

00261
27e.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

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

CONMENSURACIONES

T E S I S

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES,
ORIENTACION PINTURA**

P R E S E N T A :

Manuel Sánchez Santoveña

MEXICO, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1994



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 está 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.

A GUADALUPE AMOR
A CARLOS SAHAIB

A TODOS CUANTOS CONOCI EN LA
EX ACADEMIA DE SAN CARLOS,
MAESTROS,
COMPAÑEROS,
AMIGOS.

A FRANCISCO DE SANTIAGO SILVA
A MARIA EUGENIA QUINTANILLA
A JOSE DE SANTIAGO SILVA
A JUAN ACHA
A CARLOS BLAS GALINDO
A RAMON CERVANTES
A FRANCISCO BRAVO
A GUILLERMO CARRASCO

A PACO PACHICO
A ROLANDO ROSAS
A GILDA CARDENAS
A ROBERTO SUAREZ,

PORQUE SON,
PORQUE EJEMPLIFICAN LA AUTENTICA CALIDAD HUMANA,

MI AGRADECIMIENTO.

I N D I C E

A. BOCETO	I
B. CRISIS VOCACIONAL (DIPTICO)	1
C. DIALOGO INTERIOR	42
D. CORPUS MUNDI-SPIRITUS MUNDI	77
E. EPILOGO ACTUAL	112
F. APENDICE I : EL HEPTAGONO Y SU MISTERIO	127
G. APENDICE II : LOS TEMAS PICTORICOS	138
H. APENDICE III: LA MIRADA EXTERIOR	151
I. APENDICE IV : LA OBRA PICTORICA DE M.S.S (1983-1993)	166
J. BIBLIOGRAFIA	183

A

TITULO: BOCETO

TECNICA: PLANTEAMIENTOS Y SUPOSICIONES

DIMENSIONES: 1991 x 1993 D.C.

FECHA DE EJECUCION: 1993

Desde hace cinco o seis décadas se ha venido afirmando que el caos desatado es el motor del arte a partir de la segunda mitad del siglo XVIII; que el artista es un ser trivial, pues el mundo no le propone ninguna tarea obligatoria; que el arte es producto de los impulsos sociales y, con ellos, de las ideologías que los gobiernan; que la actividad artística es síntoma de egocentrismo patológico y de infantiles fijaciones. En consecuencia, el arte ha muerto, destruido por su esencial inutilidad (*).

Los silogismos lógicos no bastan para comprender la impronta dejada por incontables pintores, huella que tiene el origen más remoto conocido en la costa cantábrica. Un ser posó su mano sobre una pared de la caverna que le abrigaba y, rodeándola de cenizas enfrentó, por vez primera, la consciencia de su propio existir.

Los que trabajan las disciplinas intelectuales para estudiar tan peculiar y sostenida actividad se acercan a ella con metodologías provenientes del pensamiento de otros haceres, como son los rituales mágicos, religiosos y políticos, o de los sistemas conceptuales de ciencias y filosofías que establecen los paradigmas culturales de cada época. Por otra parte, el casi obstinado silencio de los artistas sobre la naturaleza de su actividad, ha sido origen y cómplice de las actuales confusiones sobre el significado del arte, así como de sus consecuencias sociales y económicas. Con reiterativa frecuencia afirman, tal vez para desembarazarse de todo compromiso, que la obra de arte necesitada de explicaciones, no es obra de arte. Considero, sin embargo, que toda actividad humana puede ser explicada hasta los límites del conocimiento de nuestra condición racional. Lo han hecho Leonardo da Vinci, Francisco Pacheco, Eugène Delacroix,

(*) Criterios sostenidos, entre otros pensadores, por Karl Jaspers y Hans Sedlmayr, Arnold Hauser, Pierre Francastel, Nicos Hadjinicolaou y, en general, por los estudiosos derivados del marxismo; Sigmundo Freud y Daniel S. Schneider, de la psicología; Jean Galard y los derivados del existencialismo.

Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Odilon Redon, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, José Clemente Orozco o Antoni Tapies, entre otros.

De hecho, la producción artística es una meditación. Similar a la propia de la ciencia, la filosofía o la religión. Cada una tiene sus propios puntos de partida y sus peculiares recursos. Son modos del conocimiento interrelacionados y el conjunto conduce a la experiencia global de la realidad humana, así como la del ámbito que la rodea. Por su lado, el arte presenta como premisa el contacto libre de paradigmas con la propia individualidad. Descubre la compleja mismidad de todos y cada uno de los seres humanos.

El objetivo de la pintura como arte rebasa al hedonismo. Demanda un acto perceptual liberado de todo automatismo social y, con él, el ejercicio de la inteligencia, un acto interno dirigido a traspasar el mundo de las apariencias. El campo operativo de la pintura, por lo tanto, difiere del demostrativo, propio del intelecto, de condición limitada -se sujeta a lo ya conocido- y más o menos estática. Aquella produce la obra de arte. De éste dependen las producciones pseudoartísticas y, por lo general, las interpretaciones metodológicas. Así, la actividad pictórica no refleja el mundo, sino que es un modo sui generis de ejercer la inteligencia, distinto a otros modos del conocimiento.

Cuanto más individual la obra de arte, más universal. Traspasados los límites de lo ya conocido se amplían los horizontes de la naturaleza humana. Tal es el testimonio de los creadores que vivieron cualquier tiempo o cualquiera geografía. Los ámbitos manifestados

por la forma artística son productos de la meditación, dinámica, puesto que es acto, sobre la dimensión espacio-tiempo. Se trata de ahondar la experiencia aquí y ahora que a cada quien le toca vivir. La cualidad artística depende de la potencia de penetración y la capacidad para establecer un orden estético.

Si analizo mi obra arquitectónica y pictórica, encuentro aspiraciones y soluciones recurrentes. Emanan de la necesidad, racional e intuitiva, de encontrar síntesis que me orienten en el mundo. Incluyen mis propias experiencias, interrogantes y respuestas, con que he ido definiendo mi mismidad, así como los vínculos con el mundo que rodea, no con sus apariencias. Queda el registro de todo ello en mi obra.

Si los estudiosos del ser humano extraen los datos para estructurar su conocimiento de los informantes, en este caso yo soy mi propia fuente. Como artista procesé los resultados de mi peculiar visión del mundo. La dialéctica proviene de lo que he experimentado ante las obras de arte y la confrontación crítica -que incluye la reflexión-, con las opiniones de los estudiosos en diversos campos del conocimiento. Podrá el lector estar de acuerdo o rechazar mis conclusiones. Ejercerá su libertad de juicio. Por mi parte declaro la sinceridad que las anima. Intento a todo trance no incurrir en juegos ajenos. Deseo que el resultado de mis exploraciones por campos difíciles de aprehender sea de alguna utilidad, tanto para los que ejercen el arte pictórico, como para los investigadores de las disciplinas relacionadas con la producción artística. Si la consciencia cada vez más amplia del espacio-tiempo actúa en mi interioridad, tal vez sea factible que esta meditación y producción pueda establecer las relaciones con otras interioridades y cumplirse, con ello, el propósito esencial de mi actividad.

I

TITULO: CRISIS VOCACIONAL (DIPTICO)

TECNICA: ACCION E INTROSPECCION

DIMENSIONES: 1954 x 1983 D.C.

FECHA DE EJECUCION: 1993

No proviene de nosotros más que lo que extraemos de la oscuridad que está en nosotros y que los demás no conocen. Y así como el arte recompone exactamente la vida, en torno a estas verdades que uno ha alcanzado en sí mismo flota una atmósfera de poesía, la dulzura de un misterio que no es que la penumbra que hemos atravesado.

MARCEL PROUST (*)

Con el propósito de formar la realidad cada ser humano construye cosas e ideas, productos naturales de su propio vivir, en tal modo que el hombre es a sus invenciones peculiares, como éstas corresponden al desarrollo de su nivel de consciencia, definidamente individual, única y jamás repetible.

Pico della Mirandola afirmó que el ser humano, en sus inicios, se identifica con el caos de donde ha emergido. Su intención y desempeño durante la existencia habrán de llevarlo a las más altas esferas de la condición humana, o derrumbarlo en la bestialidad y la más abyecta miseria espiritual. Son incontables los senderos y cada quien elige el que corresponde a su propósito y vocación de vida.

Elegí el camino de la superación y en él sigo mi trayecto, a pesar de las flaquezas de la voluntad y de los obstáculos -quizá por ellos- que las circunstancias me han presentado. Entendí muy pronto que habría de cultivar la comprensión de las artes, domar los instintos y colocarlos por encima de la animalidad intrínseca, para transmutarlos en poderosos recursos conformadores del propio ser.

El ideal para el desempeño en la vida me fue sugerido, con belleza literaria, por Paul Valéry, al pensar como Fedro, quien rememora al arquitecto Eupalinos, durante su diálogo con Sócrates en el Averno:

Imagine donc fortment ce que serait un mortel assez pur, assez raisonnable, assez subtil et tonacé, assez puissamment armé par Minerve, pour méditer jusqu'à l'extrême de son être, et donc jusqu'à l'extrême réalité, cet étrange rapprochement des formes visibles avec les assemblages éphémères des sons successifs; pense à

(*) EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO, EL TIEMPO RECUPERADO. Pág. 1438.

quelle origine intime et universelle il s'avancerait; a quel point précieux il arriverait, quel dieu il trouverait dans sa propre chair! Et se possédant enfin dans cet état de divine ambiguïté, s'il se proposait alors de construire je ne sais quelles monuments, de qui la figure vénérable et gracieuse participât directement de la pureté du son musical, ou dû communiquer à l'âme l'émotion d'un accord inépuissable, — songe, Phédro, quel homme! imagine quelles édifices!... Et nous, quelles jouissances! (*)

Es, justamente, esa conjunción del sonido y la visualidad — que evocan e integran los sentidos y emociones superiores del ser humano — lo que he pretendido lograr en mi obra visual, antes arquitectónica, ahora pictórica; reunión donde veo la posibilidad de encontrar ese dios que habita en mi carne y llegar a ese punto en que quedan ayuntadas intimidad y universalidad. Ignoro si la vida será tan generosa como para permitirme llegar a ese estado; todo mi esfuerzo estriba en lograrlo. Tal vez ese día y en esa obra futura encuentre la única y verdadera libertad. Esa libertad para la que fuimos creados los seres humanos, tan alejada de las nominales políticas y económicas. Esa libertad que justifica el hecho de haber nacido y de vivir; aquella que, como dice el Fedro de Valéry, "comunica al alma la emoción de un acorde inextinguible", alimento espiritual tanto para el creador como para los contempladores de la obra. ¿Hay misión más alta para un artista?

*

Estudiaba arquitectura y con Francisco Vargas de La Llave recorría lo mismo la filosofía taoísta que la Ciudad de México. Algo muy

(*) Imagina pues, con fuerza, lo que sería un mortal lo bastante puro, lo bastante razonable, lo bastante sutil y tenaz, lo suficiente y poderosamente armado por Minerva, para meditar hasta el límite de su ser, y aun hasta la extrema realidad, hasta esa extraña reconciliación de las formas visibles con los efímeros acordes de sonidos sucesivos; piensa a qué origen íntimo y universal se aproximaría; a qué punto precioso llegaría; qué dios encontraría en su propia carne! Y poseyéndose, en fin, en ese estado de divina ambigüedad, si él se propusiese entonces construir no sé qué monumentos, en los que la figura venerable y graciosa participara directamente de la pureza del sonido musical, o debiese comunicar al alma la emoción de un acorde inextinguible, ¿piensa, Fedro, qué hombre! imagina qué edificios!... y nosotros, qué goce! VALÉRY, Paul: EUPHROSOU OU L'ARCHITECTE. NRF. Gallimard, France. 1944. Pág.40. (La traducción es mía).

trascendente intuíamos en los textos de Lao Tsé. Intentábamos comprender lo que sólo se vive, irreductible a la razón lógica, sin otros medios que los intelectivos proporcionados por nuestra occidental educación. Siempre llegábamos a desconcertantes paradojas, dichas en otro modo, aun más oscuro. Confucio no nos proporcionó mayor luz. La frustración, sin embargo, quedaba desvanecida por los sucesivos asombros, productos de nuestras correrías por los callejones del Organo y del Dos de Abril, por los cafés de chinos de esos rumbos y sus parroquianos, sus calles y el Teatro Tívoli. Hacíamos rápidos apuntes de las suripantas y "vedettes" -todas flatulentas-, de limosneros y merolicos, de los vendedores de fritangas. Discutíamos y admirábamos a Goya, Daumier, Van Gogh y Orozco. Con el martini que nos permitía el domingo, en el bar "Montenegro" comentábamos las obras de nuestros artistas favoritos, así como los murales del pintor tapatío que dió nombre al lugar, o en el "Nicté-Ha" -ambos en el desaparecido Hotel del Prado- escuchábamos los cantos sensuales de Guanani, la negra exótica -más que las del Tívoli o el Lírico-, esbelta y sofisticada. Planeábamos rentar -lo que nunca logramos- un cuarto en una casa de la Plaza de la Concepción, para pintar a nuestras anchas y cerca de los espacios de nuestros modelos, lo que llamábamos el "verdadero México", tan alejado y ajeno a mi casa y familia. Sin saberlo, vivíamos el Taoísmo.

*

Estudiaba arquitectura y con Roberto Suárez Argüello iba al cine, al teatro y a los conciertos dominicales en el "Metropolitano" o en el "Palacio Chino". Cuando no conseguíamos boletos de entrada, nos refugiábamos en el Palacio de las Bellas Artes, donde escuchábamos a la Orquesta Sinfónica Nacional, siempre dirigida por Carlos Chávez,

sin los solistas y directores de primera línea que sí presentaba la Filarmónica en aquellos espacios no del todo adecuados.

Eramos asiduos de los cines Parisiana y Versailles, los cine-clubes de aquel entonces. Ante tazas de café y con los cigarrillos en la mano, discutíamos acaloradamente los aciertos y desaciertos de René Clair, Capra, Hitchcock, Buñuel y Rossellini. Estudiábamos a Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger; analizábamos nuestras experiencias a la luz del Existencialismo. Leíamos a Eugene O'Neill y su Gran Dios Brown, de particular interés para mí, pues describe algunos aspectos de la profesión en que daba los primeros pasos. Me inquietaba la relación entre sus personajes, dos arquitectos; uno con talento, el otro sin más don que el poder para hacer reales las ideas del primero. Personalidades complementarias, sin duda. Ambos carentes de amor por sí mismos, expresado en sus parlamentos, así como en la ausencia de cualquier sentido ético, manifiesta en la utilización mutua que impregna su relación amistosa y profesional. La envidia es el clima de la tragedia. Por ellos comprendí que cada ser humano es una finalidad en sí y por sí, jamás un medio para los otros. Resultaba profética mi indignada emoción, pues actitudes similares, ya en la vida adulta, habría de enfrentar y combatir con todo el vigor de que fui capaz.

Escuchábamos a Mozart y Beethoven, a Brahms, Mendelssohn y Wagner, Chopin, Liszt, Debussy y Ravel, Strawinsky y Bartok. Yo intentaba explicar la estructura de las obras, los cambios de tonalidad y el estilo consecuente, a partir de los conocimientos de composición musical y armonía adquiridos con los Bal y Gay, o en las clases de técnica pianística con los maestros Francisco Savín y José F. Velázquez. Me entusiasmaban Scriabin, Schoenberg, Honneger y

Stockhausen, que no gustaban tanto a Roberto. De las diferencias de gustos y las discusiones consecuentes nació mi interés en profundizar los vericuetos de la música de nuestro tiempo, años después reforzado con Manuel de Elías al estudiar, escuchar y comentar con él su propia producción sinfónica y para el piano.

Estudiaba arquitectura. Con el aprendizaje y las actividades ajenas a lo estrictamente académico, adquiría una conciencia interdisciplinaria del proceso creador en el arte. Encontré similitudes entre la música, la novela, la versificación y el drama, en la pintura que contemplaba en las escasas galerías de la Ciudad de México, o en la de mi propia concepción y mano. Los estudios profesionales me parecían remotos a mis verdaderos intereses, sin notar de que los hacía más plenos al aprender con las técnicas, nuevos lenguajes.

Si central era el curso de Composición Arquitectónica, con el que desarrollé la imaginación y visualización del espacio y la forma, no menos importantes eran las disciplinas de la Geometría Descriptiva y la Estereotomía, el Dibujo del Natural y la Perspectiva, focal y esférica, o las de Historia del Arte y Teoría de la Arquitectura. En cuanto al trabajo de las estructuras aprendí más en el libro de Eduardo Torroja -"Razón y Ser de los Tipos Estructurales"- que en las clases de Mecánica, Estabilidad y Cálculo. El ingeniero español me hizo sentir -al igual que Félix Candela- las partes sustentantes y sustentadas como miembros de un organismo vivo, en tanto que los maestros de esas materias presentaban una matemática fría, estéril y hasta cierto punto ajena a los propósitos esenciales de la construcción.

Logré llegar a una síntesis de tan variados lenguajes. Hallé un

primer dato. El concepto de que toda obra, de la índole que fuese, tiene un esqueleto a modo de soporte, visible o no, siempre fundado en la medición del tiempo y el espacio. La noción de la medida, unificadora de ambas dimensiones y de todas las artes, condujo al estudio de la geometría. Encontré una aplicable igual a la música que a la arquitectura, a la pintura o a la versificación; a la vida misma. Mensuración, es decir geometría, es decir proporción.

Intuí, casi desde un principio, que podría incorporar esa geometría en mi propio ser, como si se tratase de mi sangre, en tal modo que la respuesta a cada problema formal surgiese instintiva y naturalmente. El método geométrico tiene que ser interiorizado y aplicado cuando la idea ha sido visualizada con entera claridad, además de aceptados los cambios que pueden ocurrir durante el proceso creativo, siempre dinámico, jamás estático. Proceder a la inversa significa congelar la emoción estética y, por tanto, destruirla.

Por otro lado, reconocí diferencias -pese a la similitud de los trazos- en los significados de la proporción entre un estilo y otro, cada uno conformado por su respectivo sentimiento de la vida y peculiar visión del universo, con los que se integra el cosmos. Puesto que la proporción mide el tiempo y el espacio, cada momento cultural cumple su propia idea sobre las dimensiones donde se desenvuelve la existencia humana. El hallazgo me indujo a estudiar tanto la física cuántica como la historia del arte, con la intención de desentrañar el misterio de todo aquello que me emociona estéticamente: un cuadro de Velázquez o de Rothko, Die Zauberflöte de Mozart o un Sonante de De Elías, un texto de Cervantes y un poema de San Juan de la Cruz o de Guadalupe Amor, Teotihuacan y la Capella Pazzi o el Seagram Building.

La historia del arte me permitió entender al arquitecto, como a los demás creadores de formas, inmersos en sus niveles de conciencia, casi siempre distantes a los del contexto social que les tocó vivir. Es atributo de los genios la capacidad de superar los paradigmas y la apertura de nuevos horizontes perceptuales.

El estudio y el análisis de muchas obras, en ocasiones in situ, cuando desarrollaba las actividades estudiantil y profesional, me permitió entender el problema de la creación artística como una labor interdisciplinaria, bastante ajena a lo normalmente entendido por tal, puesto que rebasa a las cooperaciones "en equipo", y a la necesidad misma de la consulta -en el caso del arquitecto, por ejemplo- con cualquier perito en una materia específica. Lo experimenté en carne propia con los arqueólogos y antropólogos, entre otros especialistas que incluí en la restauración del ex convento de San Jerónimo de México, mi última actividad profesional en ese campo. La cualidad de las relaciones entre las diversas disciplinas se presenta como una síntesis en la mente y en la conciencia del creador de una obra. Si importantes son los consultores para lograrla, todavía más son las vivencias individuales, apoyadas en la filosofía, en la ciencia, al igual que en la música, la poesía y la literatura, el teatro y el cine, la pintura y la escultura, en las del oficio mismo, presentes, por necesidad indefectible en el espíritu del creador de la obra artística.

La formación universitaria, el ejercicio de la arquitectura como centro de mis actividades pedagógicas, pictóricas o musicales, sirvieron para integrar un sentimiento de la vida y del arte construido sobre la percepción sensorial, analítica y crítica, del espacio estético, la

forma y el sonido que reverbera en cada entidad estética, concebidos como medios para conocer el mundo que ha sido y, mediante mis actos entre otros muchos, ayudar a construir el mundo que es y será. Con tales elementos, explícitos algunos y otros implícitos, intenté, a partir del caos ético y la miseria imaginativa que me rodeaba, construir mi propia visión del cosmos -derecho natural-, de un universo estructurado en el orden y la belleza, nacido de la metáfora y, en última instancia, de la experiencia intuitiva y estética de lo concreto y objetivo, puesto que hay facetas de la realidad -y éste es el campo del arte- que no pueden ser conocidas y manifestadas de otro modo.

