma de configurar que le es más característica se encuentra prefijada aproximadamente desde 1964, durante su etapa anterior acusa influencia de Paul Klee, -misma que no llega a desaparecer del todo- así como de Jean Dubuffet." (14), Picasso, Tamayo, los abstractos matéricos; esto por un lado; por otro: "Uno de los abrevaderos más detectables en cuanto a su manejo de la forma se encuentra en el arte prehispánico, sus trazos incisivos y a la vez delicados recuerdan los esgrafiados de las vasijas mayas." (15)

Estos son comentarios generalizados, pero lo básico, es saber que posiblemente utilice el dibujo que ha resultado de estas influencias, principalmente, porque es que es el que más se adapta a sus fines, o propósitos narrativos y de expresión.

En lo que se refiere a los temas eróticos y su tratamiento en la obra de Toledo, estos nos dan la pauta para detectar otras influencias que ha tenido Toledo, tanto en la "forma", como en el "fondo". Respecto a este último se ha dicho que:

"Al inscribir la obra en un inmenso y definitivo acto sexual,... lo despoja de toda connotación pornográfica o inclusive erótica; ambas corresponden al punto de vista de la cultura "externa", en Toledo los resortes de la "cultura auténtica" se manejan con tal naturalidad que descartan la sanción o el escándalo." (16)

En cuanto a la "forma", hablando todavía dentro del tema del erotismo, se ha concluido que: "El erotismo en Toledo cobra forma de un decir artístico que sólo puede encontrar parangones en la India, en Japón, en la cerámica mochica, en el arte prehispánico del occidente mesoamericano o en algunas culturas de Oceanía ..." (17). Es decir que hablando en forma general, se dice que tiene influencias culturales prehispánicas y orientales; pero, siguiendo en el mismo campo de las influencias, también se le observa a Toledo influencia de la imaginaria religiosa cristiana; según la óptica con que lo ve Monsiváis:

"De niño, y como todos en este país más secularizado de lo que se piensa y más religioso de lo que se admite, Toledo se nutrió de una cultura hagiográfica de estampitas diarias y dominicales, de catecismos y libros de texto, de niños héroes y Niños de Atocha, de santidades repartidas entre muros de templos y muros de alcaldías." (18)

Para terminar este capítulo referente a Toledo, hablando del mito y de la magia, en su obra, nada más apropiado que los siguientes comentarios, el primero que habla sobre el mito y la forma en que lo interpreta en su obra, y el segundo que se refiere a la magia, en la obra de Toledo, de una forma velada.

Ambos comentarios se refieren más que nada al "fondo" en la obra de Toledo, el primero de ellos nos habla sobre la característica de Toledo de su forma de trabajar que toma como pretexto de sus temas al mito. Al tomarse este concepto en un sentido amplio, no por eso deja su obra de reflejarlo y de pertenecer al realismo

mágico.

Del uso que hace del mito, que en esencia es un concepto más que nada literario, no quiere significar que su pintura la convierta en una narración ilustrada, al contrario, con su obra logra convertir a pictórico el realismo mágico originalmente literario, y, más aún oral, tradicional.

"... su literatura no peca de defecto ni de exceso, es buena literatura visual, lo es en la medida que crea mitos y sacraliza las figuras mediante una imaginación descontextualizadora, dejando de lado toda moraleja, ni siquiera la insinúa." (19)

En cuanto al uso que hace Toledo de la magia en su obra se puede reflejar de esta manera, según el concepto de magia que vimos anteriormente. En este comentario, Manrique sin querer hacer una clara referencia a la magia, nos remite a ésta, ya que nos pone en posición de "hacernos unos con las cosas": "El problema de la expresión, prácticamente no existe en la obra de Toledo, porque está desplazado por el problema de la relación, no trata de expresar, de demostrarnos su intimidad, sino de proponernos una posibilidad de relación con las cosas." (20)

Después de haber analizado de forma general la obra de Toledo, en cuanto al fondo y a la forma y su relación con el realismo mágico, se pueden sacar las siguientes conclusiones:

En cuanto al fondo, que se refiere en cierta manera a las motivaciones inconcientes que impulsaron a Toledo a crear de ésta y no de otra manera, se puede decir que influyen en él, en

gran parte su cultura y su entorno físico. Por varias razones, ya descritas con detalle al principio del capítulo, se puede suponer que Toledo crea su obra a la manera del realismo mágico.

Respecto a la forma, se puede decir que, Toledo tiene influencias de la pintura universal, sin dejar de pertenecer a su pueblo particular, y por esto último es por lo que se refleja primordialmente, el mito y la magia en su obra.

Notas:

- (1) Teresa del Conde, "Toledo", SEP, México, D.F. 1981, pág. 11
- (2) Martha Traba, "Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo", FCE, México, D.F., pág. 48
- (3) Ibidem, pág. 62
- (4) Ibidem, loc. cit.
- (5) Jorge Alberto Manrique, "El lenguaje de las cosas", Flural, 1974
- (6) Teresa del Conde, "Toledo". SEP, México, D.F. 1981, pág. 10
- (7) Ibidem, Pág. 11
- (8) Martha Traba, "Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo", FCE, México, D.F., 1976, Introducción
- (9) Jorge Alberto Manrique, "El lenguaje de las cosas". Flural, 1974
- (10) Ibidem. loc. cit.
- (11) Teresa del Conde, "Toledo", SEP, México, D.F. 1981, págs. 12 y 13
- (12) Ibidem, pág. 23

- (13) Carlos Monsiváis, "Toledo" Catálogo del Museo, Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, 1983, pág. 11
- (14) Teresa del Conde, "Toledo", SEP, México, D.F. 1981, pág. 16
- (15) Ibidem, loc. cit.
- (16) Martha Traba, "Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo", FCE, México, D.F., págs. 52 y 53
- (17) Teresa del Conde, "Toledo", SEP, México, D.F., 1981, pág. 12
- (18) Carlos Monsiváis, prólogo a: "Lo que el viento a Juárez", Ed. Era, México, D.F. pág. 8
- (19) Juan Acha, "Toledo gráfico" Plural, 1975
- (20) Jorge Alberto Manrique, "El lenguaje de las cosas" Plural, 1974