El orden y la belleza, es decir, el bien y la verdad, habrían de ser contruidos con esa inefable herramienta que es la proporción y sus secuencias, entendida más allá de las elucubraciones matemáticas o meramente teóricas, vivida en el sentimiento y en la inteligencia como la experiencia vital de la media y extrema razón, en la que se integra toda experiencia ante la obra de arte con la reflexión subjetiva. De lo que hablo es de la posibilidad de vivir, al desnudo y directamente, el mundo objetivo desde la subjetividad. ¿Existe algún otro modo de comprender nuestro existir y su ámbito? Superados los convencionalismos, personales y culturales, es factible la atención liberada hacia los fenómenos, así como la conciencia clara incorporada en ellos, puesto que queda constituida en una postura interior. Se enriquece el conocimiento en vez de depauperarlo, como ocurre cuando se confía la atención a ideologías, criterios y métodos externos, ajenos a la realidad del ente cognoscible solamente desde la subjetividad.

Ante el problema arquitectónico, igual que hoy ante el pictórico, la brújula conductora ha sido el respeto, especial, esencial, por la

naturaleza del sujeto-objeto que es el ser. Las capacidades sensoriales, afectivas e intelectivas -al menos fue y sigue siendo mi propósito- se afinan hasta los más altos grados de gentileza y discreción que puedo alcanzar, pasivo y dúctil como el agua que penetra las hendiduras, en busca del intersticio elocuente. Deseo manifestar la unidad entre mi naturaleza y la del mundo objetivo en que me encuentro inmerso. No puedo creer, por lo tanto, en la percepción y expresión nacidas de necesidades compulsivas, siempre equívocas por provenir de ideologías, programas "políticos" y, sobre todo, de conflictos personales. Su producto es la conformación de las cosas en una manera cruda, arrolladora, explotadora, similar al modo con que un carnicero destaza el cadáver de un animal. Establezco la mayor distancia posible ante ese sentido de la acción pragmática, puesto que deriva de ideas ajenas a la interrelación sujeto-objeto. Abundan los ejemplos de semejante proceder en la producción artística de nuestro siglo, lo mismo que en otras actividades del hacer social.

El ámbito donde escogí vivir establece la necesidad de conocer, de enriquecer, en cada momento, hasta el último extremo de mis capacidades, la conciencia histórica del arte, siempre actual, aunque sea remota en el tiempo su manifestación. Fue necesario cultivar y sumergirse en un pensamiento y un sentimiento holísticos, como único camino para penetrar en los problemas artísticos y críticos de nuestros días. Conjunté un sentido estético, filosófico y científico con el fin de involucrarme en las funciones interrelacionadas de formas, espacios, sonidos y tecnologías, como medio para lograr soluciones naturales y armónicas para el objeto, para el hombre individual y social de este momento histórico. De ello se derivó un sentimiento estético, fundado en la

percepción sensorial, por supuesto, imaginativa y crítica de la dimensión espacio-forma y sus implicaciones sinestésicas.

El propósito es disolver las dicotomías y toda separación; borrar las fronteras levantadas por el razonamiento y ver los opuestos como integrantes de una totalidad, incluidas las vivencias de lo interior y lo exterior. Construí, por tanto, una secuencia intelectual y creadora donde cada particularidad queda constituida en un mundo, importante por sí mismo, autosuficiente e incorporado, a la vez, a una estructura más amplia, que es parte también de otras estructuras, en el mismo modo que una célula o una moldura están en relación inquebrantable con un tejido orgánico o un orden arquitectónico y, éstos, con un organismo biológico o con una obra de arte y una ciudad. La continuidad es absoluta, nada puede separarse sin pérdida de su sentido esencial y, desde luego, en la percepción se da el hecho de que mis capacidades, mi ser específico, son parte integral e integradora de las estructuras, nuevas o ya existentes. Así es posible llegar a soluciones propias, adecuadas, y no a la consolidación o al desarrollo inútil de las ideas ajenas. Sin indiferencia hacia ellas, implicándolas, finalmente toda decisión emana del diálogo íntimo, constante, entre el creador, la obra y la problemática intermedia que el fenómeno ofrece cuando es percibido como una integridad óptica. En última instancia, reconozco que soy una parte más errada o no, del proceso creador del arte.

La creatividad, en consecuencia, consiste en ir más allá de las conductas convencionales en que se mueve la sociedad, sean teóricas, profesionales o administrativas, para llegar a la conformación de una estructura espiritual manifestada en la obra. Es entonces cuando el

egoísmo y el altruismo -el yo y la otredad-, la vocación y el trabajo quedan incorporados en una entidad global. Dicho de otro modo, el proceso creativo encuentra su cimiento en una conciencia que conjunta a las disciplinas necesarias para concretar la obra. La condición es que esté centrada en la subjetividad y se entienda a ésta como el cerebro de un organismo armónico, donde encuentran la síntesis natural el pensamiento sobre el hombre y el arte y, en general, la vivencia de la cultura artística según sean las concepciones del espacio-tiempo. La creatividad tiene como medio de cultivo, para ser integrada, la profundización subjetiva en la entidad del objeto, así como la discusión analítica y crítica de los conocimientos, actitudes, sistemas y técnicas ya establecidos; imprescindible es la combinación con una sana irracionalidad, manifiesta en la metáfora y la analogía. De otro modo no es factible ampliar el horizonte de una actividad, de la experiencia misma del mundo para conformar con todo ello un cosmos, expresivo de un orden superior. (Apéndice I)

Esta actitud ante el trabajo profesional, modelada durante el transcurso de largos años, resultó incomprensible, muy irritante para quienes tenían relaciones laborales conmigo. Me era imposible sujetar las decisiones a los convencionalismos, en particular a los administrativos y "políticos", entendidos éstos como en verdad se manipulan desde hace muchos años, no como el gobierno de la polis, sino como medios para asegurar cada quien la subsistencia y los ascensos de escalafón.

Resulta lógico concluir que mi sentimiento holístico de la vida como rector de los proyectos a mi cargo, desconocido para las gentes con quienes trabajaba, me condujo a enfrentar un mundo cada vez más hostil y adverso. Intenté equilibrar durante algo más de dos décadas mi propia

idea del universo con un mundo sumergido en la ciénaga de las conveniencias, de los convencionalismos retóricos y profesionales. Cualquier posibilidad de penetrar más lejos en la poética de la estructura espacio-tiempo-sonido fue sistemáticamente coartada. Surgieron como obstáculos insalvables las dicotomías, derivadas de ajenos modos de pensar -mejor, si provienen de otras latitudes- y de las inmaduras actitudes existenciales, contrapuestas con la "larga experiencia" ostentada por algunos de los ocasionales compañeros de trabajo, así como sus miedos para asumir las propias responsabilidades. El reflejo más palpable de tales conductas se dió en la manifiesta desconfianza, en la raquítica concepción de la actividad interdisciplinaria. Ejemplo de ello es la reiterada afirmación "nuestra meta es la socialización de la arquitectura". El concepto define un modo de ser en el que no es reconocible otro significado que la auto-atribución, egocéntrica, de las ideas y trabajos ajenos, utilizando para ello el "poder" de los pasajeros cargos oficiales.

La mencionada "socialización", para ser verdadera según mi criterio, sólo puede darse cuando se funden en unidad lo interior y lo exterior, cuando se establece la armonía entre el "yo", los "demás" y lo "otro". La arquitectura mexicana de este siglo -al igual que distintas áreas de nuestra cultura- rebosa de obras concebidas por unos y firmadas por otros, cabezas de "equipos". Los resultados están a la vista. La arquitectura actual se muestra incapacitada para convertirse en un lenguaje popular auténtico. Por ello, las graves deformaciones en los ámbitos urbanos y rurales.

El sistemático rechazo a mis ideas, en el medio arquitectónico que me tocó tratar, sigue vigente tras una década de mi retiro profesional.

No veo en ello más que el pánico ante lo desconocido -propio del sistema de gobierno- y la reacción a mi propuesta de centrar la atención y la creatividad en los problemas mismos, considerados en todos sus aspectos, vividos con la mayor amplitud posible hasta el límite alcanzado por el nivel de conciencia del creador, no por los medios para hacer reales las soluciones. Me parecía evidente, y me lo sigue pareciendo, que el logro del complejo espacio-forma-sonido supedita, por condición natural, a las técnicas convencionales y a las metodologías financieras y administrativas que, por burocráticas, son rígidas y anticuadas. La economía y la administración bien entendidas son producto de la ponderación justa de los problemas, no de la aplicación restringida de métodos aprendidos.

Mi afán de libertad en la creatividad -no caprichosa, menos libertina- que considero necesaria para comprender cada enigma, fue juzgado como arrogancia por gentes que no entendieron, puesto que carecen de los medios para hacerlo, los elaborados procesos cognitivos en que conjugué, además de la observación de mis respuestas internas ante cada proyecto en toda circunstancia, la que correspondía al edificio o ámbito urbano, con las disciplinas intelectuales y axiológicas aplicables a cada caso del problema en cuestión y a su conjunto, además del conocimiento de las técnicas oportunas. Sopesé todo ello para lograr una estructura conceptual armónica y dinámica, cada vez más afinada, que me parecía imprescindible en la restauración de un edificio, así como en la formulación y percepción crítica de la estructura superior espacio-forma-sonido, aplicada lo mismo a una moldura que a un paisaje urbano o natural.

El resultado de mi empeño en llevar a efecto mis propuestas fue el

intento de frenar toda decisión creativa, mediante acciones derivadas de sentimientos irracionales, deficitarios. Mi búsqueda de una verdad liberada contradecía al reclamo, catastrófico, de seguridad. Pedían, sobre todo en el caso del ex convento de San Jerónimo, una "claridad" y un "orden" metodológicos, sin considerar su inoperancia por la simultaneidad en el desarrollo del proyecto y el avance de la obra, el que comprendía a la exploración arqueológica y antropológica, imprescindibles para determinar el criterio de restauración. Resaltaron las fronteras demasiado próximas de un pensamiento normativo tomado como "práctico", meramente verbal, analítico según las rutas críticas, en todo incapacitado para llegar a la necesaria síntesis. Quedó manifiesto el creciente predominio de los "valores" financieros y burocráticos sobre los valores de la inteligencia, más complejos, puesto que abarcan a aquellos y los rebasan. El problema demandaba una solución, la política administrativa otra. Una real, la segunda abstracta, fundada en la creatividad de segunda mano (*).

Quedaban reunidas las condiciones para una reacción, expresada en la violencia y en las intrigas de las bastardías institucionales y profesionales. Era patente que mi actitud inquisitiva, al igual que mi deseo de comprender las entretelas del fenómeno arquitectónico, eran incompatibles con el deseo de que yo fuese un buen esclavo, diligente y bien adaptado. Mi existencia resultaba una amenaza peligrosa para la disciplina y la autoridad impuestas -muy distintas a las provenientes del mérito- así como para un "orden" precariamente establecido. Mi actitud se fundaba en un pensamiento intuitivo y anclado en la racionalidad, con el que intentaba aprehender y describir cada estructura urbana y arquitectónica como un todo coherente. La actitud institucional se apoyaba en suposiciones generalizadoras,

(*) SECRETARIA DE OBRAS PUBLICAS Y SECRETARIA DE ASENTAMIENTOS HUMANOS Y OBRAS PUBLICAS; Expedientes de la Obra de Restauración del Ex Convento de San Jerónimo de México. Oficios, minutas y demás documentos relativos. 1976-1980.

en la palabrería, las minutas y los oficios, pero, sobre todo, en la imposición arbitraria, en el abuso del "poder". Era imposible todo diálogo en verdad profesional, centrado en el problema, puesto que se daba en niveles diferentes. Creció la clausura ante mis propuestas y postulados.

¿Puedo considerar que el desarrollo de mi existencia como arquitecto fue un fracaso? La respuesta es ambivalente. Ejercía una actividad que en sí tenía parecido conmigo mismo. Por el contrario, el medio en que me ví forzado a practicarla -puesto que no hay otra opción en México- sólo me presentaba actitudes competitivas con sus derivados conductuales. Vivía en un mundo de espectros, donde las coordenadas son la conveniencia y la impostura cínica. Mostré una definitiva incapacidad para negociar con el absurdo, una decidida intolerancia ante los ademanes prepotentes; fui intransigente con las soluciones equívocas, nacidas de la vanidad, de la inseguridad cognitiva e intelectual. A cambio me hicieron sentir vigorosamente en qué consiste el ejercicio del "poder político", aislacionista, con patológicos rasgos de separatividad, expresados en el lema que rige ese dominio con fronteras bien definidas: "El poder no se comparte".

¿Era la soberbia el parámetro de mi conducta? ¿Es que proyectaba en los demás justamente lo detestable de mi propia sombra? Nació en mí un sentimiento de culpabilidad. Durante años abordé estas preguntas. Revisé cada una de mis palabras y actitudes. Me topé con la conciencia de que me debatía en un mundo incoherente, donde la diplomacia es producto de la incongruencia entre los sentimientos y la conducta. En ese ámbito yo había identificado, para mí mismo, en unidad inquebrantable, la intención y el gesto que me corresponden. De aquí la impresión de que

yo hablaba un idioma y ellos otros, en tal modo que jamás podríamos llegar a un acuerdo.

A poco de iniciado el proyecto y la obra de San Jerónimo, y por anteriores experiencias allí confirmadas, sabía lo que había adquirido y qué no podría darme la actividad arquitectónica, tal como se la entiende en México desde hace ya cuatro o cinco décadas.

Hubo un violento atisbo. Al vivir la obra de Mark Rothko en algunos museos de Nueva York, comprendí la imposibilidad de la participación de personas disímbolas en la mise-en scène del sentimiento, la emoción y la compenetración con un problema. Me fue evidente que a cada quien corresponde un cierto nivel de consciencia, un darse cuenta de la realidad más o menos distorsionado. Los modos de la aprehensión son unos en quienes entregan toda su capacidad y, otros, muy distintos, entre los que comparten su "tiempo" en diferentes actividades y el problema en cuestión es uno de tantos.

El pintor lituano-norteamericano buscó todas las posibilidades del color incorporado en formas elementales. Descubrió, tal vez, más allá del drama humano que le obsesionaba, la espiritualidad, la interconexión de todas las facetas del fenómeno y no la polaridad dualista. Cada uno de sus cuadros no convencionales es, ciertamente, el icono del drama, pero aquel que vislumbra la "tumba de la matriz" y la "matriz de la tumba" (*). Brotó el pensamiento: "¿No eres tú el que se ve a sí mismo en esos cuadrángulos de color, en esas sutiles vibraciones del drama humano? Quizá sólo soy un narcisista; todo consiste en un continuo ir sobre sí mismo. No veo a las cosas y a las gentes más que a

(*) CIAVE, Anna C.: MARK ROTHKO. SUBJECTS IN ABSTRACTION. Pág. 161.
Yale University Press. New Haven and London, 1989.

través de mis propias sensaciones e intelecciones. Recreo al mundo conforme a la imagen que de él construyo, acumulando recuerdo tras recuerdo, ampliando instante tras instante la consciencia de las dos matrices, inicial y final. ¿Hay posibilidad de que la realidad sea otra, muy distinta a la que percibo? Dirijo la mirada en torno mío y sólo encuentro la naturalidad con que la mayoría acepta las normas y la convenciones de toda índole. No discuten nada, ni externa, ni internamente, al parecer. Viven tranquilos y seguros, pero me incitan a sentirme lejos de la pertenencia al género humano. Para sufrir menos, tal vez, habría que aceptar esa parte de mí ser que anatemizó, la que me aconseja la bondad de actuar como ellos y me previene de evadir el castigo de la exclusión profesional y social que ya vivo. ¿Por qué el destino me conduce a la violencia de tener que admitir actitudes incitadoras a la rebelión: la hipocresía, la mentira y el ejercicio ilícito, abusivo, del poder? Tal vez sea mi sombra (*) quien me conduce a buscar lo que rechazo, escondido tras el espejismo de la creación. Me saturó de temor ante la posibilidad -puesto que no hay diferencia entre el observador y lo observado, puesto que de nada se es testigo- de ver las cosas y a las gentes como espejos de mi conducta y de mi ser. Me sobrecogió la idea de que todas las mentalidades, los comportamientos posibles, se encuentran dentro de mí, así como todas las bellezas, fealdades y crueldades inherentes a la especie humana" (**).

"Soy un hombre, por tanto están en mí todas las posibilidades de la especie, positivas y negativas. Unas no son sin las otras. Pero me resulta inadmisibles el conformismo estoico en las prisiones

(*) La sombra es el lado oscuro de la persona (máscara) y está conformada por las tendencias que el individuo posee y rechaza para sí mismo, pues le parecen indeseables. La persona, por tanto, es la imagen de uno mismo, inexacta y depauperada.

(**) MEDITACIONES NOCTURNAS. New York, diciembre 29 de 1976.

de la mente y de la inteligencia. Nací, como cualquier otro ser humano, para ampliar el campo de la consciencia, la mía y, quizá, la de algunos entre mis semejantes. Con este sentimiento me incorporo de nuevo a la especie. Busco el modo de realizarme en la totalidad por medio de la arquitectura, como otros lo hacen con la oración o la meditación. En ella, como ante los cuadros de Rothko y los Nenúfares de Monet, otra vez vividos esta mañana, comprendí que el todo no es una simple suma de partes, sino el diálogo entre ellas. He intentado conocer el criterio de los otros, oscilante e indefinido, mas no como un gesto de apoderamiento; me volvería otro y razonaría como él. En consecuencia, quienes me rodean en San Jerónimo no son los espejos donde se refleja mi sombra. Finalmente, todo depende del alma, de la emotividad, de la inteligencia y de la cultura de cada quien. Ellos viven aferrados con obstinación a las opiniones ajenas e intentan aplicarlas sin discriminación alguna al caso concreto de San Jerónimo, como lo hacen con otras obras a su cargo. El diálogo es desquiciante. Me debato entre su opinión fija, inmutable, y mis continuos cambios de percepción y, por tanto, de opinión. Cabe la pregunta, ¿hay frivolidad o veleidad en mi conducta? No lo creo. Veo un trayecto en mi dinámica intelectual, emanada del conocimiento cada vez más profundo del problema. Ellos ven la opinión -los "criterios" le llaman- como algo no sujeto a discusión, producto de un consenso y, por lo mismo, muy tranquilizante. Les da seguridad. Por el contrario, veo la opinión y el criterio como algo temporal. Todo pasa. Unos minutos más tarde soy diferente a lo que era antes. La visión del problema, en igual modo, se hizo más compleja y

profunda. La inteligencia y la intuición cambiaron al mismo tiempo. Creo coincidir cada vez más estrechamente con lo que el convento tiene de único e inexplicable. Vislumbro armonías y relaciones hasta cada momento escondidas. Sin embargo, debo sujetarme a las tiranías de los calendarios de entregas, rutas críticas y demás camisas de fuerza, inexorables para mí, sumamente elásticas cuando se aplican a las actividades de ellos" (*).

Ante la obra de Rothko en aquel entonces y, luego tantas veces en Houston, comprendí que toda relación es una demanda de amor, de una búsqueda del parecido con uno mismo. Lo que el pintor me enseñó con su obra fue la posibilidad de entrar en contacto con las esencias, con el ser auténtico de otros individuos que confirman mi sensación de pertenencia a la especie humana, inscrita en cada uno de nosotros y, en ocasiones, aparentemente borrada. Parecerse a sí mismo significa que "el comportamiento exterior es idéntico a la actitud interior y el comportamiento social -en el más amplio sentido del término- resulta un producto de la conducta afectiva. Así, se es una totalidad inseparable de uno mismo y de los otros. A este sentimiento es lo que llamo la verdad liberada (**).

Mi actitud era narcisista, por supuesto, pero en un punto que la reconozco como congénita a todo ser humano. Narciso era yo, sigo siéndolo, como lo son todos los que me rodean y rodearán. Mi propia alquimia transmutó el narcisismo en un vivir místico. Aprendí a aceptarme tal como soy, con mis cualidades y deficiencias. Rechazo, sin embargo, todo aquello que separa y es producto de códigos binarios, o lo que intente eliminar el ascenso de la imaginación y, por tanto, el contacto con la espiritualidad. Entendí que no hay

(*) HEDITACIONES NOCTURNAS. New York, enero 4 de 1977.

(**) HEDITACIONES NOCTURNAS. París, agosto 21 de 1983.

bueno ni malo. Sólo existe la mayor o menor amplitud de la consciencia.

Los obstáculos cada día mayores y menos ocultos que arrojaron a mi paso e impidieron, hasta cierto grado, mi realización como artista y como hombre, ese poder llegar al extremo del ser y hasta la extrema realidad, me condujeron a la reflexión sobre las disyuntivas. O transigía con las falacias, los temores e inseguridades del mundillo oficial, o encaminaba mis esfuerzos hacia rumbos más pródigos. Fue entonces cuando volví la mirada hacia la vocación original, aquella que explica mi existencia.

II

No somos al modo de fábrica arquitectónica e la que se puedan añadir piedras desde fuera, sino árboles que secan de su propia savia cada nuevo nudo de su tallo, cada copa superior de su follaje.

MARCEL PROUST (*)

Si estudié arquitectura fue por amorosa imposición familiar. Tenía quince años cuando debí señalar un rumbo a mi futuro. No caben los reproches, ni los arrepentimientos. El carácter y la visión de la vida estaban por formár. Sin convencimiento alguno me inicié en esa profesión.

Sin embargo, las relaciones de la arquitectura con otras artes despertaron mi interés. Parecían no estar lejos de las ya antiguas pasiones: la pintura, el dibujo, la música y la literatura. A poco de comenzar la educación universitaria tuve la oportunidad de asistir a los cursos que impartía don Juan de la Encina, con el propósito de formar e informar a los maestros de historia del arte de mi facultad.