CAPITULO CINCO

EL REALISMO MAGICO Y ANALISIS CONCRETOS EN LA OBRA DE TOLEDO

Ejemplos de caso concreto en la obra de Toledo que refleja el uso del sistema de creación del realismo mágico, deben ser consecuencia práctica de los capítulos anteriores. Para hacer esto, es necesario objetivar los conceptos o nociones teóricas del realismo mágico que tienen relación directa con los elementos visuales o concretos y que pueden ser transmitidos a aspectos perceptibles en los cuadros de Toledo.

El planteamiento del realismo mágico que propone Carpentier es literario y por eso debe ser trasladado a términos de carácter visual para hacerlo más objetivo; resulta más viable compararlo por extensión directamente con la pintura surrealista.

Una de las principales conclusiones a las que llega Carpentier respecto a este tema, señala que "el deslinde entre... (el surrealismo y el realismo mágico), comienza en el origen que en cada uno de ellos se atribuye a lo maravilloso. Para el surrealismo reside en una superrealidad, distinta y opuesta a la

realidad circundante y cotidiana. El realismo mágico en cambio, parte de esa realidad circundante y cotidiana, pero tomándola como materia bruta, que una vez elaborada por el artista, se transforma en realidad mágica." (1)

"El realismo mágico utiliza como cantera la realidad circundante -a la que el surrealismo rechaza y desprecia- tanto en su dimensión natural, como en la histórica, social o psicológica."

(2)

En el campo de la pintura, esto se reflejaría en el surrealismo de manera concreta por el rechazo de temas o imágenes que tengan que ver con temas o conceptos explicativos o ilustrativos: compromiso con la historia, de observación de la naturaleza, de eventos sociales, etc.

Algunos ejemplos concretos por un lado de pinturas surrealistas, y, por otro, de obras de Toledo pueden ser comparados y analizados por paralelismo, especialmente examinando cómo utiliza elementos similares en la composición de la obra. Esto explica de manera objetiva en qué consiste la idea a la que se refiere Carpentier.

Como primer ejemplo: el cuadro: "La conquista del filósofo" de Giorgio de Chirico, y la obra: "El cañón de los juchitecos" de Toledo. Ambos han evocado el concepto del arma cañón, pero cada uno en un sentido totalmente distinto. En Toledo, el cañón está tomado como un símbolo, como la doble idea del compromiso de la defensa de su pueblo natal, y de un evento social e histórico en el que el arma fué usada por sus paisanos. Lo contrario

sucede en la obra de De Chirico, en la cual el cañón solamente forma parte en su cuadro como uno de tantos elementos compositivos, aquí el cañón no tiene ningún tipo de significado y su única función es la de ser un elemento formal en la composición. (ver atrás lámina 1 y 2)

Segundo ejemplo (que nos ilustra la misma idea y además de demostrarnos a que realidad se refiere el realismo mágico de los contenidos): Se compara una obra de René Magritte: "Les enfants Trouvés II", y una de Toledo: "La sirena le rompe el remo a Don Benito". Ambos cuadros presentan una figura fantástica similar, que es mitad mujer y mitad pescado; pero en el cuadro de Magritte, se limita a eso, a la mera presentación de esta figura, mientras que en el cuadro de Toledo, esta figura está en acción metida en el agua, (ver láminas 3 y 4) Teresa del Conde tiene un comentario que viene al caso insertar aquí:

Nos dice, refiriéndose a la serie de obras de Toledo en torno a Juárez: "Ninguna representa de manera directa un aspecto de la realidad aunque como he tratado de señalar aquí, existen varias que sí se fincan en hechos que tienen un carácter histórico verificable y otras que se relacionan con creencias, mitos y fábulas que originan costumbres..." (3)

Es obvio que esta escena no es un hecho histórico, más bien Toledo ha ubicado a don Benito en una fábula, donde don Benito, personaje histórico, es partícipe de una acción que posiblemente es simbólica y tiene raíces en alguna creencia popular de la gente de la tierra de Toledo. Pero lo que objetivamente quiero

hacer notar con este ejemplo, es que la comparación entre el arranque histórico que ha usado Toledo al idear esta obra y hacer uso de una figura fantástica, como es la sirena, contrasta con la idea de la presentación de una figura fantástica con el único propósito de hacer uso de un absurdo, sin siquiera presentar alguna acción, como en el caso del surrealista Magritte.

El tercer ejemplo que se refiere al interés que se toma el realismo mágico en el campo de la naturaleza, y que el surrealismo rechaza o no le interesa utilizar, se puede proponer con otro cuadro de Magritte, titulado: "La isla del tesoro", comparado con uno de Toledo titulado: "Fin de otoño". (ver láminas 5 y 6) "

En el primero, se nos muestra un paisaje en donde unas aves, que al mismo tiempo son plantas, parecen querer volar, pero no pueden porque están pegadas al piso con sus raíces. La explicación que se da al pie de la fotografía del cuadro, lo interpreta de esta manera: "La incongruencia entre unos seres entre aves y vegetal, con alas inútilmente desplegadas y raíces clavadas en la tierra, simboliza el angustioso contrasentido de la naturaleza humana." (4)

En el cuadro de Toledo, se nos muestra un chapulín, escondido y perdido entre cantidad de hojas muertas tiradas en el piso.

En ambas composiciones se representan objetos similares, del reino vegetal y el reino animal, como son animales y hojas de las plantas. En Toledo por el chapulín y en Magritte por los "pájaros". Sólo que en cada uno se dan propósitos diferentes.