En aquel entonces la idea del oficio tendía a ser humanística, muy diferente a la tan tecnificada de este fin de siglo, tan desorbitada en cuanto a la concepción estética. Durante el transcurso de ocho fértiles años don Juan abrió mi inteligencia azorada hacia un universo de inmensas perspectivas. Me interesaba más el estudio de un cuadro de Velázquez o Goya, de Orozco o Velasco -sus estructuraciones, las cualidades de la forma y el color, los resultados expresivos de la pincelada-, que todos los silogismos algebraicos con que debiera entender el momento flexionante o el esfuerzo cortante.

(*) EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO: 2. A LA SOMBRA DE LAS MUCHACHAS EN FLOR, 546. El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial. Madrid. 10a. ed. 1984.

Padecía las farragosas demostraciones -ocupaban horas sin fin- con que se llegaba a la veracidad de una fórmula indispensable. Gozaba, por el contrario, las disquisiciones sobre la divinidad áurea de la proporción, o las complejidades del espacio-tiempo bizantino e islámico y sus repercusiones en la arquitectura mexicana.

La evidencia estaba ante mí. No me interesaba la arquitectura, a no ser como especulación estética o creativa, como medio para el desarrollo de la conciencia. Cref en el espejismo, verdadero canto de las sirenas, de que cualquier materia puede ser manipulada para transformarla en arte. Tal vez otros puedan hacerlo. Cada vez más desorientado evadí mi propia vocación. Me hundí en el escepticismo y la neurosis.

Cuando los demás me veían como un arquitecto de más o menos éxito, cada noche, ante el espejo, me reprochaba el fracaso absoluto de mi vivir. Nada me satisfacía en verdad, a no ser la pintura y la música, relegadas por los compromisos profesionales al rincón del diletante. Acogía, en acto masoquista, igual las alabanzas que los rechazos, las burdas intrigas cortesanas en mi contra, los triunfos y los conflictos financieros. Me castigaba, a sabiendas o no, con la resignación ante un destino cruel, nefasto, y penetraba cada vez más en el callejón sin salida formado en mi torno por las burocracias arquitectónicas, primero académica y, después, gubernamental. El cilicio con que me flagelaba era mi supuesta obligación vital de enfrentar el infortunio, con la ingenua creencia de que mi "autenticidad" terminaría por imponerse sobre ese mundillo de falacias e imposturas.

Si la actividad arquitectónica me inducía a repetir una conducta temeraria y desafiante, si mi vida estaba impregnada de un "sentimiento

trágico", fueron la muerte de mi padre, el desmoronamiento de las relaciones familiares, sumados a las humillaciones a que fui sometido por los arquitectos ávidos de "poder" y, después, sus venganzas encubiertas bajo el modo de accidentales asaltos y secuestros, o cobardemente frontales en la prensa y conferencias universitarias, los ingredientes más que necesarios para producir en mí la necesidad de cortar el nudo gordiano.

Autodesterrado en París -1983- fue necesario afrontar la gran crisis: ¿Qué he hecho de mi vida? ¿Vale la pena seguir viviendo? ¿Es el vivir un simple enfrentamiento con lo deleznable de la condición humana? ¿Son fantasías la Verdad, el Bien y la Belleza, en mi propio existir y en el de la civilización actual? ¿Estoy constituido por el amor propio y la soberbia? Luego vinieron las preguntas fundamentales. ¿Para qué nací? ¿Por qué he de morir? ¿Cuál es el sentido de la vida? ¿Qué lugar ocupo en el universo? ¿Qué es Dios? ¿Qué significa la pertenencia a la tierra que me vió nacer, al grupo social que en ella vive y, en fin, a la especie humana? ¿Qué es la sociedad? ¿Qué es la libertad y cuáles son sus límites? ¿Puedo ser libre en un mundo asfixiado por los convencionalismos, las ideologías, las mentiras tácitamente aceptadas, a pesar de la evidencia de los fracasos?

*

Deposito en el recuerdo, alejándose instante tras instante, la neogótica Eglise Americaine, sus vitrales refulgentes, los arcos ojivales y la música del tiempo de Shakespeare. La luz del prolongado ocaso veraniego enaltece la percepción del espíritu de John Dowland, eternizado en sus danzas y Lachrimae, armónicamente construidas y concertadas.

Atardecer. Sonoridades vivas en la memoria. Cantan la misma

nostalgia de ese no sé qué, de esa evanescente realidad sólo manifestada, en ciertos momentos, por la naturaleza y, siempre, por el arte. Es un sentimiento, una conciencia clara, diáfana que me lleva a entrar en unidad con el universo, con la vida, lo único perenne y auténtico. Ese no sé qué es el logro anhelado para mis cuadros, los que aun están por hacer, y el mismo que exploré en la arquitectura. Tal vez, el intento fue origen de mi actual circunstancia, lejos de los horrores posibles en mi primitivo y equivocadamente tecnificado país.

Quedaron atrás las tremendas experiencias, las amenazas contra mi vida. Aquí estoy, vivo, pleno, en paz. Amo esta ciudad, como si en ella hubiese nacido. Una ignorada memoria renace a cada paso, ante cualquier edificio, alguno por primera vez observado, de antaño ya conocido. Calle a calle, solo, en compañía de antiguos amigos, nunca vistos, encontrados más allá del tiempo.

Una inscripción. Una rosa roja bajo ella. En el pretil del Quai d'Orsay, cerca del Pont d'Alma. Nace la curiosidad. Cruzo la calle. Me alejo de mis cavilaciones.

Ici a été assassiné
par les allemands
MICHEL DURAND
au seizième année de sa vie
12-mars-1943 (*)

Asombro y, luego, indignación, miedo, el mismo de ese muchacho recién intuido y conocido. Pierdo la conciencia de mí mismo. Levanto la mirada. Es distinta la otra orilla del Sena, todavía bañada por el sol. Oigo las detonaciones y siento cómo las balas penetran en mi espalda, las mismas que deshicieron la vida de Michel, por el delito de haberse opuesto a la violación de sus derechos primarios. En

(*) MEDITACIONES NOCTURNAS. París. Agosto 23 de 1983.

avalancha incontenible llegan al presente las pesadillas que, en México, me producían las noticias, primero de la guerra civil española y, poco después, provenientes de la segunda gran guerra, culminadas en la expresión de mi madre cuando, al llegar del colegio la encontré, de pie en la sala, con un periódico apenas sostenido por la mano. Se sobresaltó al verme:

Ayer cambié el mundo. Los niños que nazcan a partir de ahora ya no serán como tú. Vivirán otra era, la atómica, ya no la de Cristo. Dos bombas destruyeron Hiroshima y Nagasaki. Murieron centenares de miles en segundos. Terminó la guerra. (*)

Caos en el sentimiento. Incapacidad de entender el horror y mi prematura antigüedad. Poco después, durante muchas reuniones familiares, los relatos del padre Arrupe, testigo de la masacre. Luego Corea, Viet-nam, Tlatelolco y la Ribera de San Cosme. Mi carne es rasgada por los proyectiles que segaron, antes de dar fruto, a tantos Juan, Xóchiti, Guadalupe, Miguel o Cuauhtémoc...

Reacciono. Cruzo el río. Me detengo a admirar la negra telaraña, la Tour Eiffel, transparente, casi inmaterial ante los violetas, azules, rosas, blancos y oros del cielo. Monumento al progreso y la tecnología. Bello, ciertamente. Inmutable. Indiferente a lo ocurrido en 1943 y en 1983, casi bajo su sombra. Acontecimientos, real uno, ajeno a la ficción el otro, pero no por ello menos intenso. Ambos producto de lo que celebra la gran armazón metálica. Otra vez el sentimiento de no pertenecer a la especie humana, al menos a la mayor parte de ella. Veo ingenio y audacia constructiva. Sin embargo, el ser humano poco ha aprendido desde las cuevas de Altamira y El Pindal, holladas, pintadas, quizás por mis más remotos ancestros. Pasmoso es el poder destructivo en constante refinamiento de entonces a ahora. Los

(*) MEDITACIONES NOCTURNAS. México. Agosto 10 de 1945.

sentimientos, por desgracia, no han seguido el mismo desarrollo, apenas ocultos entre los matorrales ideológicos que pregonan la libertad y los derechos del hombre. Duele reconocer que son los mismos que causaron el exterminio de los neardentales. Ese, tal vez, sea el pecado original, el embozado tras las leyendas del fruto prohibido, de Caín y Abel. Disimulan el conocimiento de nuestra condición asesina y caníbal. Conuerdo con Proust. Lo rescatable entre los hechos de la historia es poco más que el arte, testimonio de la mejor índole humana. El resto no significa otra cosa que un montón de escombros y cadáveres, de errores enfermizos y vergonzosos.

*

La gran araña de luces y las altas flautas formaban el contrapunto de los cristales, transparentes como el agua límpida, finísimos, casi etéreos. Más abajo estaban las maderas preciosas y la superficie tersa, fría, del mármol negro que sostenían los bronceos, a modo de basso continuo, moldeados en figuras semidesnudas, apenas cubiertas con lienzos agitados por el viento inmóvil.

Fueron incontables las tardes, los días -hasta la adolescencia- en que tumbado sobre el piso, o sobre un sillón, gocé de aquel espacio. Me sugería una gruta, plena de brillos y reflejos, en competencia de fulgores. Mi mirada, mientras escuchaba una y otra vez a Juan Sebastián Bach, iba de un prisma a otro, de un almadrón de sensuales facetas a un tazón de perfiles ondulantes. En el trayecto comenzaban a aparecer las hadas y los elfos, seres luminosos, aleteando, jugueteando, allí arriba, fuera de mi alcance. Ocasionalmente sus miradas se cruzaban con la mía, ocupada en retener para siempre la realidad de aquellos habitantes de la luz. Les hablaba. Preguntaba sus nombres. Contestaban riendo cuando descendían a las flautas. Luego el

ámbito se llenaba de alas transparentes, de iridiscencias y vibraciones. Un misterioso y suave canto se dejaba oír. Su armonía enriquecía aun más, si esto fuese posible, la propia de la Fuga en Re Menor. Me envolvían las luces y los acordes. Yo era parte de ese mundo mágico, tantas veces encontrado y, hoy, tan añorado.

*

Al mirador, excepto yo, casi nadie subía. De vez en cuando, las criadas con sus vestidos de seda negra y delantales de encaje blanco, empuñaban los grises plumeros y sacudían el polvo. Vidrieras en los cuatro costados. Al centro, bajo la lucernaria de cristales, una mesa dorada con su plancha de mármol de Carrara. Dos canapés, cuatro sillones. Todo estilo Luis XV. Lo más atractivo eran los tapices de los muebles, viejos, desleídos; los colores quemados por la luz. En los centros de respaldos y asientos, las escenas a la manera de Watteau eran contenidas por óvalos y rodeadas por guirnaldas de rosas minúsculas. Relacionaba los colores del atardecer, vislumbrados a través de los polvorientos vidrios de las ventanas, con los celajes de los brocados. Los pálidos y casi desvanecidos personajes comenzaban a resplandecer, nada más para mí, en aquella habitación apenas calentada por mi cuerpo. Las damas y los caballeros, esbeltos, elegantes en ademanes y vestimentas, paseaban por las arboledas, entre los comediantes italianos y los tañedores de laúdes. Escuchaba con ellos las armonías mozartianas de las voces y los instrumentos, los diálogos galantes, en esos espacios extraños, reticulados, de trama apretada. Todo adquiriría la frescura original. Yo podía entrar y salir de esos ámbitos, vivirlos y contemplarlos.

*

Freud supone que el superego, o la conciencia, es la interiorización

de los deseos, exigencias e ideales del padre y la madre. En gran medida, nuestros ideales provienen de las imágenes tempranas, más que de los libros de la enseñanza primaria, o de las sabatinas sesiones de catecismo. Además, hay otro tipo de conciencia, la intrínseca, según Maslow (*), basada en la percepción de nuestra propia naturaleza, de nuestro destino, de nuestra "vocación" en la vida, que insiste en que seamos fieles a nuestro propio ser.

En París comencé a tocar el fondo de mi problema existencial. Confirmé el nuevo rumbo, a la vez el antiguo, el de siempre, que habría de dar a mi vida futura.

Todos los días visitaba el Museo del Louvre. Observaba, espiaba, dos o tres cuadros y, cotidianamente, enfrentaba el misterio de Leonardo. Ante el San Juan Bautista, la Virgen de las Rocas y La Gioconda, sentí el llamado de mi vocación original, tantas veces escuchado y sistemáticamente silenciado durante otros viajes y ante una infinidad de obras pictóricas. Fue un alarido interior, un resquebrajamiento de todas las costras, verme a mí mismo señalando con el índice hacia el cielo, sobre la rodilla hacia la infancia, mirándome con sonrisa expectante hacia el espacio-tiempo aun vacío. Me ví frente a un lienzo en blanco, con los pinceles y los tubos de pintura en las manos, esperando, siempre esperando. En esa chispa luminosa del tiempo fui Las Bodas de Caná, la Batalla de San Romano, los cuadros de Rothko y Kandinsky, Velázquez y Tiziano, de Monet y Peláez. Fui París, Roma, Florencia, Sevilla, Granada y Toledo, México y los lugares desconocidos, vividos en un fulgor, con los misterios revelados. Fui los hombres de todos los tiempos y todos los ámbitos. Fui yo mismo, profunda, necesaria, esencialmente, en unidad absoluta.

(*) MASLOW, Abraham: EL HOMBRE AUTORREALIZADO. HACIA UNA PSICOLOGIA DEL SER.
Trad. Ramón Ribé.
Editorial Kairós y Colofón, S.A. México. 1988.

Reconocí que podría liberar mi naturaleza interior, iniciar un nuevo camino, no aprendido, creativo y creado por mí mismo; expresivo, mejor que combativo. Tendría que penetrar en una nueva tecnología, forjar otro modo de presentarme ante mi propia mente, acorde con mis intereses actualizados. Ví en la pintura la posibilidad -aunque sólo fuese para mí- de explorar, manipular y experimentar con gozo, a un tiempo adulto e infantil, los sentimientos y emociones con tanto esfuerzo refinados, sin toparme con las rutinas estériles y sí con una estricta disciplina. Me fue manifiesta la posibilidad de entrar en un proceso de continua expansión de la conciencia, mediante el juego de planear, establecer finalidades y objetivos, para desecharlos y cambiarlos durante el acto de pintar, en sucesivos acercamientos a la realidad; considerarlos como lo que son, puntos de arranque, puertas abiertas ante ámbitos desconocidos, que exploraría con cada trazo, cada decisión de color, cada toque de la espátula, cada caricia del pincel. Explorar, manipular y experimentar la materia pictórica, vivir en plenitud el ser, vivir la vida completa, integrada; traer al mundo belleza tal como la aprehendo y, por si fuese poco, contemplarme como un hombre íntegro, eficiente, en verdad auténtico, que sabe reconocer sin ansiedad las propias deficiencias y hacer lo posible para superarlas. Obtener, en fin, una sana interrelación entre mi propia realidad y la exterior, en manera aguda y sutil. Vivir el ser y no la defensa contra los ataques de las motivaciones deficitarias, tanto las mías como las ajenas.

Encontraría un nuevo sentido, un novedoso significado a mi existir. Con voluntad, fuerza y valentía habría de asumir el compromiso vital, para introducirme en un espacio-tiempo unitario, digno de ser vivido.

pese a los obstáculos de cualquier índole. Consideré que si me encaminaba por ese sendero con tal espíritu, lograría una percepción global de la realidad, pues la comprensión equilibraría los factores conscientes y los inconscientes. Mi meta, antes y ahora, es la lucidez ante las cosas, ante mí mismo, en el universo, o frente a la bisagra enmohecida, hasta encontrar un punto de equilibrio que me permita caminar con serenidad sobre la cuerda floja que es la vida diaria.

Vislumbré los aspectos positivos. Luego brotaron las dudas. No era fácil un cambio que, en un principio, me pareció radical. Abría una puerta peligrosa; más allá se extendía un pasillo lleno de púas. Muchas serían las pérdidas. Renunciaba al mundo conocido y, ciertamente, a una vida menos esforzada. Tuve la certidumbre de no contar -como así ha sido- con la tolerancia, el apoyo y la protección de mi medio social. Sería considerado como alguien inmaduro, de carácter inestable, "conflictivo" como suelen decir los burócratas, cuando se encuentran con alguien que busca lo adecuado y no lo rutinario. Me alejaba de lo que no podía realizar ni como hombre, ni como profesional.

Logré entender el conjunto del problema como el encuentro con la luz contenida en las tinieblas mismas. La oscuridad es la ignorancia de la propia vocación vital. La luz resplandece cuando se aprende a manejar la incertidumbre, a integrar "la noche oscura del alma" con "la luz del corazón", según las expresiones de San Juan de la Cruz. No sería el primero en abandonar una profesión estéril. Tampoco el último. Algunos lo hicieron en edad más temprana. Otros llegaron a su verdad más tardíamente. La lista es interminable. Van Gogh, Gauguin, Kandinsky o Elizabeth Layton son ejemplos de ello. Los años empleados

en cultivar y pulir, en mantener vivo un sueño son fecundos. El hombre muerto es el que no sueña, aunque siga caminando y los años sean escasos. Un gran sueño señala una gran meta, pese a las desviaciones en el trayecto vital. Todo llega en el momento oportuno, el nacimiento y la muerte, o el cambio de actividad por un violento llamado de atención, brotado de la propia conciencia.

Entendí que el paso de la arquitectura a la pintura representaba más que un cambio en la materia que las constituye, parecido a la diferencia que se da entre la pintura y el dibujo o el grabado. Los principios pueden ser similares; los resultados, en casi todo diversos. Significó la posibilidad de manipular una materia estética que me involucra a fondo, que me permite cantar al mundo, el mundo, sin la obstinada presencia de los obstáculos externos.

¿Y la edad? Podría ser un escollo importante. ¿Para el éxito y la fama? No me interesaron jamás. Son la concreción de la frivolidad y carecen de realidad objetiva tal como se entienden esos conceptos en las sociedades. Por principio soy un triunfador; basta para comprobarlo el hecho mismo de haber nacido y seguir viviendo. Se me había afirmado -siempre con tono inculpador y con sospechosa insistencia- que era demasiado joven para asumir las responsabilidades implícitas en los proyectos que realicé en la vida profesional. Ahora, con seguridad, escucharía que ya era demasiado tarde para cambiar el rumbo. Lo único inquietante, en verdad, fue la posibilidad de que el tiempo no fuese suficiente para responder con plenitud al llamado de mi conciencia más profunda. Se irguió inevitable la reflexión sobre el tiempo y su significado, sobre el instante y la eternidad, lo irreversible y la entropía a que nada existente escapa. Me analicé

ante el espejo. Allí estaba reflejado, en la profundidad, el expectante y gozoso rostro de la infancia, el pleno de asombros y ansiedades de la adolescencia, el angustiado y a la vez seguro de la juventud, todos ensombrecidos por la tristeza y hasta por un dejo de escepticismo, resultantes de la madurez y sus circunstancias. Las facciones se me presentaban a modo de estratos arqueológicos, fundidos el uno en el otro. La piel ya no era la misma, como tampoco el cabello y la conformación misma de los rasgos. Sólo la mirada tenía una impronta permanente. Si la mirada es el espejo del alma, los cambios son meramente biológicos, estos sí, sujetos a la segunda ley de la Termodinámica. Algo en mí no había cambiado. Lo identifiqué en la inagotable capacidad de asombro, ante los paisajes y los ocasos, las flores y las actitudes humanas y, sobre todo, ante los productos del arte. Bajo este punto de vista seguía viviendo la frescura vital ante cada obra, vista o escuchada, una y otra vez, siempre surgiendo la sorpresa y el volver a nacer con ellas.