Magritte representa objetos materiales para simbolizar vivencias existenciales, típicamente surrealistas; y la naturaleza solo fue utilizada como un medio accidental para filosofar una angustia.

En cambio Toledo, sí se ha referido directamente a la naturaleza. Las ideas que parece plantear Toledo en esa obra, nos dan a entender que se trata de hojarasca ya seca amontonada sobre la tierra, y que debajo de tantas hojas muertas, hay naturaleza viva oculta, que se manifiesta en evidencia. Nos da a entender también, por la relación que hay entre el tamaño del chapulín y el área de hojas, que el insecto está en su hábitat protegido y alimentado en su propio mundo de hojas del campo. En conclusión, la obra nos remite al mundo material de la naturaleza, con gran sencillez e incluso con ingenuidad filosófica, si cabe esto.

Por último podemos sacar como conclusión principal que la diferencia básica que se da entre el surrealismo y el realismo mágico se refiere, en resumidas cuentas a lo ya señalado por Carpentier, cuando nos dice que el surrealismo busca lo maravilloso en la mente del hombre pero rechaza lo cotidiano; a que el surrealismo es introspectivo, busca representar el interior del hombre; y es en ese sentido como hay que tomar el que no haga uso de lo cotidiano, porque aunque tenga que referirse a objetos del entorno para poder expresar sus ideas, no lo hace para hablar de ellas.

El realismo mágico, en cambio, al hacer uso de los objetos cotidianos y en general de cualquier tipo de objeto, lo hace de manera que todo tenga su razón de ser, su uso original y su

congruencia dentro de la composición. Es decir, el realismo mágico al ser extrospectivo, observa a su alrededor y habla sobre los objetos y las situaciones que vive, o que conoce por otros, a su alrededor.

Para hablar respecto a la afinidad existente entre el mito y la magia, con el realismo mágico, y para tomar en cuenta el capítulo dedicado a esta cuestión, puedo decir, en conclusión, que una de las cuestiones más relevantes se refiere al modo similar de creación que tienen ambos en común.

Viene aquí al caso transcribir este párrafo relativo al mito:

"Más bien los mitos nos recuerdan intensamente los sueños, los sueños como los mitos se nos presentan como una mezcla de temas, lugares, épocas, secuencias y estilos. Su tono emocional es susceptible de pasar desconcertantemente de la tranquilidad al terror, etc. como los mitos, los sueños tienen una singular propensión a pasar del diminuto detalle o de cierta brillantez visual y elevado realismo a una abstracción e indiferencia incoloras." (5)

Esto se liga y viene a corroborar la siguiente idea de Teresa del Conde descrita acerca de algunas de las obras de Toledo:

"Algunas composiciones están estructuradas en forma similar a ciertas escenas oníricas, por ejemplo el soñante sabe que han sido constituidas de muchas imágenes y ambientes que se han presentado de manera simultánea... " (6)

Para ilustrar la idea anterior, están por ejemplo las tituladas: "El desayuno", "La cena", en ambas se dan diversas escenas, que

no parecen tener conexión entre sí, más que la que pudiera darse mediante el sueño. (ver láminas 7 y 8)

Otro concepto sobre el mito, relacionado también con los sueños, que también viene al caso señalar es este:

"Los sueños son también imprevisibles en su modo de expresión, puede estar indirectamente representado por una semejanza verbal, o una metáfora." (7)

Esta idea se encuentra en las obras de Toledo tituladas: "El chivo que se hizo guaje" (no mostrada) y "Juárez y el petate del muerto" (ver lámina 9)

Respecto a la primera obra, Teresa del Conde hace el siguiente comentario:

"... combina partes humanas, animales y objetuales, conlleva además un juego de forma-palabra muy divertido. El mentado chivo tiene dos cuernos... y su torso corresponde a una vasija esférica." (8)

Del segundo nos dice que:

"Con alucinante maestría, Toledo hace nadar a Juárez entre las alas que forma la trama desobediente del petate. Lo acompañan o lo persiguen varios de los personajes más característicos de la iconografía Toledesca. Pero el inmutable no se asusta "ni con el petate del muerto". (9)

Estos comentarios de Teresa del Conde dan la pauta para corroborar el contenido de la cita inmediata anterior. Es interesante saber que ciertamente se dan este tipo de analogías, no únicamente en el campo de los sueños, sino que se han

reflejado de manera consciente e inconsciente en la obra de Toledo.

Voy a citar a continuación, para finalizar con el mito y la magia en el realismo mágico, algunos ejemplos del uso que le da Toledo dentro de su obra a ciertos conceptos míticos, por ejemplo el recurso de personificar a seres fantásticos o seres prodigiosos al hacer evocación de creencias y mitos populares y regionales.

"Una creencia más muy arraigada en el Istmo y también en otras regiones de México es la del doble. No me refiero al nagual, sino al "guenda", un ser prodigioso protector del individuo... esta idea encuentra de cierto modo repercusión en varias obras: "El gran vidente", "Juárez como mi madre", "Adoremos a Juárez", "Foto de familia". Por supuesto la creencia en el doble es arquetípica, puede encontrarse como bien se sabe, en muchas culturas de cualquier época." (10) (ver lámina 10)

Respecto a la obra de Toledo: "La cena", que ya antes habíamos mencionado, Martha Traba ha hecho notar su relación con el rito:

"Si leemos "La cena" como un conjunto de símbolos, encontraremos que una de las características que facilitan su interpretación es la reiteración del motivo. El pescado está sobre la mesa, inactivo y perfectamente visible, luego devora a la extraña criatura que se presta rítmica y reiteradamente a ser devorada. Al ser alimento y alimentarse a su vez de la criatura humana que lo comió, se presenta la posesión o realimentación a través de la posesión, como un ciclo cerrado, por lo tanto ritual, atemporal, que persigue la sacralización de lo cotidiano." (11)

Por último quiero recapitular sobre la idea básica que postula Ida Rodríguez Prampolini al estudiar la pintura fantástica mexicana y su relación con el surrealismo. Ella sugiere que tanto una como el otro fueron producidos bajo el influjo de un entorno sociológico de distintas condiciones y cada uno bajo sus propios y diferentes antecedentes culturales. Parten cada uno bajo su propia predisposición mental ya dispuesta e influenciada por su propia cultura. Por supuesto, dice ella, que no hay una división tajante ni definitiva, sino que se trata de una división muchas veces permeable.