Soy empujado en una dirección precisa, del nacimiento a la muerte, del pasado al porvenir. No existen las paradas o los descansos, no hay posibilidad de movimientos marcha atrás. Todo es irreversible, tanto, que hace de cada segundo algo de enorme importancia. Se presenta y desaparece para siempre. Tal parece que vivimos sobre minúsculas rodajas del ahora, con la duración del resplandor de un relámpago. Brilla y se apaga. Mas si intento vivir con aguda conciencia este momento, lo único que encuentro es la ausencia, como una dimensión ajena a uno mismo, de eso que llamamos tiempo. Cada instante es intemporal, sin relación con el pasado y el futuro, distinto al que le sigue y diferente al que le precedió. Por más que busque no hallo

el inicio o la terminación de la experiencia de un lapso preciso. Tengo la sensación de que el presente está comprimido entre inexistencias. Su propia materia cancela su realidad. Sólo sigue existiendo en la memoria y, por ello, se hace sustancialmente subjetivo. Mi propia historia, la de los seres humanos, está detrás de mí y mis expectativas se proyectan hacia adelante; o ambas son mis compañeras de viaje, aquella a mi izquierda y éstas a la derecha. Se habla del presente eterno, pero las estaciones se suceden y todo cambia con ellas. Lo mismo ocurre con la música, una nota o un acorde dan paso a otros y se establece la unidad sonora, el discurso poético, el flujo de las sensaciones y emociones siempre cambiantes. Todo está conformado por series de instantes que establecen un continuum, no cortes infinitos y autónomos. Además, viví momentos con seres queridos y admirados que ya no están en el mundo de las apariencias físicas, pero siguen vivos en la memoria, a modo de hologramas. El pasado está en mí, lo mismo que el futuro. Uno fue presente y el otro lo será, quizás vivido con una conciencia más penetrante. Considerado así, en la vivencia del tiempo desaparecen las demarcaciones y éstas quedan reducidas a recursos gramaticales. En cada presente está todo el tiempo y el momento es ilimitado. En consecuencia, no me es posible huir del tiempo, como tampoco fluyo con él, sino que lo abrazo en su totalidad. Tengo la posibilidad de reflexionar sobre el pasado y sobre el futuro, tan reales en este momento como lo es este preciso instante. El recuerdo no tira del presente hacia atrás, ni la esperanza lo jala hacia adelante. No soy en el tiempo, porque el tiempo está en mí, es mi propia creación. En mi mente están todas las experiencias vividas, los conocimientos, los misterios aun sin descubrir, lo mismo que los

anhelos de llegar a ser, siendo en cada momento. La búsqueda del tiempo perdido, como lo hizo Marcel Proust, es registrar la memoria hasta sus más íntimos recovecos, pero ese mismo recuerdo deviene en un momento presente, vivo, una impronta actual del pasado. La memoria y la anticipación son hechos actuales. En consecuencia, el problema de la edad es una simple acumulación de instantes vividos con mayor o menor conciencia y, por otro lado, un asunto de relojes y calendarios, simple convención social, necesaria para pasaportes, cartillas y cédulas de identificación, así como para responder a la economía de consumo, íntegramente dirigida a seres seniles de edad escasa, incapacitados para toda sensación de asombro ante la vida.

La imaginación humana posee, entre otras, la ventaja de poder situarse fuera del tiempo. Se dice que el tiempo no respeta nada; tal vez seamos nosotros los que no lo respetamos, ni a su continuidad. Toma la cara que le demos. Fluye con lentitud desesperante o, si otro es el ánimo, con velocidad vertiginosa. Esta es manifestación de vitalidad y aquella, vecina de la muerte. Quien logra vivir fuera del tiempo es un hombre sin edad, aquel que no corta su vida en pedazos. Es un ser de imaginación, de participación, de creación. Los poetas, los verdaderos artistas no conocen el tiempo, puesto que la noción es meramente subjetiva.

Para avanzar es preciso introducirse continuamente en niveles más elevados del conocimiento y de la experiencia. El desarrollo propio es un proceso activo, que se extiende a la totalidad del transcurso de la existencia. Quien piense que ha llegado a su meta, es el señor de un dominio, o ha encontrado su estilo propio, no es más que la personificación de la estupidez satisfecha de sí misma. A partir de

ese momento comienzan a repetirse, con agónico aburrimiento, en espera del final. El interminable desarrollo de las capacidades y talentos, por el contrario, es el precio que pagamos por vivir. Implica placer y recompensa, así como sufrimientos intrínsecos. Ser más plenamente humano significa la permanencia de problemas y dolores, al igual que de gozos cada vez más elevados. Un paso hacia el futuro es un avance hacia lo desconocido. Representa una especie de muerte, predecesora del renacer. El fruto es una vida de mayores exigencias, responsabilidades y dificultades. El desarrollo acontece a pesar de las pérdidas. Todo consiste en no ofrecer resistencia, en ningún sentido.

En otras palabras, por el camino del sufrimiento y del conflicto se puede llegar al desarrollo y perfeccionamiento de las propias capacidades y talentos, aunque algunos psicólogos actuales piensen lo contrario. Bien lo sabía, con precisión poética, Miguel de Cervantes cuando puso en labios de Don Quijote:

...el andante caballero busque los ríncones del mundo; éntrese en los más intrincados laberintos; acometa a cada paso lo imposible; resista en los páramos despoblados los ardientes rayos del sol en la mitad del verano, y en el invierno la dura inclemencia de los vientos y los yelos; no le asombren leones, ni le espanten vestiglos, ni atomorícen endriagos; que buscar éstos, acometer aquellos y vencerlos a todos son sus principales y verdaderos ejercicios, Yo, pues, como me cupo en suerte ser uno del número de la andante caballería, no puedo dejar de acometer todo aquello que a mí me pareciese que cae debajo de la jurisdicción de mis ejercicios... porque bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos extremos, como son la cobardía y la temeridad... (*).

La cobardía y la temeridad. Dos medidas de la conducta humana. Una es producto de la cavilación excesiva, que cancela cualquier impulso

(*) EL INCENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA.
En OBRAS COMPLETAS, Tomo II, Cap. XVII, Pág 644.
11a Ed. Aguilar S.A. de Ediciones. Colec. Obras Clásicas. Madrid. 1975.

creativo y determina una actitud paralizada; si llega a actuar, lo hace siguiendo ejemplos ya probados. La otra es producto de la compulsión, un reflejo reactivo; el fruto es tan inútil como el del otro polo. La valentía requiere de la reflexión, sin duda, y, sobre todo, de esa dinámica intuitiva que sabe encontrar el momento justo para el hacer o, inclusive, para abstenerse de cualquier acción. El resultado es siempre fecundo. Conduce a nuevos horizontes. Se trata de esa búsqueda de los "rincones del mundo" y el internarse "en los más intrincados laberintos", no para perderse en ellos, sino para encontrar la natural salida, templado el ánimo y contemplándose como un ser desprovisto de limitaciones.

Aceptar y llevar adelante el compromiso existencial es una decisión que demanda valentía, esa relación áurea entre la cobardía y la temeridad. No sólo en este momento, sino en todos los instantes durante la vida posterior al darse cuenta, al nuevo nacimiento. Abandono la arquitectura y abrazo la pintura. O una me deja y la otra me llama. Muchos serán los laberintos de los que deberé salir. El primero de todos es resolver el problema de la finalidad del hacer. Si pienso en la arquitectura emerge, a modo de *leit motiv*, la ineludible integración de ella con las necesidades sociales. Se trata de una actividad generosa -cuando así se la entiende, lo cual hoy no es frecuente- y comprometida con el género humano. Si reflexiono sobre la segunda no encuentro tan inmediata esa cualidad del hacer, pese a las opiniones de muchos críticos de arte, ávidos de encontrar conexiones con las ideologías del momento histórico. Recorro con la imaginación y la memoria las obras que me han dejado huella indeleble, desde las cuevas de Altamira a Kandinsky y Rothko. Me han proporcionado

una manera de entender el mundo ajena a las creencias sociales, políticas y religiosas. Estas imponen fronteras. Aquellas, las obras de arte, las disuelven y permiten llegar a la experiencia de la universalidad, es decir, a la eliminación de las demarcaciones de cualquier índole. En este sentido, la pintura también tiene una trascendental implicación de servicio.

"Para vivir la arquitectura no se requieren mayores conocimientos. En muchos casos ni siquiera para construirla: la edificación popular nace del instinto, igual que las abejas hacen sus colmenas y los pájaros sus nidos, con un definitivo sentido funcional. Apreciar la arquitectura es otro asunto. Demanda el afinamiento de la percepción, entreverada con el conocimiento, la sensibilidad estética altamente cultivada; una cultura peculiar. Hacerla como manifestación del arte exige una disciplina técnica, intelectual y espiritual. Algo similar ocurre con el arte pictórico. Ir más allá del parecido, la semejanza o el gusto por ciertos colores y formas, demanda un alto desarrollo de las capacidades perceptuales y creativas. La obra pictórica es un manantial para la meditación artística. Brota de los elementos estéticos y lleva a la compenetración entre los espíritus del creador y del contemplador que, finalmente, son el mismo. Contemplar un cuadro es volver a hacerlo, siguiendo cada una de sus etapas. Pintarlo es contemplarse a sí mismo, en ese nivel donde todos los seres humanos somos iguales y partícipes de lo total: del ser en su plenitud, libre de fronteras e ideologías. Si esto carece de sentido social y humano, solamente quedaría la más rudimentaria praxis, la satisfacción de las necesidades primarias y elementales. A ello conducen las conclusiones de ciertos filósofos -a partir de Pascal y Jaspers- y pensadores del arte -seguidores

de Hans Sedlmayr (*) -que han declarado la muerte de este aspecto del quehacer humano, o su inexistencia como valor real de ciertos objetos. Esta posición, tan pretendidamente lúcida, tan sutilmente argumentada, tan tranquilizante, elimina de una vez por todas lo que no es abordable mediante los recursos de la lógica y, por tanto, queda suprimida la necesidad de encarar lo que según ellos no existe. Además de los silogismos de perfecta construcción, de la satisfacción de las necesidades racionales, con las que se establecen -a querer o no- murallas divisorias de gran rigidez intelectual, olvidan esos artifices del pensamiento que hay otros satisfactores por los que la existencia humana es verdaderamente humana, tan altos y complejos como los que ellos buscan, si no es que más. Sin lugar a dudas, cualquiera puede pintar o dibujar. La escritura es una forma del dibujo, o los garabatos con que se mata el tiempo del tedio. Sobre grandes planos extienden el color los pintores de brocha gorda. Pintó un famoso orangután del zoológico de Londres, ante el pasmo de quienes creyeron asistir al nacimiento de la sensibilidad estética y la creación artística (**). Hasta hubo quien pergueneó un tratado sobre los orígenes de la actividad que conocemos como arte. Lo que parece no entenderse es que a los niños, a los adultos en terapias psicoanalíticas y al mencionado orangután se les dieron materiales para dibujar o pintar, y nada más. Los utilizaron. Ser pintor, por lo contrario, es tener un profundo deseo de serlo y ese deseo es algo más que las ganas de producir cuadros y venderlos, o de obtener un status social. Es el ansia de comprender el mundo mediante la visualidad, de pintar el mundo y, con ello, ampliar las fronteras de la consciencia. Requiere, como todo hacer humano, una máxima concentración, que afirma e incrementa la realidad del ser interior. Su

(*) Vid. SEDLMAYR, Hans: EL ARTE DESCENTRADO. LAS ARTES PLASTICAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX COMO SINTONA Y SIMBOLO DE LA EPOCA.
Trad. Gabriel Ferrató.
Editorial Labor, S.A. Madrid, 1959.

(**) Vid. EYOT, Ives: GENESIS DE LOS FENOMENOS ESTETICOS.
Trad. Graziella Baravalle.
Editorial Blume. Colec. bb. Barcelona, 1980.

eficiencia brota del inconsciente y actúa sobre el inconsciente de los demás. Se va más allá de lo individual y se penetra en las manifestaciones de lo cósmico. Es por esta cualidad que los razonamientos, aun cuando aproximen al cuerpo del arte, no lo explican y, por esa misma cualidad, los vómitos de las almas enfermas o los juegos infantiles son expresiones -sin lugar a duda-, mas no manifestaciones de la incursión en mundos más amplios que los percibidos mediante la necesidad compulsiva de establecer diferencias y fronteras protectoras del ego" (*).

En alguna ocasión, cuando trabajaba en el estudio de Antonio Peláez, tras mi retorno a México, el pintor afirmó: "Tú no escoges al arte. Es el arte quien escoge". Si esto es así, resulta evidente que no selecciona a quien tiene miedo o es indiferente, tampoco a quien se apoya en los honores y las riquezas, pues ambos permanecen -más o menos angustiados, según operen los mecanismos de defensa- en el nivel de las máscaras y las sombras. Elige a quien tiene la valentía de lanzarse a los abismos del propio ser. Porque la aventura implica sacrificios y abandono de las comodidades, acometer "en cada paso lo imposible", resistir "en los páramos desdoblados los ardientes rayos del sol" y "la dura inclemencia de los vientos y los yelos"; confronta con los "vestigios" y los "endriagos", los monstruos de la razón y la sinrazón proyectados en las relaciones humanas, para dominarlos y llegar a la expansión de la conciencia, donde la libertad es verdadera, a esa dimensión vital donde se escoge lo bueno y no lo malo, lo verdadero y no lo falso, la belleza antes que la fealdad, la singularidad y no el tópico, la integración y no la desintegración en las máscaras con que se crean realidades irreales.

Lo verdadero, lo bueno y lo bello son los parámetros de la conducta

(*) MEDITACIONES NOCTURNAS. París. Diciembre 29 de 1983.

en el hombre libre. Hablo de los valores, entes en apariencia producidos por la abstracción intelectual. Tal vez haya filósofos que ya demostraron la inexistencia de tales seres, lo mismo que la del arte. Sin embargo, a pesar de ellos y sus silogismos, los hombres, en las latitudes donde les haya tocado vivir, en los tiempos que les hayan correspondido, con mayor o menor lucidez, han abordado y conformado esos seres, tangibles, contruidos por la actividad y la inteligencia durante el paso de los milenios. Considerados como meras ideas, separados de sus cuerpos, por supuesto que son irreales, meras fantasías. Pero los museos están llenos de obras y objetos que manifiestan el cuerpo del arte, polifacético, como los planos de un cristal. Las salas de concierto, las editoriales de música, las grabaciones discográficas permiten escuchar el cuerpo del sonido transformado en arte. Las bibliotecas están abarrotadas de las ideas y palabras que conforman los cuerpos del conocimiento y de la literatura y, con ellas, los valores adquieren densidad y consistencia. No por las guerras, los genocidios y las miserias es posible negar el ascenso de la condición humana, y no me refiero a algo relacionado con la idea positivista o materialista del "progreso". La humanidad ha avanzado en los aspectos tecnológicos, en el conocimiento de los elementos físicos que nos constituyen y los del mundo exterior. Pero la cualidad de vivir en sí mismo, por sí mismo, para sí mismo y adquirir la plena conciencia de las interrelaciones del ser, nada tiene que ver con los desarrollos históricos. A ese estado llegaron los pintores de Lascaux, lo mismo que Platón y Lao-Tsé, Mozart y Kandinsky, o Pasteur y Einstein, o los obreros manuales que hacen su trabajo lo mejor posible. Lo importante en ellos

no es la materia de la obra, sino la cualidad de su devoción sobre el propio quehacer. Por esta razón son seres superiores, en comparación con los haraganes, injustos consigo mismos y con los demás, profundamente autodespreciativos.

Cuando el hombre se propone unificar los elementos dispares de su propio ser -lo que es factible y necesario- se ve precisado a rechazar las inhibiciones y las coerciones, muchas veces de índole cultural, de tal modo que pueda irradiar un comportamiento con el que la naturaleza interior sale a la luz. En ello radica la creatividad. No en las novedades a todo trance, a costa de lo que sea, tan del gusto de la sociedades de esta época consumista.

Veo en la pintura la posibilidad de encontrar el fondo de mi mismidad, entendida como una parte de la especie humana y no como un agujero negro de egocentrismo, tampoco como un cómplice de las ideologías y compulsiones sociales. Lejos de constituirse en una evasión, instaurado en mi ser una entrega total al compromiso existencial. Responder a ese compromiso es sumergirse, con fervor, en el propio quehacer. Y este quehacer es doble. Por un lado está la realidad pictórica y sus técnicas materiales, conceptuales y espirituales. Por el otro, está el camino para llegar a las regiones profundas de la psique y emerger renovado de ellas. Aparentan ser dos trayectos, pero la verdad es que son uno y el mismo. La pintura es mi modo de meditación óptica y ontológica. En ella y por ella veo, oigo, siento, hago, pienso y me relaciono con el universo, en un perpetuo aquí y ahora.

TITULO: DIALOGO INTERIOR
TECNICA: REFLEXION, COLLAGE
DIMENSIONES: 1942 x 1993 D.C.
FECHA DE EJECUCION: 1993

... sólo la percepción grosera y errónea pone todo en el objeto, cuando todo está en el espíritu.

MARCEL PROUST (*)

El hombre, para ser creativo, encuentra el modo de vivir en la sapiencia y actuar con sabiduría en el ámbito de la libertad.

*

Aristóteles, en su *Ética Nicomaquea*, esclarece el concepto de la sapiencia. El hombre sapiente vive el saber por el saber mismo. Lo necesario es su objeto y queda identificado con lo que es, inmerso en la eternidad. Tal concordancia es aprehendida en la meditación, la contemplación. Quien llega a la sapiencia, dice Plotino, extrae de sí mismo lo que manifiesta a los otros; él se mira a sí mismo, no sólo tiende a unificarse y a aislarse de las cosas exteriores, sino que está replegado en sí mismo y encuentra dentro de sí mismo todas las cosas (**). El sapiente es quien tiene verdadera conciencia del ser. Ha llegado a la iluminación del Zen o de los místicos europeos y mesoamericanos. "Ha refinado tanto el tacto, que ve claridad hasta en la penumbra", según la expresión de Guadalupe Amor.

*

También la sabiduría es comentada en la *Ética aristotélica*. Se refiere a lo humano en relación con lo social. Es el hábito práctico racional que concierne a lo que es malo o bueno para el hombre. Habla de la acción, de lo pragmático en la existencia, siempre cambiante y contingente. "Lo inexorable, dice Guadalupe Amor, es el pago mensual de la renta".

*

(*) EL TIEMPO RECUPERADO, en EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. Vol. 7. Pág. 265.
Trad. Consuelo Berges.
7a. Ed. Alianza Editorial. Col. El Libro de Bolsillo, No. 165. Madrid, 1984.

(**) ABBAGNANO, Nicola: HISTORIA DE LA FILOSOFÍA. Vol. 1, Pág. 216.
Trad. Juan Estelrich y J. Pérez Ballaster.
3a. Ed. Montaner y Simón, S.A. Barcelona, 1978.

La sabiduría no equivale a la erudición. Aquella establece relaciones y, hasta cierto punto, fronteras, si es producto de los códigos binarios que rigen a las sociedades. La segunda, a fuerza de acumular datos, todo lo incluye en compartimentos estancos, bien separados. Don Fulgencio Tapir, el sabio autor de los Anales universales de la pintura, de la escultura y de la arquitectura (*), es el modelo del erudito; murió ahogado bajo el peso de un torbellino de fichas y legajos.

*

La libertad es una ilusión tal como se la entiende en las sociedades. Además estamos condicionados por la naturaleza misma, física, temporal, espacial, genética. Sobre estos factores los hombres construimos estructuras liberadoras -lo que no es frecuente- o esclavizantes, según sean las creencias y comportamientos, congruentes o arbitrarios.

*

La entropía determina nuestro destino. La condición humana es efímera y somos prisioneros de este hado.

*

No hay libertad para manifestar el propio ser si no es con el propio idioma, verbal, corporal, conceptual, artístico... Cada uno de esos lenguajes impone restricciones. Dentro de ellas, al menos, se encuentra la libertad de ser lo más individual posible y hacer de cada idioma el modo de expresión de cada quien.

*

El libre albedrío consiste en cultivar la inteligencia y la sensibilidad con las sapientes creaciones del hombre, o para embotiarlas con las bajas y mezquinas. Demanda plantear soluciones a los problemas de la

(*) FRANCE, Anatole: LA ISLA DE LOS PINGÜINOS. Pp. 10-11
Trad. José Olivares Larrondo.
Editorial Sopena Argentina, S.R.L. Colec. Biblioteca Mundial Sopena. Buenos Aires, 1954.

existencia, las que a cada quien conciernen, o permanecer en el pantano de la estricta supervivencia; impregnar de significado la propia vida o sumergirse en la conformidad con los cienos y vericuetos ajenos.

*

En rigor soy parte de los grupos y los grupos son parte de yo mismo (*). Verdad contundente. Hay interacciones entre la mente y la anatomía, en el mismo modo que se dan entre el yo y la sociedad. También tengo el derecho natural de definir con qué grupos me relaciono y de cuáles me alejo. No coincido con los que viven como autómatas, siguiendo los dictados del rock, la televisión y demás medios masivos de corrupción. Elijo a las sociedades constituidas desde Homero a Proust, de Monteverdi a Penderecki, de Imhotep a Mies van der Rohe y Luis Barragán, de Giotto a Rothko, de Fidias a Calder. Ellos son parte importante de mí ser. Los otros me arrojan las proyecciones de sus sombras.

*

El trayecto natural del ser humano consiste en incorporar, en su propia individualidad y desde su peculiar punto de vista, los elementos dispares: el entorno social y natural, la supervivencia, la propia esencia, ineludible, de azaroso conocimiento, susceptible de ser intuida. Hay dos caminos: llegar a la integridad a costa de lo que sea, o claudicar en la rutina y el drama.

*

Ser uno mismo es aceptar la unidad total del universo, sin fronteras ni demarcaciones, del que somos -ignoro si nada más por ahora- parte imprescindible.

*

(*) KAHILER, Erich: NUESTRO LABERINTO. Pp. 50-51
Trad. Juan José Utrilla.
1a. reimp. de la 1a. ed. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. No. 222.
México, 1975.

Más libre es quien más amplia y profundamente penetra en la
mismidad de su ser.

*

No hay otra libertad que la propia, la que cada quien se construye.

*

Tras las máscaras y las sombras, construidas por el miedo y la
conducta derivada de él, se encuentra la soledad y el ser uno mismo.

*

La libertad posible en medio del mundo sólo se da cuando son
aceptadas las diferencias y se eliminan las fronteras, opresivas
virtualidades.