Para dar sobre esto una idea más clara, pongo a continuación unos comentarios de Ida Rodríguez Prampolini, que me parecen muy importantes ya que de alguna manera redondean y dan forma a lo comentado en capítulos anteriores, y que es necesario tenerlos en cuenta para entender las posteriores conclusiones.

"La pintura surrealista... intensificó por todos los medios la alucinación, el accidente provocado o el azar para producir la sorpresa, el desconcierto, la atmósfera desquiciante." (12)

"Los surrealistas... exageraron las manías, el autoanálisis, la metáfora, la introspección, el desplazamiento de los objetos, "la unión de lo más dispar", la imagen ambigua, el erotismo exagerado." (13)

"En el arte surrealista hay búsqueda, las imágenes son manipuladas, colocadas conscientemente, transformadas para que adquirieran una significación, aunque como en el caso de este movimiento se quiera aparecer como carente de ella." (14)

"El artista mexicano... (se afianza) al mundo real que a través de su mentalidad fantástica y mágica adquiere vida propia; es por esto que en el realismo fantástico mexicano, las connotaciones irreales o absurdas no se presentan tan explícitas como en el arte surrealista que conscientemente las busca." (15)

Más que citas, estos juicios, enumeran características de los surrealistas, expuestas de manera que puedan hacer resaltar las características propias de los artistas de la pintura fantástica, y en base también a estas, para sintetizar mi apreciación, quiero mostrar la siguiente tabla de comparaciones entre el surrealismo y la pintura del realismo mágico:

Surrealismo, características del artista:

Autocontemplación, autoanálisis psíquico, introspección, manías, etc.

Realismo mágico, características del artista:

Observación de su entorno social y cultural, extrospección, observación de la realidad que lo rodea, etc.

Surrealismo, reacción del artista:

Insurrección de la realidad y de las cosas provocada conscientemente por las drogas, el azar, la alucinación, el accidente provocado, el sueño, etc.

Realismo mágico, reacción del artista:

Los objetos poseen vida propia adquirida inconscientemente en el

sueño, el ensueño, el subconciente, (animismo).

Surrealismo, reflejo en la obra:

Las connotaciones absurdas son buscadas concientemente, y por tanto son muy obvias.

Los objetos son manipulados, transformados concientemente, se escoge el objeto para que se vea lo mas fuera de lugar posible.

Realismo mágico, reflejo en la obra:

Las connotaciones absurdas no son tan explicitas.

Los objetos por si mismos son los que dan la pauta para su transformación.

Surrealismo objetivos:

Producir sorpresa, desconcierto y atmósfera desquiciante.

Realismo mágico, objetivos:

Mostrar la veta fantástica que esconde la realidad.

Notas:

(1) Alexis Márquez Rodríguez, "Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier" Ed. Siglo XXI, Madrid España

(2) Ibidem

(3) Teresa del Conde, Antología: "Mito, magia e historia de México", UNAM, México, D.F., 1986, pág. 409

(4) Enciclopedia: "Historia del Arte Salvat", Salvat Editores,

Barcelona, España, 1975 Tomo 10, pág. 32

(5) Goffrey Stephen Kirk, "El mito, su significado y funciones en las distintas culturas", Barral Editores, Barcelona, España, 1973, pág. 317

(6) Teresa del Conde, "Toledo", SEP, México, D.F. 1981 pág. 17

(7) Goffrey Stephen Kirk, "El mito, su significado y funciones en las distintas culturas", Barral Editores, Barcelona, España, pág. 317

(8) Teresa del Conde, "Toledo", SEP, México, D.F. 1981 pág. 13

(9) Teresa del Conde, Antología: "Mito, magia e historia de México" UNAM, México, D.F., 1986, pág. 409

(10) Ibidem, pág. 408

(11) Martha Traba, "Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo", FCE, México, D.F., 1976, pág. 56 y 57

(12) Ida Rodríguez Prampolini, "El surrealismo y el arte fantástico en México", UNAM, México, D.F., 1968, pág. 40

(13) Ibidem, pág. 40

(14) Ibidem, pág. 197

(15) Ibidem, pág. 197

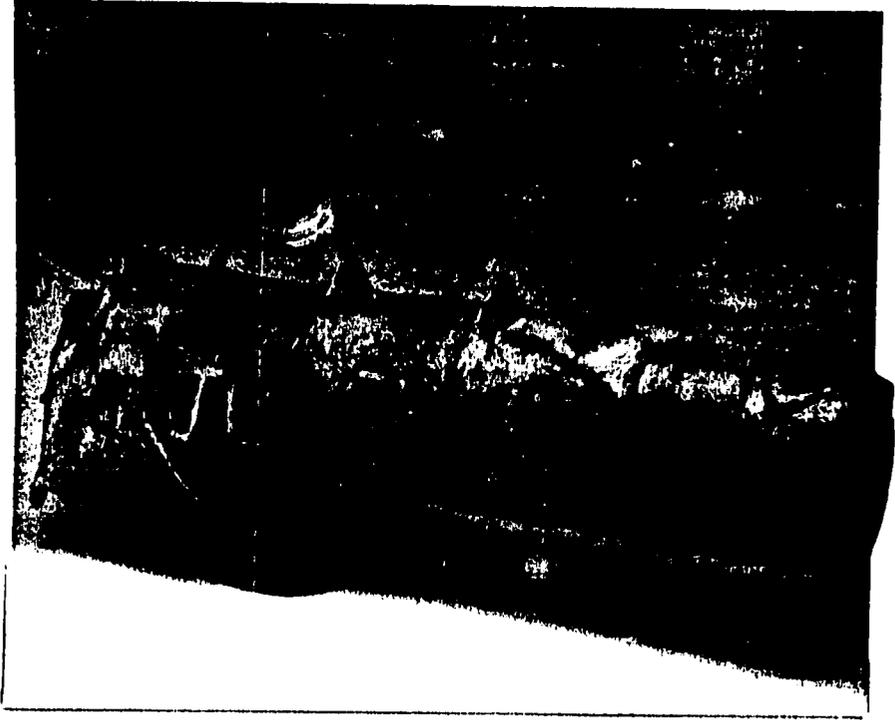
lam. I

La conquista del filósofo *Instituto of Art, Chicago*, de 1914 año en que De Chirico realizó también el famoso retrato premuntano de su amigo Apollinaire. Las extrañas arquitecturas en tonos grisáceos, las heladas estaciones de ferrocarril evocan su infancia transcurrida en Grecia dando su padre diques a la construcción de una línea de tren. Los objetos insólitos en primer término parecen gustar la coqueta frase del conde de Lautréamont: *brutismo como el encendido casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones.*



EL CASÓN
DE LOS
JUCHTECOS
36

Lam. 2



Lam.3



47. *Les enfants Trouvés (Los niños encontrados) II*
Litografía en color sobre papel d'Arches. 1968
43 x 58 cm
nombre en la plancha: d. ab.
Fir. d. ab.: Magritte
Album de 12 litografías a color
impresor A. C. Mazo et Cie. París 1968
ejemplar numerado, no. 259 de 350. Sin firma
I-IV Composiciones inéditas; V-XII Reproducciones
de la Decoración Mural del Casino de Knokke
Litografías amparadas por Fernand Mourlot Ed.



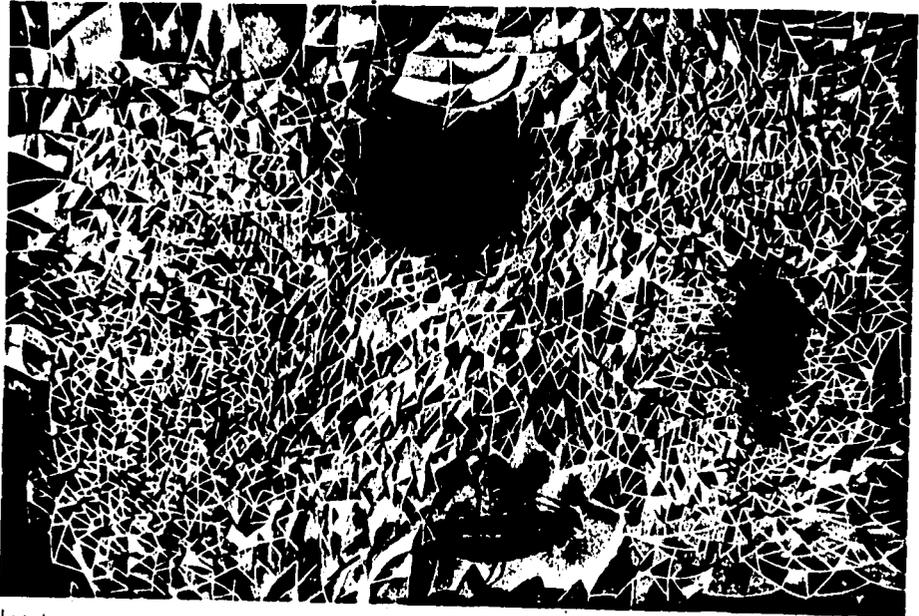
LA SIRENA
LE ROMPE
EL REMO A
DON DENITO

Lam. 4

Abajo. La isla del tesoro (Col. particular, Bruselas), pintada por René Magritte en 1942. Quizá como una evasión de la vida precaria que ofrecía la Bélgica de la segunda Guerra Mundial, Magritte parece cuidar mayormente su técnica y su paleta, intentando matizar la luz al modo de Renoir. Magritte como Ernst, demuestra auténtica obsesión por las aves; palomas o águilas aparecen frecuentemente en su obra. Aquí la incongruencia de unos seres entre aves y vegetal, con alas mágicamente desplegadas y raíces clavadas en la tierra, simboliza el angustioso contrastado de la naturaleza humana.