*

Construir la propia libertad es factible cuando se disuelven las
demarcaciones entre la persona y su sombra, entre la mente y el
cuerpo. Cuando esos aspectos del individuo son aceptados y unificados,
entonces sobreviene la unidad con el universo.

*

La libertad equivale al gozo de estar vivo. Vivir implica placeres
y dolores. A pesar de sus diferencias no hay fronteras entre ellos.
Son nuestras máscaras quienes los transmutan en opuestos y, de ahí,
el dolor de estar vivo.

*

Vivir como individuo integrado, único, irreplicable, significa
comprender y separarse de los otros, de los que tienen miedo a la
libertad y a la individualidad. La soledad conduce a la comprensión
e integración de las polaridades, a las interrelaciones del ser. A
menos que la soledad sea un derivado de códigos binarios, que

gobiernan implacables al egoísta, al desintegrado.

*

La soledad atemoriza a quien no es libre. La libertad aterrera al que vive la soledad como un castigo. Para huir del terror edifica murallas en torno a sí mismo y se cubre de cadenas conceptuales, conductuales y biológicas.

*

Algunos terminan, tarde o temprano, en la cárcel -neurosis o penitenciaria- y hasta en el cadalso por defender sus convicciones. Estas, ¿proviene de los juegos entre las máscaras y las sombras? Vivir o morir por ellos no tiene sentido.

*

El tópic, a partir del siglo XVIII, es la libertad de expresión, la libertad política, la libertad de empresa. El análisis de los hechos sólo muestra juegos de competencias personales, casi nunca fundados en la realidad, siempre degenerada en ideologías. La competencia como batalla es la complacencia lúdica de las máscaras y las sombras. La competencia, como eficacia vital, es fruto del reconocimiento de la unidad. Una competencia, por necesidad absoluta, descarta a la otra.

*

La libertad no es un acto, ni depende de las acciones. No es un concepto político, social, tampoco moral. Existe por la propia decisión, por el compromiso con uno mismo. No conduce al movimiento exterior, sino al reconocimiento y aceptación del ser de cada quien. Es lo necesario interior y se manifiesta en la expresión.

*

La vida del espíritu emerge del caos y nace en la mente. La armonía y el orden, respirados en la obra de arte, tienen origen en la multiplicidad de las imágenes y sensaciones, siempre evanescentes, siempre nuevas, cada vez más amplias y profundas.

*

El orden y la armonía intensifican la vida del espíritu. A ella aspira la individualidad o, tal vez, la mueve la nostalgia.

*

El contacto con el arte es adentrarse en el misterio, extraviarse en él y presentar, o contemplar, el ámbito prohibido para el razonamiento y la causalidad.

*

Aceptar y vivir con elegancia la soledad, como condición natural del ser humano, es el requisito indispensable para la creación o la contemplación artística. Soledad que deviene en libertad y con la que es posible aprehender las interrelaciones del ser.

*

La obra de arte intensifica la potencia vital en la mente y el espíritu del creador o del contemplador. Incita la aprehensión de la unidad, puesto que ella misma es totalidad.

*

El orden de las polivalencias en el instante es ese espacio-tiempo, amplio y profundo, eterno, que el artista manifiesta al mundo cuando supera con su obra el devenir. Este no es más que la percepción racional, lineal, horizontal y plana de la dimensión en que se da la existencia. El artista no se involucra con las dimensiones que irrumpen o se rompen, ni con las que se lamentan o lloran. El artista hace al

tiempo-espacio real y ambiguo a la vez, porque el misterio poético es un hecho andrógino, igual que la creación divina. Ese es el principio de una simultaneidad esencial, donde el ser más disperso, el más desunido, conquista su integridad. El artista logra que el espacio-tiempo no se precipite o, al menos, emerja de otro modo. La dimensión vital brota en la obra de arte y adquiere otra cualidad, distinta calidad. La percepción depende del espectador.

*

Cualquier tratado de estética establece separaciones entre las artes del tiempo y las del espacio. La distinción es falaz, permanece en la mera superficie. Responde a la compulsión de clasificar y establecer fronteras, colocándose en el extremo opuesto de la libertad. Si lo visual tiene la apariencia de la simultaneidad desplegada en el espacio, también es cierto que la aprehensión de la obra se da en una veloz o pausada lectura de sus componentes, lo cual ocurre en el tiempo. Si lo auditivo y verbal parecen darse en el devenir, no cabe duda que se trata de una serie de simultaneidades que, para ser, requieren del espacio. El contemplador -lo mismo que el artista- no se detiene a pensar si la obra se da en el tiempo o en el espacio, los vive conjuntamente. A la vez aparece la sinestesia. Lo visual remite al sonido y el sonido a lo visual, así como a los demás sentidos, aunque sean más débiles. El tiempo es el espacio y el espacio, el tiempo.

*

El arte es un modo de comprensión integral -pensamiento analógico- con que el ser humano trasciende los subjetivo-objetivo y expande los límites sensibles de la espacio-temporalidad, para llegar a la conciencia de horizontes más amplios e integradores.

*

La obra de arte es un disparador de la reflexión y la meditación. Va más allá del mero placer. En todo caso, podría ser un placer espiritual.

*

El hábito, en su cumplimiento, produce placer. En cuanto acto del hábito resulta imposible que la creación, o la contemplación, de la obra de arte logren su finalidad: ampliar la conciencia del ser. La placentera rutina -colmada de seguridad y engaño- queda desplazada por la plena vivencia del aquí y ahora; de lo conocido, por el misterio; de la comodidad, por la aventura. La obra de arte, agente de la iluminación espiritual, en la que no intervienen la razón o el intelecto -aunque estén en su base-, conduce al ser humano a integrarse en su propia realidad, individual y cósmica.

*

La finalidad de la obra de arte consiste en hacer vibrar un espíritu, no al unísono, lo que es imposible, sino en armonía. El espíritu de cada quien resonará según sea su individualidad. Se trata de inspiración y no de comunicación.

*

La contemplación de la obra de arte demanda el ejercicio de la libertad y del pensamiento analógico, con los que la obra fue concebida.

*

Las diferencias en las materias de los medios artísticos tienden a lo mismo: manifestar las interrelaciones del ser y la unidad.

*

La poesía es el territorio, nada ficticio, que exploran las artes.

*

La poesía es el ámbito donde viven todas las artes y, por ellas, el ser humano. El arte conduce al espíritu a esa dimensión, buscada y recorrida por los artistas para vivir el ser.

*

La creación de la obra de arte es la manifestación de un feliz encuentro con la luz del espíritu. Como tal, resulta imposible que influyan sobre ella las circunstancias de un grupo social, por violentas e importantes que ellas sean. Se trata de un mero punto de partida, que termina por ser irrelevante.

*

Cada obra de arte es una entidad nueva y original, cualificada por su propia e insólita realidad.

*

La única realidad es la que corresponde a la unidad del ser. Todo lo demás son ideologías, fantasmas, proyecciones de las sombras y sus personas. En la unidad cada partícula sólo se parece a sí misma y, sin embargo, es parte inseparable de la totalidad. Una verdadera obra de arte es la manifestación de la vivencia de lo real.

*

El proceso generador de la obra de arte puede permanecer en el misterio, o en el terreno de las hipótesis inciertas e indemostrables. A pesar de ello, la obra inspira la necesidad de la compenetración en niveles profundos de la realidad. De aquí que sea siempre vigente y viva. Los restantes productos de la actividad humana, una vez interpretados y dada su uniforme repetición, dejan de apelar a la inteligencia y a la intuición, instrumentos de la espiritualidad.

*

La obra de arte, provenga del lugar o de la época que sea, tiene por rasgo genérico un máximo de energía emanada del espíritu y dirigida al espíritu. El orden previsible es mínimo, aunque éste es absoluto. Los productos populares, artesanales o los del diseño industrial, nacidos de la satisfacción de necesidades más o menos inmediatas y primarias, responden a un orden previsible y parcial, de otro modo no serían útiles en el nivel que les corresponde. En ellos sale sobrando la energía espiritual.

*

Las obras de arte contradicen, por su poder de inspiración, la ley de la entropía. Las obras de las artes menores -menores por satisfacer necesidades materiales y nada más- confirman esa condición que rige a todo lo existente. Todas por supuesto participan de la caducidad física. Empero, mientras existen, su cualidad depende del vigor propio de los elementos formales y de la reacción del espíritu ante ellos.

*

Las artes no pueden ser consideradas como formalismos sin significado y, tampoco, como formas con significados ajenos a los de ellas mismas y su estructuración. Es imposible traducirlas a la verbalidad. No es factible la relación directa entre el pensamiento lineal y el analógico. La forma artística es un cosmos en el que se manifiesta el espíritu. Su contenido es ilegible para quien no sabe llegar a él, o tiene miedo de precipitarse en los vértigos y profundidades del ser esencial.

*

La obra de arte es producto de la conjunción de una serie de símbolos, de inmediato rebasados y cuyo significado proviene de su

propia articulación. Establece un código que demanda el acto de leer con entera libertad, a diferencia de la filosofía, la ciencia y la religión. Mientras más amplia es la posibilidad de descifrar tales códigos, tanto más se aleja la obra de arte del producto artesanal o industrial, los que, necesariamente, no pueden dar lugar sino a limitadas reflexiones intelectuales y, nunca, a la meditación sobre el ser.

*

La obra de arte es ajena a los convencionalismos en la experiencia y el lenguaje cotidianos, útiles en el cumplimiento de las rutinas impuestas por las sociedades y verdaderos caparzones que petrifican a los seres humanos.

*

La pintura, como las otras manifestaciones del arte, es un problema de sapiencia, no de sabiduría, ni de ciencia o mera tecnología, aunque también las incluye. Se dirige a quien cuenta con los recursos necesarios para incursionar en los ámbitos del espíritu. Al margen del arte quedan quienes viven cerca de la animalidad o en el mundo de la estricta racionalidad.

*

Si la percepción de un cuadro no da lugar al enigma, se presenta un claro indicio de que lo rigió el pensamiento secuencial y lógico. Por el contrario, si ofrece la posibilidad de descifrados libres y distintos, nos encontramos ante una auténtica obra de arte. El lenguaje es aleatorio, tanto como lo es cada instante y cada individuo.

*

El hombre en el curso de la historia tuvo la necesidad de conocer su cuerpo, sus límites físicos y el mundo aparental que le rodea. Este proceso ocupó al artista desde el Paleolítico hasta el Cubismo. Dios fue concebido como un ente ajeno y exterior al hombre.

*

Por realista o simbólica que sea la figuración pictórica está basada en convenciones geométricas que, a su vez, son productos de raciocinios e interpretaciones sobre la exterioridad. Ellos dan por resultado el símbolo que es la pintura en relación al mundo exterior.

*

El artista posterior al cubismo, ante el sistemático fracaso de doctrinas, ideologías y avances tecnológicos -la mayoría conducentes a la enajenación, si no es que a la destrucción- siente la necesidad de centrar su meditación formal sobre la individualidad y su relación con el universo. Encuentra que el espacio interior es ilimitado; sus dimensiones dependen de la imaginación y la intuición. En aquel y con éstas es libre. Dios es concebido como un ente interior y propio.

*

La figuración proveniente del mundo exterior responde a la necesidad de aprehender y comprender el mundo que rodea al individuo. Hay en ello una concepción dual de la existencia, determinante de códigos binarios.

*

La figuración independiente responde a la necesidad de aprehender y comprender el mundo del individuo, a partir de su unicidad extendida

a las circunstancias y al universo entero, más allá de las apariencias sensibles y entendida la totalidad en su relaciones estructurales.

*

Aun la figuración independiente basada en teosofías y doctrinas que suponen la existencia de una fuerza externa y superior responde a la concepción dual de la existencia, basada en la relación causa-efecto.

*

La pintura anterior al siglo XX, queramos aceptarlo o no, fue un arte condicionado, aunque los genios supieron evadir los programas impuestos, por medio de la manifestación pictórica misma. Trascendieron las condicionantes, artificiales, y penetraron en la realidad de la investigación artística. Los artesanos -los hay y los hubo muy hábiles- permanecen y permanecieron dentro de los parámetros exigidos por las sociedades, sin sospechar que cerca de ellos se encuentra la verdadera realidad, más allá de las ambiciones centrípetas de poder o de las redenciones centrífugas de grupos selectos; selectos por su fuerza bruta.

*

Pienso en la burlona ironía de Velázquez. Servía a un sistema social, a un monarca absoluto. Su oficio fue utilizar a sus majestades -lo mismo que Goya después- para manifestar el valor de la materia pictórica y ejercer el derecho a la libertad en el arte, único campo hasta ahora, donde puede respirarse. Dijo, anticipándose en siglos, la materia no existe, la construcción geométrica es una convención, aunque sirva para representar la apariencia. Con manchas cromáticas construyó las formas sin forma. El asunto que trata no son los reyes, los infantes o las meninas, ni el conde-duque. Ninguno de ellos existe en su obra. Sólo está presente la armonía, la energía espiritual, de la que esos personajes carecieron. Frente a la rigidez de un sistema

burocrático -divinizado como los anteriores y posteriores- Velázquez afirmó una concepción del mundo que, puesta en palabras, le habría conducido a la hoguera inquisitorial. Sus retratos son afirmaciones de que todo sistema y jerarquía social es absurda creencia. Entre el nacimiento y la muerte se dan los fuegos fatuos del poder, la riqueza, la intolerancia, la explotación, el dominio, la sujeción, todos con el mismo significado de una voluta de humo. El valor de la vida está en ella misma. De eso hablan Los Borrachos, Las Hilanderas y Las Meninas. Lo mismo afirman los místicos, españoles o no, y, luego, Goya, Picasso, Chillida. La sociedad nunca se ha dado por enterada.

*

La pintura impresionista, al explorar la luz y el color más que la forma geométrica -ya hace más de cien años- mostró que la materia es una ilusión intelectual y el universo una vibración de partículas, mucho antes de la formulación de la Teoría de la Relatividad y de sus consecuencias. Si analizamos el problema en la historia del arte, ya lo habían preludiado Velázquez y Turner. Cabe la pregunta, ¿tiene la multitud alguna idea de lo que implica tal visión del mundo aparential? ¿Tiene la muchedumbre alguna idea más allá de los vocablos Einstein y Relatividad? ¿Han ejercido unos y otros algún cambio sustancial en sus creencias? Por el contrario, los instrumentos como el cine, la radio, la televisión, las computadoras, sí han sido agentes de cambio de la conducta social, pues tienen que ver con lo inmediato y, nunca, con lo trascendente. Este, no aquel, es el campo del arte.

*

Es inquietante la reciente vuelta a las deformaciones y reproducciones casi fotográficas, a los neo-expresionismos y neo-realismos, a los

folclorismos urbanos y rurales, que nada aportan a la expansión de la conciencia. ¿Es que de nada sirvieron las nuevas concepciones científicas del espacio-tiempo, de la materia y la energía? ¿O son tan pavorosas que el hombre prefiere perder el contacto con la realidad? ¿Será un retorno, nacido anticuado, del pensamiento mágico?

*

Los neos son sintomáticos aferramientos a la seguridad, a las posiciones defensivas por miedo y se inclinan hacia la fijación en el pasado, con temor de perder lo que ya se posee, lejos de la independencia y de la libertad. ¿O la humanidad, tras el breve chispazo de lucidez entre Kandinsky y Rothko, se ha cansado de empujar hacia adelante, hacia la unicidad y la totalidad del yo, hacia el funcionamiento pleno de las capacidades, hacia la confianza frente al mundo exterior, a la aceptación del yo real?

*

El artista, cuando lo es, tiene una cabal conciencia de los seres y acontecimientos, pero encuentra obstáculos insalvables para manifestar la realidad con el pensamiento lógico, lineal, dada la insuficiencia de éste para manifestar la experiencia holística. Hasta en las artes cuyo medio es la palabra, más dicen las entrelíneas, las imágenes suscitadas y la musicalidad de las frases que lo estrictamente verbal, herramienta de la comunicación, mas no de la inspiración.

*

El artista es analítico en primera instancia, luego transmuta el análisis en síntesis. Los entes, ideales u objetivos, manifiestan su realidad en conjuntos coherentes de espacios y formas, de sonidos y silencios; establece analogías y construye metáforas. El pensamiento artístico parte de la dimensión espacio-temporal, la utiliza, la transforma y penetra en el ámbito del espíritu.

*

El artista piensa y trabaja más allá de los símbolos y signos; manifiesta con ellos visiones globales de la existencia.

*

La significación de la pintura es la de ser ella misma. Esas interpretaciones que acuden a marcos teóricos, motivaciones personales -no las del individuo- y culturales, derivadas de hipótesis e ideologías ajenas al campo del arte, por muy razonables que sean, resultan del todo tangenciales. Nada explican de la realidad que es la obra de arte, o de los orígenes de ella. Permanecen en el nivel de la anécdota.

*

El ser de la pintura, de cada cuadro, se encuentra en sus formas y colores, en su orquestación, respuestas a experiencias de la unidad, a contactos con la sapiencia, con la plenitud del ser. Todo lo demás es tan sólo un ejercicio del intelecto ideológico o de infructuosa erudición. Otra vez, Fulgencio Tapir, paseando entre los anaqueles repletos de fichas y diciéndose a sí mismo: "¡Cuánto arte!... ¡Cuánto arte!"

*

Si el arte es manifestación -como sostienen algunos pensadores- del dolor cósmico de ciertos hombres visionarios y lo alivian, o lo subliman, al expresar el drama humano, entonces su función es similar a la de un analgésico. Me pregunto, ¿en qué consiste ese dolor, si no es en el propio de los juegos de las máscaras? Lo cual no alcanza dimensiones cósmicas y sí las del lugar común.

*

¿Dolorosa es la fugacidad de la vida? Se trata de un hecho natural, inapelable. Al nacer firmamos un contrato con la muerte.

*

¿Doloroso es no haber sido durante una eternidad para dejar de ser en otra? Es ley de vida, ineludible, ajena a toda discusión y deseo. Para aliviar están las religiones y sus promesas.

*

¿Dolorosa es la veloz precipitación del tiempo en su transcurso? Todo depende de la subjetividad. El tiempo-espacio, aunque geoméricamente mensurable, sólo depende de la conciencia de cada quien. El tiempo-espacio puede ser una dimensión insensible y fugaz; o, en cada instante, eterna y fértil.

*

El dolor cósmico y el drama humano no son más que la viciosa angustia generada por las ambiciones irracionales, siempre mezquinas e insignificantes, de quienes basan el ser en el tener. Intentan, para satisfacer a sus máscaras, la imposición de limitados puntos de vista a los demás, sin notar que los desvían, como a ellos mismos, de su verdadero y auténtico existir. Imponen condiciones para evadir su propio vacío, su equívoca supervivencia en una sociedad alienada y castrante. Si de esto depende el dolor cósmico y el drama humano, no hay en ello más que frivolidad, aunque el drama signifique el sufrimiento y la muerte, los que son definitivos si el sujeto se somete a ellos y no se reconoce en su propia, única, irrepetible esencia.

*

La obra de arte nada dice a quien ante ella conserva las máscaras. La culpa de la falta de diálogo no es del artista o de la obra misma,

sino de quien se planta ante ella con prejuicios sistemáticos, sin verdadera disposición para aprehender el lenguaje de la obra de arte, visual o sonora y, aun, de la que tiene por medio a la palabra.

*

El intento de explicar el arte mediante intelecciones que consideran al mundo como series de silogismos, basados en la causa y el efecto -pensamiento lineal-, conduce sin remedio a la confusión. La evidencia y el misterio de las formas artísticas son irreductibles a la razón, a menos que se intente penetrar en ellas mediante otros modos del conocimiento.

*

A diferencia del petróleo, el oro, las ideologías, las tecnologías, las filosofías y las religiones, las consecuencias de la invención artística no conducen al incremento de capitales, no sirven para fabricar armas o mover ejércitos, dominar a las masas, ni satisfacer algo incrustado en el ámbito de las sombras. A la vista de tan incómoda inutilidad, mostrada por una actividad varias veces milenaria, los pensadores de nuestro siglo decretaron su origen social y aplican metodologías que poco o nada explican del fenómeno artístico, pero sí lo rodean de nubes y confusiones, tras las que permanece intacta su verdadera razón de existir.

*

La mayoría de los estudiosos de este momento afirma que el arte es un producto de los impulsos sociales. Pero, ¿cuáles impulsos? ¿De qué sector o sectores nace esa dinámica? Los niveles de conciencia son muy diversos, hasta disímbolos, en cada grupo social. Sólo la masa es homogénea. El arte no existe para ella.

*

Se exige -en modo similar al de las comisiones teológicas de antaño- que el arte sea un reflejo de la sociedad. No se demanda que la filosofía y la ciencia sean productos derivados de sus ímpetus. A nadie extraña que estas disciplinas sigan su propio curso, lo cual pretenden imposible para la producción formal y espacial.

*

En la génesis de una obra de arte es poco probable que influyan la economía política o las ideologías, juegos de las máscaras y sus sombras. Estos factores pueden afectar al artista en cuanto persona social; escasa, o nula, es la influencia sobre la creación misma, fenómeno de lucidez espiritual.