Lam. 5





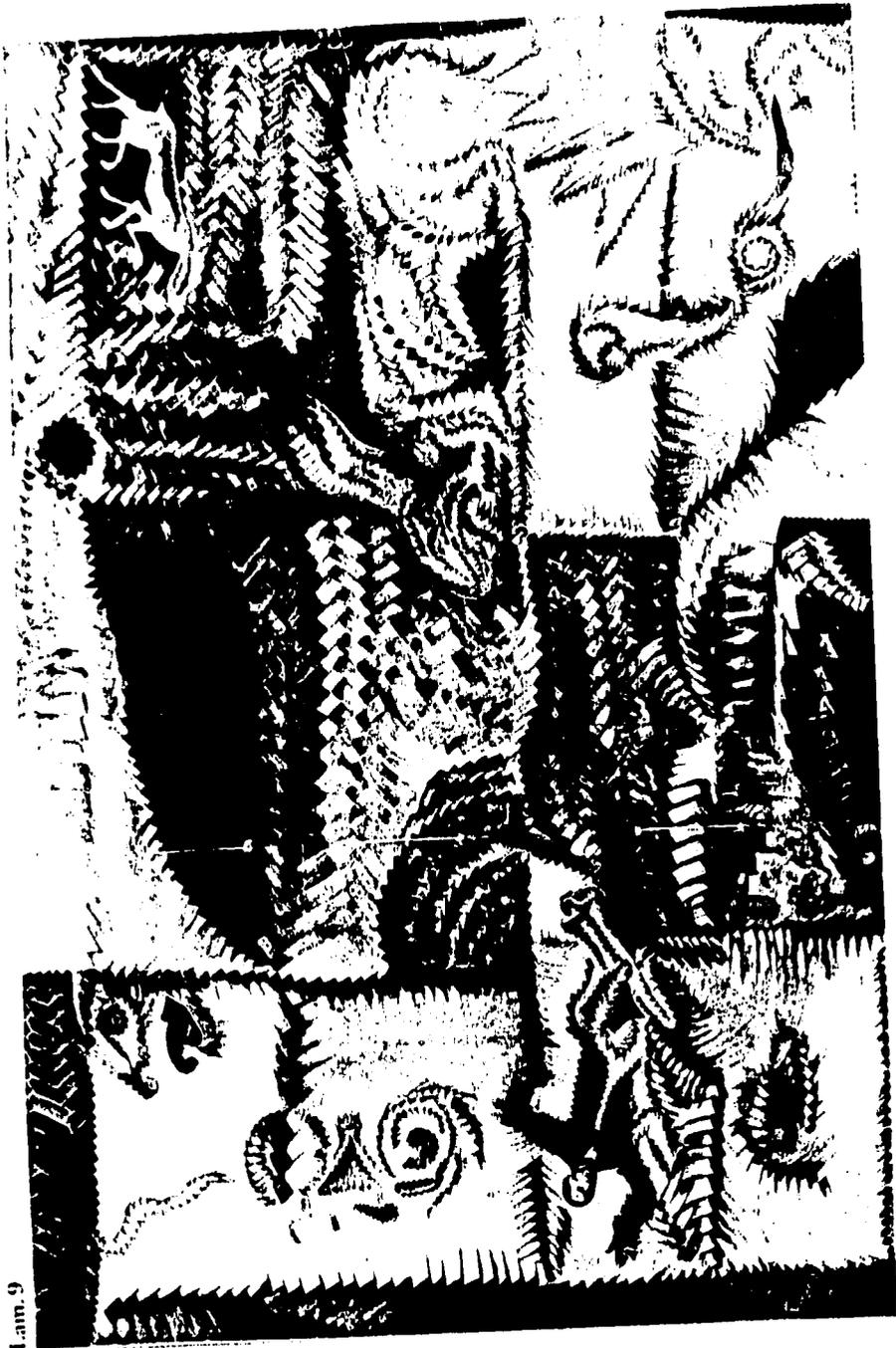
100 6



Lam 7



lam. 8



Lam. 9

JUAREZ
EL PETATE
DEL MUERTO



Am. 10

FOTO DI
FAMILIA

Conclusiones generales sobre el realismo mágico y su relación con Toledo

La idea inicial de la cual se parte es introducir el término literario del realismo mágico dentro del campo de la pintura, se empieza por postular que el realismo mágico, al igual que el surrealismo, son ante todo procedimientos de creación estética, por lo que como procedimientos que son, pueden emplearse en diversos campos de creación, no solo literarios, sino también en el campo de la pintura.

Por surgir a partir del surrealismo el término del realismo mágico, como concepto estético, muchas veces se le había considerado dentro del campo de este último, por lo que se ha hecho necesario exponer cuales son las diferencias y los puntos de contacto entre estos. Uno de los puntos de contacto, es el uso que hacen ambos del elemento maravilloso, y a modo de ejemplo de dar las diferencias básicas entre ellos, se dice que tienen orígenes distintos, propósitos expresivos diferentes, y además se elaboran por medio de distintos procesos de creación.

Básicamente el surrealismo es un proceso que busca crear su obra, sin hacer uso de la conciencia ni la razón, en cambio el realismo mágico si hace uso de la razón para elaborar lo que surge inconcientemente, de este postulado, Carpentier concluye lo

siguiente: parece ser que el proceso del realismo mágico es semejante al proceso que se sigue durante la creación del mito.

Al continuar analizando el tema del realismo mágico y la razón de que se le haya dado ese nombre, se concluye que se debe a que se inicia a partir de una realidad cotidiana, mediata, de un hecho real, pero se maneja este, de manera que parezca mágico. Se establece que el término de magia está tomado en su acepción amplia.

Posteriormente se definen conceptos en torno del mito y de la magia, ya que ambos son considerados "primitivos", se introduce el concepto de "pensamiento mágico", porque es un eslabón que une al mito y a la magia, se demuestra que éste hace uso del pensamiento mágico para dar explicaciones y en su elaboración se ha usado el mismo proceso que sigue el realismo mágico. Se postula la conclusión de que la magia y el pensamiento mágico son válidos como el pensamiento científico, cuando operan cada uno en su campo. Esta idea es importante, porque con ella se hace hincapié en que este tipo de pensamiento, puede ser un recurso en la cuestión de abrir la percepción del artista, a nuevas opciones.

La filosofía o postulado sobre el que se finca el pensador del pensamiento mágico es el siguiente: el proceso científico no da respuesta a cuestiones existenciales, afirma que hay preguntas imposibles de responder científicamente, por lo que mientras exista la humanidad, existirá la duda y la respuesta que da el pensamiento mágico.

Al hablar sobre el mito y compararlo con el realismo mágico, se obtienen varias conclusiones, una de ellas es que al analizar sus semejanzas. Resumiendo, se dice que ambos hacen uso del mismo proceso creativo, el cuál se describe someramente así: ambos conceptos nacen a partir de los sueños o del subconciente y posteriormente con este material se intenta una reelaboración de manera racional.

También se obtiene la conclusión de que el realismo mágico como método de creación no es inventado por artistas contemporáneos, sino se dice que es descubierto por ellos, (para hacer énfasis en que es un método contrario al surrealista, el cuál si fué inventado por estos) puesto que como se vió en el capítulo relativo al mito, este proceso ya había sido usado anteriormente en la elaboración del mito sin que se pretendiera convertirlo en una categoría estética.

Posteriormente, la cuestión es ubicar dentro de la pintura, obra con características del realismo mágico, es decir, concretizar obra pictórica del realismo mágico, y encontrar pintores que utilicen este sistema de creación del realismo mágico.

Es posible que se diera la confusión de catalogarlos a estos mismos dentro del surrealismo, debido a la estrecha relación que guardan ambos. Pero Ida Rodríguez Prampolini, ya había analizado las diferencias sutiles que distinguen a estos dos conceptos dentro del campo de las artes plásticas. Se empieza por hablar de lo que ella ha definido como pintura fantástica mexicana, la cuál a nuestro parecer por razones expuestas en el capítulo tres,

reúne los conceptos descritos por Carpentier, cuando define al realismo mágico. Además se da el caso de que ambos autores parten del surrealismo para definir cada uno sus ideas de realismo mágico y de pintura fantástica mexicana, ambos describen un mismo modo de crear y de interpretar la realidad. Al hablar de las diferencias entre aquellos y el surrealismo, ambos hacen hincapié, en la idea de pretender que el espíritu francés por cual surge el surrealismo, es distinto a nuestro propio espíritu, del cual por tanto han de surgir creaciones diferentes. Ida, también nos hace notar, que hacemos uso de un proceso creativo distinto al utilizado por los surrealistas, ya que al contrario de lo que ocurre con estos, el artista del realismo mágico o en su caso, el de la pintura fantástica mexicana, tiende a racionalizar las ideas irracionales, esto significa, en otras palabras, que nuestro artista, (a diferencia del surrealista francés que acentúa el caos surgido del sueño o del subconciente en su obra) tiende a analizar ese caos de manera racional, cuando lo plasma en su obra.

Para demostrar lo anterior, Ida Rodríguez Prampolini, al desarrollar el tema, analiza el origen de la pintura surgida en México a partir de la llegada del surrealismo y sus conclusiones sirven para confirmar las características que sus críticos le han encontrado a Toledo, cuya obra yo propongo de ejemplo de lo que es la pintura del realismo mágico.

Las características que a mi modo de ver, hicieron evolucionar al surrealismo francés, hacia el realismo mágico en México son:

1.- La llegada de Breton a Mexico con los postulados surrealistas y que por su conducto, le abre el camino a la valoración de lo popular dentro de nuestra conciencia.

2.- La Revolución Mexicana y el surgimiento del muralismo, por el cual Mexico cobra importancia a nivel mundial dentro del mundo del arte, además al evolucionar este, le abre las puertas a posteriores formas de expresión plásticas.

3.- La obra del pintor Rufino Tamayo, la cual he considerado un eslabón entre el muralismo y la pintura fantástica mexicana o del realismo mágico, ya que en su obra, Tamayo ha sabido sintetizar tres de los recursos con los que cuenta México para lograr una pintura propia, a decir: su arte popular, su arte prehispánico y el arte moderno universal.

Al llegar al tema que trata de la obra de Toledo, y su punto de contacto con el realismo mágico, se dice que para hacer un análisis objetivo de ésta, es factible ver su obra desde dos puntos de vista: en cuanto a fondo (contenido) y en cuanto a forma o modo de expresión, ya que ambos reflejan de distinta forma los aspectos en la obra que nos remiten al realismo mágico. Una característica del realismo mágico que se refleja en el contenido de su pintura es la de hacer uso de este mismo como método de creación. Por otra parte también se refleja el realismo mágico en su obra, porque para elaborar su obra toma como recursos formales a mitos y leyendas populares.

Al analizar la obra de Toledo en cuanto a la forma (modo de expresión) se ve que ésta refleja influencias y conocimiento de pintores y pintura universal, pero a su vez Toledo también hace

uso de elementos formales propios de su cultura, (por ejemplo la estilización de su dibujo) los cuales nos remiten al mito y a la magia.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Conclusiones generales acerca del resultado de este trabajo

Fuede parecer que el realismo mágico, remitido a la pintura, es un tema trillado, hubiera sido posible aproximarse a esta cuestión desde otro punto de vista, pero sucede que haber analizado el tema de esta forma, me permitió formarme un criterio personal sobre un asunto que me interesa.

La impresión de ingenuidad, que provoque este tema al lector, o la deducción de que el escrito únicamente postula el etiquetamiento de conceptos, o que este mismo propone el planteamiento de una "pintura del realismo magico" o la idea de que se pretenda encontrar una pintura que le corresponda la definición del realismo mágico, son cuestiones que están fuera de discusión, para evitar caer en alguna de ellas, se propone que la pintura aquí descrita, puede llamarse "surrealismo latinoamericano", porque en esencia lo que se pretende aquí, es hacer un esbozo de las características que hacen diferente a la pintura francesa surrealista de la pintura latinoamericana surgida a partir de esta misma.

Por lo anterior, las cuestiones que en última instancia se puede plantear el lector, son por ejemplo las siguientes: Para

qué puede servir haber llegado a la conclusión de que el realismo mágico y el mito tienen algo en común, por qué se diversificó aquí a la pintura fantástica mexicana, por qué se cuestiona la ubicación de la obra de Toledo dentro del surrealismo. Pienso que dar una respuesta a las cuestiones anteriores y otras que surgan no es de esencial importancia porque en última instancia las respuestas que se obtengan no van a servir en la práctica para nada. Así que propiamente el valor de este escrito radica según mi criterio en una obtención de capacidad de análisis crítico, la cuál me motiva a comunicar un punto de vista propio.