*

El artista puede tener o no problemas de adaptación a su medio, ser víctima de neurosis y hasta de neuropatías. En ello no se distinguen de tantos seres humanos que participan de similar problema. Igualmente es necesario reconocer que en el momento de la creación el artista se desprende de las ataduras, ajenas o propias, y su obra es lúcida, lejana de todo sistema social o de cualquier desajuste interno. Coincido por lo afirmado por T. S. Eliot: "Mientras más perfecto el artista, más enteramente separados estarán en él, el hombre que sufre y la mente que crea." (*)

*

Morandi o Emily Dickinson optaron por el silencio y la clausura. Depuraron su pintura y poesía. Dalí, como tantos más, de gesticulación en gesticulación, terminaron en bufones de la sociedad. Aquellos son creativos; los segundos, lacayos de las galerías y la mercadotecnia.

*

(*) Cit. CONNOLLY, Cyril: LA TUMBA SIN SOSTIEGO, 131.
Trad. Ricardo Baeza.
Premiá Editora, S.A. Col. La Nave de los Locos. México, 1981.

El artista sigue su propio camino, ajeno a lo decretado por el consenso y las normas ajenas. Cada uno tiene su propio y único sentimiento de la vida, no transferible, no comunicable, si no es como actitud individual en su propia obra. Quien no llega a ello es un artesano, que sólo refleja los sistemas sociales de su tiempo.

*

En la superación, en el desapego a las condicionantes históricas, sociales e ideológicas, se encuentra la esencia de la creación artística. Empero, algunos pensadores y críticos de arte prefieren aferrarse a las ideas paradigmáticas del momento y permanecer ciegos ante la contradicción de esas condicionantes, que es cada obra de arte.

*

El sentimiento vital -o espíritu de la época, como le llaman algunos historiadores- puede ser regido por ideas religiosas, filosóficas, científicas, tecnológicas y sociales. Establece paradigmas en esos órdenes de la existencia; de ello derivan las ideologías. Sin embargo, ninguna influye decisivamente en el quehacer artístico. Si así fuese, la obra dejaría de ser arte, para convertirse en ilustración de los conceptos vigentes. El sentimiento vital artístico, distinto a los otros, no busca, ni siquiera intenta, la demostración lógica y racional, como sí lo hacen las distintas áreas del conocimiento. Brota de la vida misma, de su flujo, no de los estatismos. Abarca todos los aspectos del ser, les da una configuración holística, acorde con los recursos técnicos de su momento.

*

El sentimiento vital en el campo del arte puede ser similar entre los artistas de una época determinada. Establece el estilo general. Pero cada creador -como individuo irreductible a la generalización- manifiesta su propia y peculiar visión del universo. La obra de arte es la manifestación de un peculiar acercamiento al orden y la unidad. Cada autor, en cada obra, profundiza y amplía su horizonte de vivencias espirituales.

En tanto que el sentimiento vital de la sociedad tiende a lo normativo y sistemático, el artista es ajeno a sus convenciones. Se trata de dimensiones diferentes. El arte busca la comprensión y los restantes ramos de la actividad establecen el conocimiento. Tal vez pudieran relacionarse analógicamente, pero esa relación no define, ni determina las condiciones intrínsecas de cada ámbito. Son respuestas diferentes a las preguntas fundamentales de los seres humanos. Unas se dan en la experiencia racional, otras en la religiosa o en la artística. Las primeras encuentran su fundamento en las secuencias lógicas, las segundas lo hacen en la fe y la revelación; en las últimas hay preponderancia de la intuición y percepción holística de los entes. Se trata, en este caso, de experiencias sapienciales, no reglamentarias, demostrativas o canónicas.

En ocasiones parece haber concordancias entre las dinámicas social y artística. Se trata de meras coincidencias, sin mayor relevancia. No tienen nada que ver entre sí las innovaciones de un Leonardo y un Miguel Angel, con el descubrimiento de América, el desarrollo de la banca y de la burguesía, la conformación de las monarquías absolutas o el pensamiento de Maquiavelo. Sin embargo, son contemporáneas.

No es posible hablar de un sentimiento vital uniforme en un momento dado. A menos que se trate del que mueve a las masas. Los individuos pueden compartir el mismo ámbito histórico y social, pero cada uno los vive a su manera.

*

La sociedad acepta las formas artísticas cuando convienen a sus propios intereses de dominio y control, sin importarle el significado estético mismo. Un ejemplo es el arte barroco y la iglesia romana, en cuanto a la aceptación; y el rechazo de esas mismas formas en el ámbito del protestantismo, que prefirió refugiarse en las formas clasicistas, más conservadoras, dada su iconoclastia. Su música, por el contrario, llegó al pleno dominio de la forma polifónica y del contrapunto, traducción sonora de la dinámica espacial de las artes visuales aceptadas por Roma.

*

Cuando es testimonio, la obra no llega a la condición de arte. Permanece en el nivel de la artesanía, relacionada con la crónica y el periodismo: Teniers o Hogarth. El arte, ya lo dijo Klee, no refleja, hace visible. Y lo que hace visible es la armonía al conjuntar las facultades sensibles, intelectuales y espirituales en un todo unitario. Por ello el arte es la única actividad humana que ha escapado a los errores paradigmáticos en que han incurrido las demás. La historia de las sociedades es un cúmulo de equivocaciones y cambios de rumbo que, por su parcialidad ineludible, conducen a nuevos desvaríos. Los sucesivos paradigmas poco o nada explican de la realidad artística y de su génesis. Por el contrario, hay una profunda relación entre las artesanías y los impulsos, urgencias y anhelos de cada grupo. Existen por sus demandas. Son reflejo de un sistema social.

*

Jamás se han reflejado las condicionantes de la vida social en un estilo artístico. Si así fuese, las sociedades griegas habrían sido utopías llevadas a la realidad. Si la intención fundamental de los artistas entre los siglos VI a III A. de C. es el logro de la armonía entre las partes y el todo, de la serenidad ante el destino, éstas conformarían la condición de esas sociedades y, como sabemos, conocieron la desigualdad democrática, el desequilibrio, la esclavitud, las guerras, los mismos desechos de las actuales sociedades, capitalistas, socialistas, comunistas, o del calificativo que se quiera darles. El arte puede apoyarse en la realidad aparential, siempre para trascenderla. En tal transcendencia se rompe la relación con la viscosa realidad. Además, ¿existe eso que las sociedades llaman realidad? ¿Según el entendimiento de quién y para qué fines personales?

*

Las sociedades aceptan las nuevas formas cuando parecen convenir a sus propios designios de propaganda, de control y dominio, de sumisión y apaciguamiento moral. De allí, entre otros, el "realismo social" y la "nueva figuración" -que no lo es tanto-, confirmaciones del automatismo social.

*

El mundo de la armonía artística nunca favoreció un cambio en los sistemas sociales, como parecen haber creído algunos artistas de principios del siglo XX. En la Unión Soviética y su bloque de naciones, en la Alemania nazi, la sociedad impuso el "arte" que deseaba, o sus dirigentes con la aceptación de las masas. El resultado fue una obra adocenada y tenebrosa, pese a los brillantes colores y

los virtuosismos técnicos. Tenía que ser así, porque el arte es manifestación de la individualidad y la libertad, contrapuestas a lo preconizado por los sistemas políticos: socialización en vez de individuación, control de estado en lugar de libre pensamiento. Cuando los medios del arte son usados para satisfacer fines ideológicos y de propaganda política, aquellos prefieren eclipsarse.

*

La vivencia artística es un acto de soledad, de encuentro con lo más profundo de uno mismo. Aparte el estrato socio-económico, el arte puede cambiar la vida de un individuo, nunca la de un grupo, como tampoco condiciona su conducta. Aun cuando las obras artísticas fueron usadas por los poderosos, lo han sido para erigir el escenario de su ficticia importancia y, lo más probable, sin percibir que cada obra, aun la más ortodoxa en apariencia, es un llamado a la libertad espiritual y al desapego de las cosas mundanas y materiales. Es por eso que los Hitler y los Stalin prohíben la verdadera obra de arte. Por otro lado, ¿la muchedumbre tiene la conciencia suficiente como para asumir la libertad individual y la responsabilidad que ello implica? Cada innovación ha sido sistemáticamente rechazada y, pasadas las décadas, tolerada, aunque reducida a sus aspectos anecdóticos y circunstanciales.

*

Las ideologías pueden fomentar o no la producción artística y pueden servir como tema, o punto de partida. La obra trasciende, si es arte, a los razonamientos de cualquier índole. Se da en una esfera de la experiencia superior a todo pragmatismo. Está en relación con las emociones, también trascendidas para llegar a la impersonalidad, a la integridad del ser. Es producto del trabajo continuo de la intuición y la inteligencia. Explora ese ámbito libre de barreras, donde vibra

el espíritu de quien tiene la paciencia y la disciplina idónea para vivir la unidad. El arte, entonces, es ajeno a las modas, a los éxitos comerciales, sociales y políticos. Tiene fundamento en el diálogo interior, suscitado por una materialidad peculiar en una dimensión espacio-temporal.

*

La intuición vibra cuando ha sido fortalecida. El verdadero artista, al servicio del mecenas que sea, o a pesar de él, logra manejar un lenguaje oculto, silencioso para quien encargó la obra. El pueblo, el analfabeta del arte, por su lado, jamás sospechó la evidencia de los refinamientos estéticos del arte griego, ni los misticismos medievales y, mucho menos, sus fundamentos esotéricos, como tampoco puede entender los discursos visuales de Rivera, Orozco o Picasso. El pueblo -cualquiera que sea su condición social, económica o académica- entiende lo utilitario y lo racional. Su expresión se encuentra en la artesanía, en el diseño industrial o gráfico, que no demandan de una disciplina espiritual.

*

La obra de arte no se dirige a la muchedumbre, formada por personas ansiosas de evadir su propia naturaleza, autómatas de lo bueno y lo malo. Se dirige a quien reconoce en sí mismo el origen y propósito de su existencia, a quien ejerce la conciencia y la autenticidad en todos sus niveles.

*

El arte es asunto de minorías, igual que la filosofía, la ciencia o la teología. Manifestarlo, o contemplarlo, tiene por premisa indispensable el adiestramiento, la educación formativa, no la informativa. Resulta imposible la lectura de un libro si antes no se ha aprendido a leer. Verdad de Pero Grullo, muchas veces olvidada

por artistas, historiadores y críticos. Hay analfabetas de la ciencia, la filosofía, la política, la economía, la religión y, desde luego, del arte.

*

Los ignorantes ante la obra de Tiziano o de Goya permanecen en la complacencia de percibir las semejanzas entre las formas pintadas y las del mundo aparental. Después, la nada y el tedio.

*

No basta con reconocer una vasija, una figura humana o una montaña. Tampoco es suficiente el conocimiento erudito de los personajes representados y su peso en la historiografía, o los conceptos que simbolicen. Permanece a medio camino quien se satisface con la disquisición iconológica y las relaciones entre los símbolos. Para el artista estos aspectos, muchas veces programáticos, no son más que el pretexto que conduce a la meditación poética y plástica. Cuando percibe la unidad estética acierta en el centro de la intuición, determinante de la dinámica inspiradora entre el creador, la obra y el contemplador.

*

Moda creciente, ya vieja, entre ciertos pensadores es proclamar la muerte de lo que sea. El primero fue Pascal, quien acusó a la pintura de "vanidad" (*). Siglos después, Karl Jaspers generalizó el concepto para toda la producción cultural de su tiempo y Hans Sedlmayr vió la producción del arte como un "caos desatado" (**). En la segunda postguerra sobrevino la oleada de sepultureros

(*) Cit. FAURE, Elie: HISTOIRE DE L'ART. L'ESPRIT DES FORMES. Vol. I, pág. 271. Éditions Jean-Jacques Pauvert. France. 1966.

(**) SEDLMAYR, Hans: EL ARTE DESCENTRADO. Pág. 102.

de todo quehacer del espíritu humano. ¿Estará inmiscuido el síndrome del final del milenio? Los impotentes, a pesar de sus pretensiones intelectuales, han declarado la muerte de las artes, de la filosofía y hasta de la historia. A la ciencia la dejan viva; no la entienden, ni tienen los medios para acercarse a ella. A pesar de tan funestos pronósticos, algunos seres humanos seguimos necesitando de esos supuestos cadáveres. Menos, mucho menos, requerimos de tanta comunicación catastrófica. Evidentemente, somos los parias de una sociedad manipulada, conformista y entregada al consumo de lo que sea.

*

Un sector de la crítica de arte, el de los mercenarios, junto con las galerías y ciertos museos, han favorecido la "innovación" a todo trance, la rareza por la rareza, aunque su origen sea la impostura o la patología. Han confundido la reflexión estética con la moda y la mercadotecnia. De aquí la muerte del arte, anunciada con bombo, platillos y amplificadores electrónicos.

*

Los buhoneros de la crítica y del mundo del arte acarician la ignorancia del pueblo y obtienen buenos dividendos. Todos ellos ven la pintura como dijo un crítico chino, hace ya algo más de mil años, "por los oídos" (*). Ante la obra de arte, la muchedumbre se fuerza a balbucear alguna "inteligente" incoherencia, expresiva de su emoción ante el autor altamente cotizado. Los "críticos", por su lado, ocultan la impostura afirmando que son "poetas" y, así, justifican su inutilidad social e intelectual.

*

(*) KAZUKO, Okakura: LE LIVRE DU THÉ,
en PINTURA CHINA, de Michel Courtols.
Trad.
Aguilar de Ediciones, S.A. Madrid. 1969. Pág. 103.

El decálogo que obstaculiza el quehacer artístico, en este fin de siglo y milenio, establece los siguientes enunciados:

1. La vulgaridad y el absurdo como cánones estéticos.
2. El arte como terapia psicoanalítica de la muchedumbre.
3. El favoritismo oficial hacia el "cuate" o el pariente del político en el candelero, bajo pretexto de democracia y apoyo a las artes.
4. La ignorancia e insensibilidad institucionalizadas del público.
5. La incongruencia y la estulticia intelectualoides, id est, "poesía" de los "críticos".
6. La indiferencia de géneros: "Todo es cultura; todo es arte".
7. La comercialización sin respeto a nadie ni a nada.
8. Los nacionalismos y las identidades nacionales o regionales -cada vez más identificadas con ideologías retrógradas- como bloques inmutables. Degeneran en antropologismos, arqueologismos, folclorismos, expresivos de los juegos de las máscaras y sus sombras, con absoluta ignorancia de la dinámica de la historia. Modos de establecer separatismos y fronteras, en todo cerrados.
9. El posmodernismo omniaceptador -eclecticismo para masas- con sus claras tendencias fascistoides hacia lo regresivo y caduco.
10. Los robos y falsificaciones de obras de arte y la publicidad consecuente, como origen de falsas vocaciones artísticas, pero verdaderas en función del posible peculado y el "status social".

*

El verdadero crítico de arte reconoce las limitaciones de traducir lo visual o sonoro al campo de la verbalidad. Su función social es didáctica. Los otros sólo contribuyen a la confusión general.

*

Los conflictos entre artistas y críticos de arte -haciendo a un lado la vanidad y la ignorancia ostentada por ambos- provienen de que en aquellos el pensamiento es analógico y, en éstos, impera el razonamiento; son lineales y secuenciales, por razones mismas de su menester.

*

Con fundamento en la teoría social en boga, se desechó la distinción entre los llamados "arte de minorías" y "arte popular". Diferencia que fue respuesta a necesidades analíticas y nada más. Todo partió de una falacia básica, la de pensar que esa divergencia tenía su origen en "los niveles social y jerárquicamente distintos, como ocurría en la Antigüedad" (*). La producción y la percepción del arte escapa a tales niveles; puede darse en individuos ubicados en cualquiera de ellos, o ni siquiera sospechar su existencia. El hecho de ocupar una elevada jerarquía, o la más baja, en el cuerpo social, además de no ser cosa de antaño, tampoco significa otra cosa que eso mismo. Tiene que ver con los juegos de las máscaras y sus habilidades; no otorga la capacidad para producir o contemplar la obra de arte. El "arte de minorías" responde a la emoción y a la búsqueda de la sapiencia; el "arte popular" es agente de sentimientos y funciones pragmáticas, sean narrativas, utilitarias, mágicas o religiosas.

*

La producción de las obras de arte implica una funcionalidad -necesaria, pero caduca- que es insuficiente para comprender la razón de ser de tales objetos; cumplieron las funciones asignadas y luego adquirieron vida propia. En modo parecido, hay y hubo muchas otras cosas con génesis práctica, sin que sea posible considerarlas

(*) DORFLES, Gillo: EL DEVENIR DE LAS ARTES. Pág. 83.
Trad. Roberto Fernández Balbuena.
F.C.E. Col. Breviarios, No. 170. México. 1963.

productos del arte, aunque formen parte del patrimonio cultural. Las obras artísticas responden, sobre todo, a sus propias premisas, idénticas para los artistas paleolíticos y sus descendientes, pasados, presentes y futuros. Nacieron de la necesidad de manipular los elementos formales con los materiales idóneos y manifestar una visión global de la vida y el universo, integrados en un cosmos peculiar, en busca del absoluto. Lo cual rebasa, sin duda, a los paradigmas mágicos, religiosos, laborales y económico-políticos.

*

Los productos artesanales e industriales, los poemas, las canciones, las pinturas populares y naïves, graciosas en algunos casos por sus formas y estructuración, no pretenden manifestar conciencia cósmica alguna. La información, por lo tanto, es limitada y comprensible en primera instancia. No plantean riquezas interpretativas, ni conducen a la meditación. Si ofrecen algún misterio se debe al desuso de tales objetos y al olvido de la función que los generó. Son materia de disquisición paleontológica, arqueológica, antropológica o sociológica. Si la función todavía es reconocible, ofrecen documentación sobre las costumbres y las modas, evocadoras de circunstancias sociales, mutables y poco trascendentes.

*

Los razonamientos ajenos a los propiamente artísticos en el campo de la historia y crítica de arte, son aplicables a las obras menores, de índole documental, nacidas de requerimientos sociales e históricos. Los ejemplares que alcanzan la dimensión del arte tienen validez por ellos mismos. Los motivos de su producción son rebasados, para transformarse en una meditación, una experiencia de la unidad, de sapiencia, ajena a los avatares de la temporalidad.

*

Ya es antiguo el leit motiv de la identidad nacional. Se trata de una sustitución laica de anteriores lazos religiosos. La finalidad de ambos es el control político y social. Ambos son ataduras, cordones umbilicales impuestos por el consenso de seres históricamente dependientes, esclavos de las opiniones, nunca libres ante los hechos, siempre sujetos a interpretaciones y equívocos, emanaciones del rencor. Se levanta una muralla tras otra, todo un laberinto de separaciones, para incitar en la partícula de la multitud un pretendido amor a la tierra que le vio nacer, aunque viva con la mirada puesta en otro lado.

*

Al finalizar el siglo XX ya no es posible entender los fenómenos del momento a partir de las luchas generacionales. Son los muchedumbres, que comprenden a niños, jóvenes y viejos, sentados horas interminables ante el televisor, los que han levantado la bandera contra la inteligencia y la creatividad. Es una época acumulativa, sin polémicas. La multitud sólo impone sus instintos, alimentados por los medios de comunicación para el control de las masas.

*

Las sociedades -tal vez las de siempre- tienen el único impulso de acumular bienes materiales para llenar el vacío de su existencia. El pan y circo de la Roma Imperial tienen su equivalente en las actuales tarjetas de crédito, las antenas parabólicas y los automóviles. Tal parece, por la conducta social, que la vida se reduce a nacer, gritar, respirar, caminar, seguir gritando, comer, defecar, ayuntarse, siempre gritar, llorar y precipitarse en la muerte, venganza de la nada por haberla desafiado.

*

La comunicación se dirige a la multitud y el objetivo es orientar las conductas política, religiosa y económica de la muchedumbre. Manipula las conciencias.

*

En el ámbito social surgió -al mediar el siglo XX- una nueva versión de la esclavitud, en la que no se distingue a los dominados de los dominadores. Justamente cuando más se habla de democracia y derechos humanos. La obsesiva mención de ambos resulta un síntoma de que gobiernan a la vida humana las leyes del debe ser y cómo debe ser; la espontaneidad queda cancelada ante los reclamos de la existencia. La ansiedad se alivia con el consumo. De aquí, la función social, irremplazable, de la actividad artística. Ante la masificación apela a la verdadera condición del hombre como ser interrelacionado, primero en sus propios niveles interiores, luego con otros individuos y, por último, con el grupo y el universo entero.

*

A la multitud le basta con identificar las cosas que ya conoce. Así, apacigua la ansiedad ante la polivalencia del ser.

*

La multitud aplaude, admira, rechaza, condena, según sean los órdenes, explícitas o sugeridas. Jamás ha reflexionado y, mucho menos, meditado.

*

La muchedumbre capta el mundo en modo lineal, como lineal es su conducta: a tal estímulo, la respuesta señalada.

*

La multitud demanda certezas, aunque sean falsas.

*

La muchedumbre ignora el pensamiento analógico. Sus metáforas son rudimentarias, expresiones de doble sentido, siempre morboso.

*

Cada parte de la multitud prefiere vivir en la obscuridad protectora antes que enfrentar la luz de ser él mismo.

*

La muchedumbre busca insaciable el placer. Los medios masivos le indican el camino lineal en la diversión y el consumo.