Hablando concretamente de la tesis, quiero ir más lejos al decir que podría haber canalizado el tema hacia la obtención de conclusiones diferentes, pero estas no tienen importancia, (las cuales por demás, no son demostrables, ni indemostrables), ya que son una mera cuestión de opiniones, por lo tanto lo mismo da que hubieran sido estas u otras.

También a manera de justificación señalo al lector que no esté de acuerdo con las conclusiones, que éstas, tanto como el contenido no son más que una parte del proceso de elaboración de este escrito. Pero este escrito es importante no tanto porque su logro fué un fin en sí mismo, sino porque fué un medio que me motivó a investigar y leer, lo cuál me pareció más interesante que haber elaborado el escrito.

Al hablar del tema elegido, quiero decir que siempre me ha parecido un tema llamativo, su solo nombre me motivó a conocer de este, y al estarlo investigarlo se me abrió un campo que era

desconocido, me hizo parecer el entorno más sugerente, mi criterio cambió en el sentido (figurado) de que ahora se que la magia existe cuando alguien cree en ella.

A mi modo de ver, es cautivante la idea de ver al mundo como una interacción entre humanos, animales y objetos, y no considerarlo por el reverso de la moneda, según el cuál este se muestra como un sistema de causas y efectos explicables científicamente. Se tiende en la actualidad a darle excesiva importancia a la razón, por eso, la experiencia obtenida con el conocimiento del realismo mágico, me cambió la actitud que tenía de ver el mundo que inesperadamente me abrió las puertas de la imaginación.

Pienso que la capacidad de raciocinio adquirida a través de la escuela mediante educación rígida que no admite opciones, suprime la posibilidad de experimentar por ejemplo, procesos como el de la intuición, por lo que al paso del tiempo, debe aprenderse que existe otra manera de plantearse la realidad además de la racional, y de hecho cuesta trabajo convencerse de que hay algo en el mundo que no es suficientemente concreto como para ser medido y pesado. Es difícil creer que existe algo sutil como la magia, a pesar de la contradicción de saberse presente en un mundo sin sentido.

Por eso, al hablar del mundo que recupere. el que vive en los niños (y que mediante educación racional se lo hacen olvidar) viene al caso comentar la experiencia que tuve cuando analizaba las ideas sobre la magia y el mito: y fue que estas me hicieron recordar pensamientos, creencias, miedos y juegos de infancia en

cierto sentido relacionados con la magia y que yo ya había olvidado, por lo que entendí que este mundo recién recuperado debería tener igual importancia que el mundo objetivo que vivimos. Y aún más, ya que debe ser una necesidad hacerse a la idea de que el mundo está lleno de misterios insospechados, analizando lo anterior, es innegable que son más cosas que no comprendemos, que las que comprendemos.

También comento al que entienda la propuesta anterior, que deseo lograr en alguna medida reflejar en mi pintura, lo que para mí significa ese misterio, y por esto extendo mi idea anterior, al hablar de recuerdos de infancia, de angustias padecidas, de las sombras de los rincones de las casas donde viví y en general al hablar de lo que siento por ejemplo al ver las casas viejas de las calles que recorrí, etc. y al meditar lo anterior tomo conciencia de que es "otro yo" quien ha vivido eso.

En contraste con lo anterior cuando hablo de Toledo y su pintura puede parecer que se da un cambio de tema, por eso viene al caso comentar de éste, que llegó un momento, en el que sentí tristeza de no haber vivido en un mundo similar al suyo, me molestaba no haber tenido una cultura auténtica, pero cuando pensaba esto, me di cuenta que yo también había tenido oportunidades de experimentar vivencias en mi contexto cultural. Entendí que es obvio que todos tenemos ideas y sentimientos que descubrir y expresar en nuestras propias vidas, que no se nos pueden quitar porque son intransferibles.

En mi caso mi mundo es el de la ciudad, y con este se dan además de las influencias culturales mezcladas, la mentalidad materialista, consumista, la enajenación provocada por los medios masivos de comunicación, etc. pero lo anterior no es motivo que impide analizar con carácter crítico el mundo que nos tocó vivir y menos es motivo que impide reconocer la veta mágica de la vida de los lugares donde está escondida.

Este análisis hizo encontrarme con un vacío interior, por eso me he dedicado a buscar "magia" no solo en recuerdos sino también en el presente y a mi alrededor, la cuál he visto por ejemplo en la ciudad, al recorrer calles, y redescubrirlas, al ver con nuevos ojos lo viejo, lo sucio, etc. porque todo es poético a su manera. Es posible que creer en la magia sea tener el poder de ver las cosas de forma diferente a la que la ve el común de nosotros.

Todos podemos observar por ejemplo que tanto las casas antiguas, como los objetos viejos que dicho sea de paso logran crear inexplicables atmósferas, han aprendido a contar historias de tiempos idos, que pueden no tener relación con el mito y los relatos de culturas prehispánicas, pero que me han hecho saber que todavía la magia existe en el presente, puesto que la delatan en el mundo.

Finalmente, Toledo me ha hecho ver la magia del mundo y me ha enseñado a encontrarla a mi alrededor, me la representó en forma visual directamente por medio de su obra, pero también me la hizo sentir profundamente al meditar el contenido de su obra.

INDICE

Justificación del tema	4
Introducción	6
Objetivo de la investigación	7
Marco teórico y referencial	8
Bibliografía	11
Capítulo Uno	
El realismo mágico	14
Capítulo Dos	
El mito, la magia y el pensamiento mágico	22
Capítulo Tres	
El realismo mágico y la pintura	33
Capítulo Cuatro	
El realismo mágico y Toledo	47
Capítulo Cinco	
El realismo mágico y análisis concretos en la obra de Toledo	62
Conclusiones generales sobre el realismo mágico y su relación con Toledo	74
Conclusiones generales acerca del resultado de este trabajo	80