*

La comunicación tiene que ver con la vida pragmática, escueta y vulgar. Sus parámetros son lo verbal, analítico, simbólico, temporal, abstracto. Lo lineal del pensamiento y la conducta.

*

Para detentar el poder, los tiranos y los demócratas satisfacen, apenas, las urgencias más precarias de la muchedumbre, en detrimento de cualquier construcción del espíritu.

*

Las democracias y las tiranías -caras de la misma moneda- abandonan la realidad en favor de las ideas que, de inmediato, degeneran en ideologías y sistemas abstractos.

*

Al creer en las ideologías los hombres se derrumban en un escenario de marionetas, donde la ficción adquiere los atributos de la realidad.

*

Las catástrofes pasadas, presentes y venideras, provienen de las aberraciones -ideologías- creadas por el hombre social, asfixiado entre máscaras infinitas. Le conducen a grotescos actos de sumisión o de rebelión.

*

A las personas más crueles y bestiales, las sociedades les llaman héroes y redentores -o traidores y criminales-, según hayan sido vencedores o vencidos. Al fin de cuentas, unos y otros son engendros infrahumanos.

*

La historia social del hombre ha sido conformada por una monótona serie de redentores. Una y otra vez emplean idéntico eufemismo: vinieron al mundo para salvar a la muchedumbre del desastre. Una y otra vez, terminan por imponer su dominio personal, arbitrario o jurídico, lo mismo da.

*

La política es un eufemismo que esconde el verdadero sentimiento: la avaricia.

*

La política y la economía usan para satisfacer sus propósitos, casi siempre aviesos, las mismas herramientas: la tecnología y la publicidad.

*

Las mascaradas políticas y económicas son origen de las vociferaciones multitudinarias, en medio de la contaminación autodestructiva. Hay un exceso de violencia en el mundo; se cultiva el ruido, el horror vacui y la degradación del ser humano.

*

El arte y la comunicación nacen de premisas diferentes y llegan a mundos polares.

*

La disyuntiva actual es ser uno mismo o formar parte del rebaño social.

*

El arte actual, cuando efectivamente lo es -más raro de lo que supone el mercado- trata y exterioriza actitudes, vivencias -no sistemas- de la intuición y la comprensión. Como tal es inagotable, tan variado y trascendente como lo sea cada artista y cada contemplador. Siempre y cuando las actitudes estén fundadas en la autenticidad y no en los reclamos externos.

*

No se trata de posturas herméticas. El arte apela a los elementos más profundos del ser humano. En ese nivel, para quien quiera y pueda percibirlos, no hay muchas diferencias, a no ser las señaladas por la mismidad de cada individuo. Tal vez se trate de la única posibilidad de llevar a efecto la libertad, la igualdad y la fraternidad. Sin embargo, las identidades quedan ocultas tras las máscaras que construimos en el transcurso de la vida. Esconden la energía vital que nos interrelaciona, a pesar de las ideologías, las religiones y las conveniencias sociales.

*

No me queda otra opción que tolerar la vulgaridad creciente del mundo masificado que me toca vivir. Respondo con el mayor refinamiento de que soy capaz.

III

TITULO: CORPUS MUNDI- SPIRITUS MUNDI

TECNICA: COLLAGE. ACCION Y MEDITACION

DIMENSIONES: 1983-1993 D.C.

FECHA DE EJECUCION: 1993

Así ha de ser también el artista. Integramente, con sus impulsos, sus pasiones, sus convicciones, sus amores, debe materializarse en el conjunto de su creación, imagen final de sí mismo, autorretrato por excelencia. Ha de cuidar que su mundo íntimo quede reflejado en la obra que realiza, pues si en ella no aparece aquella vastedad interior de la que todo surge, se habrá engañado y habrá mentido a los demás; porque el arte aquílata a fondo, como sólo la religión es capaz de hacerlo, esa hermosa luz de la que nace cuanto en la vida hay de natural y espontáneo: la sinceridad.

DAVID ALFARO SIQUEIROS (*)

Vivimos tiempos de desastres. Inconsciente o conscientemente tolerados. Las experiencias negativas de la historia social permanecen vírgenes, acumulándose unas sobre otras. En aras de la vanidad intelectual se discute y duda, hasta se rechaza, sin mayor reflexión, todo lo que en el devenir los seres humanos hemos edificado. El revisionismo es el tópico del día y, momento a momento, parece desaparecer la facultad creadora. Es habitual la crítica corrosiva en torno a Aristóteles y Platón, Tomás de Aquino y René Descartes, Lao-Tsé o Confucio, Einstein y Bohr. Unos son vistos como unilaterales racionalistas, los otros como confusos y esotéricos. Desconectados de toda realidad humana. Velázquez, Rafael, Cervantes, Proust, Bach o Penderecki han sido reducidos a símbolos del aburrimiento. Son desplazados por el quejido, el pujido amplificados y acompañados por el tamborazo uniforme. Toda construcción espiritual, olvidada, parece quedar cubierta de telarañas.

Mientras tanto las plagas proliferan al terminar el segundo milenio, en modo similar a lo ocurrido antes de terminar el primero. Enfermedades epidémicas, incontrolables, necesariamente mortales. Neurosis y neuropatías provenientes de la sensación de soledad, de falta de sentido de la vida. El absurdo convertido en dios.

(*) SCHERER GARCIA, Julio: LA PIEL Y LA ENTRANA (SIQUEIROS). Pág. 175. 2a. ed. Promotora de Ediciones y Publicaciones, S.A. México. 1974.

Incrementos brutales de población. Concentraciones, aun más brutales, en determinados centros de la actividad. Destrucción irracional, inútil, compulsiva, de los ambientes construidos y naturales, éstos necesarios para la permanencia de la vida, aquellos para el crecimiento espiritual.

Con los amontonamientos biológicos -ya no asentamientos humanos- crece la contaminación del aire, de las aguas y las tierras. Desaparecen las especies vegetales y animales. Aumenta el ruido, en perpetuo crescendo, que altera la paz del campo, las plazas y las calles, de cada casa, del interior de las personas mismas, reducidas a autómatas por obra y gracia del estrépito general. Adiós al cogito ergo sum.

¿Respeto? Cosa del pasado; antes que nada la voluntad carichosa y la propia comodidad. ¿Buenos modales? Asunto de cursis trasnochados. ¿Cultura? Menester de tediosos nefalibatas.

Una y otra vez se ha declarado la muerte del arte. Los valores son ideas absurdas e irreales, rejas que inhiben la conducta y el pensamiento. No producen réditos, a no ser por las firmas de los artistas famosos, mezcladas involuntariamente en juegos similares a los de las bolsas financieras, o por la publicación de las negaciones tramposas, acordes con los deseos de las muchedumbres, y los consecuentes "prestigios" académicos. La estupidez reina, satisfecha como nunca de sí misma.

Lo que rige a las actuales sociedades es un centro único y absolutista. Todo se orienta hacia lo elemental y utilitario. La obligación única, esclavizante, consiste en acumular el mayor capital posible. "Poderoso caballero es don Dinero", afirmó alguien hace

siglos. Hoy no poderoso, es omnipotente. El respeto, la autoridad moral están basados en las cifras de las cuentas bancarias, de las inversiones, que conducen a ver el propio nombre citado con alguna frecuencia en los medios masivos de comunicación. Dejó de importar el pensamiento veraz y congruente; más aun la validez del propio quehacer. Tener o no tener. Es el lema de nuestros días, creyendo ser. Con el dinero ascienden a la fama y la respetabilidad deplorables personas. El hombre dejó de construirse a sí mismo. Acumula bienes materiales. Todas las leyes del equilibrio humano han sido transgredidas.

Vivimos bajo el sello de un segundo pecado original. Si en el primero fue el conocimiento la causa, ahora es la ignorancia, el rechazo y el desconocimiento de la verdad, el bien y la belleza, así como de las leyes que de ellos dimanar. Si aprehender, conocer y vivir conforme a los valores implica un esfuerzo, hoy se prefiere y preconiza la vía fácil. La tónica general es la pereza en medio de la febril actividad, calificada por la enajenación. Surgen recetas que todo resuelven: ganar dinero -por supuesto- en escaso tiempo, o conseguir la prosperidad mediante las relaciones públicas, ya no humanas; hacer el amor con infalibles técnicas, siempre frustrantes y fracasadas; establecer rápido contacto con el yo profundo y lograr un supuesto equilibrio mental; obtener, en fin, la utópica felicidad, según la fantasía de ya no se sabe quién. El menos enterado, pero astuto, se agarra de los flacos de lo que sea y con cualquier metodología -que no método, pues requiere esfuerzo- se transforma en autoridad al exponer confusas y convincentes verborreas, aprendidas de la mercadotecnia. Atrae, llama la atención, exhibe razones inconexas e incoherentes. Se descubren panaceas a la

medida del consumidor. Los merolicos han llegado a las editoriales y los medios masivos de comunicación. Bien recibidos, todos obtienen enormes ganancias.

Esta circunstancia afecta a las actividades intelectual y espiritual; especialmente a las artes y, a la pintura, en lo particular. El psicoanálisis descubrió las cualidades terapéuticas de la actividad manual. Mejor la pintura y el dibujo que la escultura, demasiado esforzada. Antes que la música -aparte el tamborazo- y la versificación -a no ser la del rípio-, que implican intensos esfuerzos conceptuales y espirituales. Basta con la compra de unos cuantos tubos de pintura, telas o papeles, y con mínima inversión se obtienen los objetivos del tratamiento. Las muchedumbres, enloquecidas, siempre insatisfechas, se han precipitado en la plasmación de sus vómitos anímicos y oníricos. Se expresan, no cabe la menor duda; el nivel es más bajo que el de las manifestaciones animales que, en fin de cuentas, son hechos de vida y no de podredumbre. Si las aberraciones pictóricas y las "ingenuidades" se venden, ése es el mercado promisorio. Dos pájaros pueden morir de un tiro: la neurosis y la mediocridad. Se justifican apelando a una necesidad interior, sin aclarar de qué especie, o a una supuesta conciencia ecológica y social, con las obligadas protestas y marchas. Queda con ello explicitado el origen de la expresión. Luego vienen las explotaciones engañosas, las deformaciones del gusto y la sensibilidad estética, del conocimiento, por obra entusiasta e interesada de ciertos críticos y mercaderes de arte. Los excrementos anímicos merecen exposiciones, comentarios "inteligentes", con uso de vocablos mientras más inusuales, mejor. Se identifica una confusión

con la otra. Todo el quehacer orientado hacia el pivote central: las ventas y las utilidades consecuentes. No hay la menor sospecha de la otra cara de la moneda. Impostura, vanidad, abyección, estulticia, corrupción.

En otro nivel se ha pasado de la alta matemática pictórica a las aplicaciones serviles. La tónica general resulta idéntica. En vez de plantear la construcción poética, la pintura degenera en el anecdotario costumbrista, enmascarado tras el oficio y los supuestos objetivos socializantes y didácticos, o en la plasmación de las pesadillas personales. Modos y motivos del arte quedan reducidos a fantasías de la comunicación social y psicoanalítica, rudimentarias, esquemáticas, fácilmente adquiridas, nebulosamente percibidas, sin demanda del hoy abominable esfuerzo. No rebasan el nivel del tema literario y con él pretenden regular la visualidad. Ciertamente la narración histórica de las artes visuales informa mucho menos que el buen texto de un historiador o de un novelista; para el análisis y la acción política son más poderosas las exaltaciones oratorias, o los ensayos y manifiestos escritos; lo onírico y fantástico caen en la mascarada y encuentran un mejor medio en el cine, con sus trucos incontables. Las artes basadas en temas ajenos a los intrínsecos de cada una se muestran fácilmente desplazadas por el vigor de la palabra o del espectáculo.

Las tres últimas décadas se han caracterizado por la aparición de toda suerte de manifestaciones gratuitas: los revisionismos neoexpresionistas y neofigurativistas, el body art y las pésimas representaciones mal llamadas performances, las distintas modalidades del "arte-objeto", las "instalaciones" y las "ambientaciones". Los

museos presentan aberrantes artefactos provenientes de la vida doméstica contruidos a escala monumental, con pérdida de su significado como instrumentos útiles (*). Las repulsivas figuras "humanas" en todo fieles a las naturales (**), menos en lo esencial -antes de cera, hoy de polívinilo, al servicio del melodrama puro... (que) ha entusiasmado siempre a la plebe (***). Los envoltorios de paisajes y edificios, o esas plantaciones de sombrillas (****) que, en los campos japoneses, sorprenden un instante a los labradores, nunca a los paseantes por las riberas del Sena, cuando un puente estuvo envuelto con gigantescas superficies de nylon (*****). Luego estorban. Y una vez retirada esa que algunos vergonzosos representantes de la crítica y muchos snobs llaman "obra de arte", su destino es el abandono de los materiales en una bodega, aumentando la basura que ya existe en el mundo. Argumentan la futilidad del arte, la búsqueda de nuevos modos expresivos, la conciencia y la protesta política, ecológica. Ayudan a la contaminación de la naturaleza y, también, de la inteligencia humana. Son evidencias de la ceguera ante la síntesis formal. Despliegues del mayor número de elementos y del menor contenido estético. Casi nulo, o ningún significado. Imposible la ampliación del horizonte perceptual. El arte es infecundo entre los autores de tales manifestaciones, incapacitados para aprehender su realidad, en el mismo modo que es inútil una tuerca para quien desconoce el motivo de su existencia. Si no mueven un pelo de las masas, menos pueden hacerlo con los verdaderos seres humanos.

Llámense "instalaciones" o "ambientaciones", "performances", "hiperrealismos", "arte-objeto" o "arte-idea", son, a todas luces,

(*) MELROD, George; DENNIS OPPENHEIM, P.S.1. Pp. 123-124

En Art News. Vol. 91, Number 3. New York, March 1992.

(**) LUCIE-SMITH, Edward; MOVEMENTS IN ART SINCE 1945. Pp. 253-259.

New Revised Edition. Thames and Hudson, New York, 1987.

(***) ORTEGA Y GASSET, José; LA REBELION DE LAS MASAS. Pág. 28.

Revista de Occidente. Col. El Arquero. Madrid. 15a. Ed. 1958.

(****) CLOTHIER, Peter; CHRISTO'S UMBRELLA FANTASY. Pp. 104-107.

En ART NEWS, Vol. 91, Number 1. New York, January 1992.

(*****) MEDITACIONES NOCTURNAS. París. Julio. 1983.

productos de insuficiencias mentales o de barbaries intelectualoides. El artista visual metido a actor, coreógrafo o dramaturgo, en todo improvisado e ignorante, sin rastro de algún esfuerzo para conocer la materia misma de la actuación, la dramaturgia o la danza. Espectáculos paupérrimos cuya intención es asombrar a un público, siempre indiferente, aburrido de tales desafueros. Los practicantes de esta clase de exabruptos -Voulez-vous avoir une idée de l'infini? La stupidité humaine, anotó La Rochefoucauld- exhiben un descarado cinismo, además de la implícita burdeza, al afirmar su necesidad de sacudir la conciencia de los espectadores; conciencia de la que ellos mismos carecen, a la vista de las exudaciones de instintos primarios y de la violencia, originada por el vacío interno. Morbosidades baratas, patológicas. Imposturas erigidas en supuesto arte nuevo. Pánico ante la libertad, si es que tienen leve sospecha de ella. Los bajos instintos son patrimonio natal del ser humano. La humanidad, por el contrario, se conquista por la superación de la propia naturaleza que, por lo demás, no necesita de la asistencia de nadie para manifestarse. Expresiones inútiles y, por lo tanto, vulgares.

Tales engendros son descendientes muy tardíos de las confusiones, más que centenarias, del Sturm und Drang y de la Gesamt Kunstwerk (*), de breve éxito, además personalizado y casi enseguida olvidado. Se ignora, o se olvida, que esas modalidades, lejos de ser novedosas, se encuentran ya en épocas antiquísimas. Todas las culturas las han utilizado y siguen haciéndolo. En México, por ejemplo, con mucho mayor ingenio, frescura y espontaneidad, son montados los nacimientos, los altares de Dolores, o las ofrendas de muertos. Ante ellos, cualquier "instalación" o "ambientación" de un artista visual de este tiempo

(*) Sturm und Drang (Tempestad e Impetu) fue un movimiento literario alemán que tomó su nombre del drama de Max Klingler; tuvo auge entre 1770 y 1785. Era una reacción contra el racionalismo filosófico. Gesamt Kunstwerk (Obra de arte total) fue la tendencia conceptual de Richard Wagner y, con ella, concluyó el Romanticismo.

resulta de una pobreza material, imaginativa y espiritual- en verdad grotesca.

Recuerdo el cementerio de Tzintzuntzan la noche de un primero de noviembre. Centenares o miles de ofrendas en centenares o miles de tumbas. Alimentos de los vivos ante los retratos de los difuntos. Círios y veladoras, encendidos, protegidos del viento con pantallas multicolores de papel de china. El humo del copal conformando una especie de aromático velo -pleno de significado- ante los millares de antorchas que iluminaban cada uno de los cuerpos de las yácatas vecinas, dominantes de aquel espacio enorme. Además, durante toda la noche, los rezos, a veces salmodiados, en otras cantados y luego devenidos al corrido, al romance mexicano. Sobriedad. Severidad. Misterio. Una "ambientación", una "instalación" de "arte-objetos" y un "performance" simultáneos, surgidos en modo natural del alma de una comunidad agraria, con que canta a la vida y a la muerte. Veneran a sus antepasados. Se veneran ellos mismos, preludiando el tiempo en que llegarán a ocupar el mismo lugar. Serán sus descendientes los encargados de continuar la costumbre. No hay denuncias absurdas, ni sentimientos irracionales. Sólo se muestra la naturalidad del ser humano. Una "ambientación", "instalación" y "performance" como éste, en efecto tiene sentido. Por impresionante que sea, no es arte, ni nadie se atreve a confundirlo con él. Plantea asuntos cósmicos. No abre horizontes perceptuales.

El mundo es comprendido mediante diversos lenguajes. Al propio de la pintura -así como de las artes visuales afines- le corresponde una peculiar semántica. Relaciona la idea, los signos y la técnica con que se hacen reales en una estructura visual significante. Se

está ante la epifanía del símbolo, más aun, de una realidad. En la factura y percepción de la obra quedan entrelazados el devenir y lo simultáneo. Los opuestos conforman un modo de ser unitario y sincrónico. Expresan la voluntad estética, libre y decidida. No deja de ser indicio de lo contrario la afirmación del músico John Cage: Los compositores deberían renunciar al deseo de controlar el sonido, limpiar (su) mente de la música e iniciar búsquedas que los lleven a descubrir nuevos medios que permitan a los sonidos ser ellos mismos, más que vehículos para las teorías elaboradas por el hombre o para la expresión de los sentimientos humanos (*). Coincide con los exabruptos verbales de numerosos embarradores de telas y tableros, quienes sustituyen el término "sonido" por el de "color". Me pregunto, ¿cuál es el valor, la utilidad, la necesidad y el significado del sonido, o del color, por ellos mismos, sin control del artista? Hablan de experiencias biológicas, físicas y químicas. Inocuas. Estériles. No es menester encontrar "nuevos medios", ni los necesitan. Existen desde que hay vida sobre el planeta. El sonido y el color, de por sí, son abstracciones carentes de significado. Estímulos, cuando más. Manifestaciones de lo informe y, finalmente, del caos. Si los sonidos y los colores se agrupan sin las directrices de una deliberada elección, el sonido permanece en el nivel del ruido y el color, en el de pigmento. El ruido y el pigmento no necesitan para existir de la inteligencia, ni de la voluntad. Materias inertes, o respuestas nerviosas. Es la tonalidad quien los anima. Cobran vida cuando las tonalidades, armónicamente dispuestas, conforman estructuras significantes. Resultan de un deliberado acto humano. Especulativo. Racional. Emocional. Intelectivo. Cantan una visión del mundo, muy por encima de la aplicación de teorías y de la expresión

(*) Cit. KAHLER, Erich: LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES. Pág. 104.
Trad. Jas Reuter.
Siglo XXI Editores, S.A. Col. Teoría y Crítica. México, 1969.

sentimental. Las teorías surgen, al menos en el campo del arte, tras el hacer y durante él. Discernimientos peculiares integran la obra. Después son fantasmas. Su aplicación redundan en objetos secundarios. La conjunción de sonidos, o colores -ambos tonales- con un propósito que se va entendiendo durante el proceso creativo, define a la música o a la pintura. La afirmación de Cage y el asentimiento de sus corifeos, por lo tanto, demuestra la ignorancia del centro y los límites de sus actividades, así como la negación de la libertad propia del artista, producto natural de la comprensión y la inteligencia, por las cuales son posibles las decisiones, la afirmación de una coherencia superior. Si todo estuviese permitido en el campo del arte, si ninguna resistencia se ofreciese, cualquier esfuerzo sería inútil. Al fundarse sobre nada, toda empresa es vacua. Por ello, las mentalidades sólidas no han creído en el paraíso de la Gesamtkunstwerk y han estimado sus prestigios en la medida que les corresponde: manantiales de confusión, no de elevación de la cultura.

A diferencia del hacer arquitectónico, o el del diseño industrial, anclados en sus orígenes y destinos -ideológicos, sociales-, la creación artística es producto de una meditación fáctica, más allá de las apariencias y objetividades engañosas. La finalidad es hacer concreta la función de la obra, que consiste en la objetivación de una realidad visual inexistente antes de estructurarse, a no ser como vaga sospecha, como una sombra donde se dan toda clase de relaciones perceptuales. El contemplador queda en libertad, al igual que el autor de la obra, de adherirse o no al juego. Sin duda, nadie puede negar el hecho de su existencia.

El arte es una especulación sin más límites que los impuestos por

la materia de cada medio expresivo. Los creadores de todos los tiempos han sido los portadores de este principio. Depende de cada quien la manera de organizar las reacciones de la subjetividad ante la objetividad. Al concretar las formas imaginadas, el pintor puede llegar al ámbito del arte o quedarse a medio camino. Quien logra la revelación, liberado de su persona, de sus creencias e ideologías, de sus conflictos, en suma, entra en el territorio del equilibrio y el cálculo, no sujetos a normas convencionales, sino dependientes del soplo del espíritu especulativo.

La invención es el asunto primordial del artista y, como tal, del pintor. Exige el cultivo, el refinamiento de todos los talentos. En ello actúan el esfuerzo espiritual y el psicológico, unidos en una dimensión de la vida que no presenta diferencias jerárquicas. Las potencias humanas integran la idea visual mediante la invención de una contextura armónica y por la comprensión, por la inspiración, que de ella dimanar.

La creación supone una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. Depende de la intuición de una incógnita, ya poseída, no intelegible al comenzar el trabajo, pero que se irá definiendo por el esfuerzo de una técnica vigilante; deriva de una apetencia de ordenar y estructurar los elementos vislumbrados, nunca fortuita, habitual y constante, como si fuese una necesidad natural. El contacto de la visión y la mano con la materia pictórica resulta inseparable del gozo y del dolor intelectivos. La acción de pintar es la réplica natural ante el producto lícito de una revelación. Como acto, adquiere corporeidad durante los sucesivos estados con que se va haciendo concreta la idea visual. Sintetiza

las percepciones y las intuiciones con que en bloque se aprehende el mundo.

La integración coherente de la invención y la creación fluye como consecuencia de la inspiración, tan mentada y tan ignorada. Suele entenderse como un impulso externo, infundido en el artista. Se atribuye al favor de las Musas, antes de la metáfora mítica. Difiere de lo supuesto por la *vox populi*. La inspiración es. Verdadera, tangible en su huella. Brota como reacción interna de quien trabaja intensamente. Un torbellino de la emoción y el intelecto, en torno al vórtice de la comprensión. Abre una cadena de descubrimientos. Hace factible el diálogo con lo desconocido, que es la finalidad de la creación y se verterá en la obra. El pintor lo descubre paso a paso, malla sobre malla. La ansiedad y el placer entreverados. El caos, la destrucción, devienen en creación, en orden. Concebida por la fuerza vital, la inspiración emerge de ella y por ella tiene sustento. La creación queda lejos de ser un producto muerto. Tanatos y Eros, símbolos unísonos.

La imaginación en sí misma no demanda una forma objetiva. Nada más existe. Manipula las sensaciones, sus íntimos significados. Asocia, reduce, extiende, trastoca, ordena, recompone. Actúa por sí sola. El imaginador permanece contemplativo. Sigue los impulsos de los sentimientos y el pensamiento. El vértigo interno puede producir el nacimiento de la revelación, o precipitar en el error y la muerte neurótica. También hace posible el umbral de la percepción inventiva. Cuando opera libremente, acorde con una dinámica que discierne entre lo ya conocido y lo insólito significativo, penetra en órdenes y estructuras nuevos. Mediante la invención

anuncia el objeto predecesor de la experiencia. Muy distinta es la imaginación reproductora, aunque se le denomine poética. Imposibilita la expresión de una realidad estética que existiese antes de la sensibilidad. Deriva su condición de las sensaciones, de la culturización, y determina un orden descriptivo que, por ello mismo, es limitado. No cubre la totalidad de la experiencia y se muestra insuficiente para cambiar la contextura y los órdenes que le corresponden.

¿Es la fantasía, por tanto, el dominio del arte? Ciertamente no. Produce imágenes ajenas a la voluntad artística. Por lo regular, lo hace mal. Se trata de un derivado de la imaginación desenfrenada; intervienen las neurosis y los desequilibrios de toda índole, inducidos o no. Forma imágenes de tipos ya conocidos, verdaderas cristalizaciones, útiles para el bienestar psíquico y, por tanto, rígidas, estériles. Bien lo dijo Marcel Proust: ...las bellezas que antes se descubren son también las que más pronto nos cansan, e indudablemente por la misma razón: y es que son las que más se parecen a las que ya conocíamos (*). Están sólidamente empotradas en las estructuras del lenguaje y de la sociedad. Pasan por alto las diferencias y resultan en una uniformidad falsa, puesto que provienen de percepciones fragmentarias, de divisiones mal hechas, ignorantes de cualquier conexión con los datos de la objetividad y de la misma subjetividad real. Es una herramienta mágica, inaplicable hasta para las artes primitivas -aunque ésa haya sido su finalidad utilitaria-, productos, como el arte de todos los tiempos y lugares, de la comprensión, no de la fe ciega y supersticiosa.

El arte nace del diálogo libre entre la expansión de la consciencia

(*) PROUST, Marcel: EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. A LA SOMBRA DE LAS HUCHACHAS EN FLOR. Pág. 529.
Trad. Pedro Salinas.
2a. ed. Plaza & Janés, S.A. Editores. Barcelona, 1964.

y la ineludible restricción de los recursos expresivos. El proceso dialéctico conduce, necesariamente, a la síntesis formal, no a la abstracción, siempre discriminadora. Infinitas, siempre mutables, son las vivencias ofrecidas por el mundo externo. La percepción de sus atributos exige la cancelación de todo juicio valorativo, porque éste establece separaciones y fronteras, distorsiones de la realidad. Se trata de entrar en contacto con los valores propios de los fenómenos, en la plenitud de las relaciones subjetivo-objetivas; de vivirlos como ellos son y yo soy, no filtrados por las concepciones culturizantes y estereotipadas.

En el campo de la pintura todo está fundado sobre un cimiento resistente. Lo que se opone al apoyo es antagónico con el movimiento. La libertad, por consiguiente, es más amplia y profunda cuanto más estrecho sea el campo de acción y el artista se imponga mayores obstáculos. Cuanto más se obliga uno, mejor se libra de las cadenas que traban la dinámica del espíritu.

Así, las posibilidades del arte pictórico están limitadas a la proporción del órgano que las recoge. Ley natural. Incontrovertible. Se trata de un sistema de orden que asigna límites frente a la mera fantasía. Ofrece un plano, unos cuantos colores -primarios, secundarios, terciarios- con sus intervalos tonales. Los contrastes y las tonalidades están a la disposición del pintor. Elementos sólidos, definidos, que abren el campo de la experimentación formal, tan amplia como pudiera serlo la desazón ante el infinito. Ofrecen riquezas que la humanidad no ha agotado, ni agotará jamás. La materia, lo definido, lo concreto, sirven al hacer en tanto estén al alcance de las posibilidades técnicas y conceptuales de cada quien. Ella da

el centro y los límites; el pintor impone los suyos. De la mezcla nace el reino de lo necesario.

El reconocimiento de los límites equivale a conocer el último borde de cada género artístico. Aprehendida la totalidad del campo de la pintura, ésta impone sus peculiaridades y diferencias con respecto a lo que la rodea. La acción intelectual es ajena al establecimiento de fronteras y separaciones, productos de una racionalidad discriminadora, como también lo es la suposición de que el campo no tiene límites. Podríamos decir que la pintura -al igual que los demás géneros- es un orden menor del mayor que es el arte. Ante el contacto con las condicionantes sólo queda la libertad de aceptarlas o de rechazarlas y dedicarse a otra cosa. Rebasar los límites significa la intromisión en otro campo y el desplome en la confusión y el caos. Por tanto, la elección libre es finita, sujeta dentro del ámbito preciso de los bordes últimos y condiciones básicas. Estamos ante un problema siempre abierto. Sólo resta determinar la posibilidad de la elección. Así, es libre el artista que posee la lucidez necesaria en cuanto a las posibilidades de su elección. Se es libre en el hacer, dijo Voltaire, cuando se tiene el poder de hacer. Y ese poder radica en el conocimiento exacto del campo de acción y sus límites. La aprehensión de ellos hace efectivas y eficaces las posibilidades de decisión. La libertad, en consecuencia, consiste en la elección posible, existente para quien se encuentra en la posición adecuada. Se trata de aceptar, de no ofrecer resistencia, de hacer dentro del ámbito y no fuera de él, de crear y comprender la coherencia del universo y de uno mismo, acto espiritual por el que se viven las interrelaciones del ser.

Si la especulación domina el hacer artístico, su móvil es la forma estética. Todo lo que es, tangible o no, presenta a la forma como manifestación necesaria. Equivale a esencia y naturaleza. Sujeta a la transición -puesto que existe en el espacio-tiempo-, queda constituida por la acción dialéctica del ser. Reúne en sí misma la totalidad de las determinaciones y relaciones que la constituyen. Presenta, según sea su índole, una invariante -la propiedad que la hace ser ella misma-, así como las variables conformadoras de la totalidad.

Como acto dialéctico del ser, la forma puede manifestarse en la materia y la energía, a través de los procesos mecánicos y físico-químicos, con que la ciencia estudia las fuerzas naturales. La conducta de cada grupo social y de cada individuo es el producto de ciertos cánones que le ayudan a sobrevivir; escogen entre un rango de posibilidades, desde la autenticidad hasta la confabulación. Estas formas son estudiadas por la psicología y las restantes ciencias antropológicas. Pensamos, razonamos; con las potencialidades intelectuales intentamos penetrar en la propia realidad y en la que nos rodea. Nace, como síntesis de todas las ciencias, la forma de la filosofía. A todas y a cada una de ellas corresponden órdenes determinados y determinantes, fundamentados en un pensamiento secuencial, analítico y simbólico. Demuestran la veracidad de sus asertos mediante la experimentación y la estadística, la reducción a fórmulas abstractas y razonamientos lógicos, factibles de demostración. Las conclusiones convergen sobre un grupo de leyes.

La forma del arte, por su lado, es la manifestación de fuerzas espirituales. La realidad se comprende por un sentido de orden que

incluye al c anon, el ritmo, la composición, entre otros factores. Aunque tales elementos pueden identificarse en los restantes modos del conocer, con la forma artística el pensamiento se apodera de la realidad en un instante, mediante un acto que no es lógico, ni abstracto. Aprehende las cosas y las agrupa para conformar conjuntos unitarios. Percibe los órdenes y estructuras constitutivas. Puede llegar a conclusiones divergentes. Opera sobre posibilidades del ser y sus formas correspondientes. Al mismo tiempo crea una materia en la que coinciden lo expresado y la expresión, donde no existen las analogías o las metáforas, pues nos encontramos ante una realidad absoluta.

Si la forma artística es la invariante, las variables definen los géneros con que se presenta. No es la envoltura física por sí sola lo que hace diferentes a unas artes de otras, sino el cumplimiento del propósito de usar los medios técnicos adecuados para manifestar una idea germinal, emanada de la intuición. Son casi insignificantes los cambios determinados por los avances tecnológicos y escasas las novedades en cuanto a la composición. Lo importante, en fin de cuentas, es la visión del mundo expresada en el espacio-tiempo por los medios visuales, corpóreos o sonoros. En principio parece que poco pudiera hacerse con unos cuantos colores, con unos pocos planos y sólidos geométricos, con los movimientos que permite la anatomía humana, con los sonidos de la escala. Sin embargo, las manipulaciones de cada artista son inagotables, determinantes de los estilos y sus cambios, que dependen de la concreción de una idea artística, no de una ideología. La idea viene a la mente como pintura o música, poema, danza o escultura y, justamente, con el medio técnico necesario para su manifestación.

Para el caso de la pintura, considerada como invariante menor en sí misma, un primer nivel de orden queda establecido por los conceptos que son motivo de la especulación. Hay dos posibilidades. Apoyarse en las formas del mundo aparential y permanecer en ellas. Buscar las relaciones suscitadas por la exterioridad y trascenderlas ante las respuestas interiores. La primera, paradójicamente, presenta una realidad abstraída, fragmentada, analógica o metafórica y, como tales, son proyecciones que podríamos comparar con las cartesianas, pero no la realidad misma. La expresión resulta de una visión culturizada. La segunda posibilidad, por el contrario, está unida a la percepción de la realidad total, la que se vive en estratos profundos del ser. Espontánea, aunque no lo sea en sus procedimientos técnicos de ejecución, es producto de la visión directa, liberada, indiferente a toda imposición del mundo exterior. Ambas posturas demandan el conocimiento de las reglas semánticas y sintácticas del oficio, pero se dirigen a la instauración de diferentes sistemas de orden. Todo depende de dónde se mantenga la atención; fuera de la pintura aun pintando, lo que es fácil, o en ella misma, lo que demanda un esfuerzo sostenido y concentrado.

Lo que la muchedumbre entiende por figuración -sinónimo de su concepto de pintura- suele estar determinado por un orden literario, de mayor o menor calidad. Deriva de la historiografía, de las ideologías -exotéricas o esotéricas-, de las anécdotas y preocupaciones personales, entendidas como mensaje y como comunicación. Es el campo propicio para las alegorías -verdadero arte menor- y las representaciones del mundo aparential, más o menos fotográficas. El tema literario se centra, necesariamente, en el orden descriptivo. Subordina a

los demás -constitutivo, generativo y envolvente-, pese a su mayor jerarquía. Semejante manipulación de los rangos degrada el propósito mismo de la pintura entendida como arte. Es la tarea de pedagogos, ilustradores y críticos sociales, válida, estimable en su propio nivel, si sólo pretende su función específica, relacionada con la comunicación. Los grandes pintores de la historia, sin embargo, lograron transmutar el oro en plomo. Reducidos durante milenios a servidores de las masas poderosas, de sus caprichos e intereses, cumplieron con sus demandas. A pesar de ellos lograron penetrar en mundos ante los que sus espectadores mostraron, y siguen mostrando, la total ceguera para vislumbrar un ápice de su existencia. Lo importante para las muchedumbres con poder es lo aparente, no la realidad creada. Se conforman con el placer, o el displacer, enteramente comunes. Testigos de piedra, reconocen los objetos sin esfuerzo alguno. El juicio sobre la similitud y la veracidad logradas queda al alcance de cualquier ignorante.

De especie similar son las obras centradas en los efectos visuales y rítmicos. Como el tema es sobre todo formalista, conduce a la reproducción de los actos propios de la naturaleza. Los procesos mecánicos encuentran analogías en los trazos lineales, las conformaciones de planos, volúmenes y espacios, texturas y colores; los físico-químicos se ven reflejados en las diferentes técnicas pictóricas o gráficas. Pueden presentar implicaciones ideológicas o literarias. Los resultados son de carácter suntuario. La rectoría de la obra permanece en el orden constitutivo, por encima del descriptivo y generativo. Tarea, por lo tanto, de diseñadores y decoradores. En los mejores casos se aproximan a los líderes del

arte, pero no penetran en su ámbito. Todo queda en un juego más o menos refinado y placentero, manifestación de un dominio técnico, a veces espectacular y asombroso.

En la conformación de la obra, la rectoría de los órdenes descriptivo o constitutivo depende de la visión culturizada, de la gestualidad del artesano que no logra desprenderse -o no se lo propone- de la masa social y sus demandas. Mientras más culturizada esa visión, tanto mayor es la distancia de la autenticidad del ser. Que el arte está inmerso en el conjunto de la cultura resulta indiscutible; cada obra es una síntesis de ella. Pero, en el campo del arte, es menester distinguir entre la percepción de la realidad -que genera las ideas- y el amaestramiento del pensar y sentir, terreno de las ideologías. La primera es participación y aportación. La segunda es obediencia a fantasmagorías ajenas. Esta proviene del criterio que establece el predominio de los intereses político-económicos sobre los del individuo; en consecuencia, el arte no puede ser otra cosa que la manifestación social, expresiva de un grupo poderoso, financiero, antropológico y cultural. El valor medio elimina toda función inquisidora de la realidad. Como ésta es actividad del individuo, se la ha identificado con un patológico egocentrismo y se ha llegado a la conclusión de que el arte sólo tiene utilidad como satisfactor hedonista y compensador de carencias personales. Pero, la sociedad, ¿no es una de esas abstracciones metodológicas que los críticos manejan para explicar fenómenos que sólo pueden darse en la soledad? La sociedad, quíerese o no, es conformada por individuos, unidos por intereses comunes, sin pérdida de sus propios y particulares puntos de vista. De otro modo, esa vinculación queda transformada

en manipulación y el grupo vinculado, en masa amorfa.

El conjunto de experiencias visuales y estéticas del individuo redundan en la percepción de una idea y la concreción de ella. Crear el objeto artístico supone apartar los estereotipos y el voluntario despojamiento de los factores ajenos a la obra en gestación. Conuerdo nuevamente con Proust. Los seres que tienen la posibilidad de vivir para sí mismos -claro que estos seres son los artistas...- tienen también el deber de vivir para sí mismos; y la amistad es una dispensa de ese deber, una abdicación personal. La conversación, el modo de expresión de la amistad, es una divagación personal que no nos deja nada que ganar. Podemos estarnos hablando toda una vida sin hacer otra cosa que repetir indefinidamente la vacuidad de un minuto, mientras que el andar del pensamiento en el trabajo solitario de la creación artística se cumple en sentido de profundidad, en la dirección única que no nos está cerrada y por la que podemos adelantar, aunque con mucho trabajo, es cierto, para lograr una verdad (*).

Lograr una verdad. El proceso se caracteriza por su lentitud y puede llegar a ser exasperante y angustioso. Resulta indispensable el cumplimiento de una disciplina estricta, que llena la totalidad del tiempo-espacio del artista, así como sus cotidianos menesteres. Difícil, a veces tediosa y en apariencia inútil, suele no interesar a los pintores que se conforman con la demostración de sus habilidades manuales y técnicas.

La vida se convierte en una continua meditación, en un permanente aislamiento, únicos medios para llegar a la creación de otra naturaleza, alejada de las distorsiones ideológicas y de establecer un vínculo, real, con la que nos ha engendrado y de la que somos parte. Lo que la naturaleza, por otra parte, se muestra incapacitada para ejecutar, queda constituido en responsabilidad del ser humano,

(*) PROUST, Marcel: EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. A LA SOMBRA DE LAS MUCHACHAS EN FLOR. Pág. 913.

capaz de hundirse en el caos y emerger en la coherencia cuando instaura formas con las que manifiesta la relación profunda entre la materia y el espíritu, entre la objetividad y la subjetividad. Tal coherencia consiste en el punto de equilibrio entre ambos aspectos de la realidad. Demanda la aceptación, por parte del individuo, de ser una parte de la naturaleza, al tiempo que es distinta de ella.

En el campo de la pintura esa condición emerge en el encuentro con el orden generativo. Además de la percepción externa interviene la interna, que implica el desarrollo cultural del pintor y la relación, emocional e intelectual, con la idea visual. La serie de aciertos y errores con que ésta es conformada termina por crear una nueva presencia. Los órdenes encuentran su preciso nivel de acción; integrados, son origen y dan lugar a la visión directa, liberada, sin refracciones ni reflejos, desprovista de alteraciones y deformaciones. Nacen las realidades de nuevo cuño, frescas maneras de ver lo visto y lo vivido. Entonces brota un nuevo orden, el envolvente. Las sensaciones y los pensamientos, mediante la imaginación, se generan unos a otros. Ofrecen posibilidades, inéditas soluciones formales. Cada una de las partes requiere a la totalidad y viceversa. Integran una malla espacio-temporal-sonora. Lo necesario se justifica y explica en la obra. Ella es explicación y justificación de sí, por sí misma. Nos encontramos ante una dinámica física, psicológica, intelectual y espiritual que involucra a la totalidad del ser del artista, como individuo, como parte de la sociedad, como punta de lanza de la historia y la cultura. El libre albedrío es más libre que nunca.

Aunque en alguna manera la ciencia, la psicología y la filosofía actuales han conformado mi visión del mundo, no aplico a la pintura sus procesamientos conceptuales. Hacerlo implicaría incurrir en la compartimentación estanca, en la abstracción, equivalentes a la mutilación de la vida y el arte. Prefiero otros modos, los de la visión directa, para entrar en contacto con lo real. Durante una eternidad no he sido. Durante otra no seré. No puedo permitirme, mientras soy un instante, más que vivir la planitud del gozo y del dolor, de la certeza y de la duda, de la independencia y el asombro.

Me importa ser pintor conforme a mi concepción humanista de la vida. Claro está que hoy resulta imposible el humanismo como se supone lo vivieron algunos destacados hombres del Renacimiento. Me he preguntado, una y otra vez, como fue factible esa aprehensión total del saber, tal vez un tanto inútil y estéril (*). Las amplias y caudalosas vías del conocimiento han inducido, entonces y ahora, a la especialización que, exagerada o mal interpretada, fractura la vida y lo real. El humanismo, por lo contrario, es la curiosidad sobre la naturaleza íntegra del ser humano. El conocimiento sólo puede provenir de la propia experiencia y de su confrontación con los datos reunidos por el saber actual, de tal modo que redunde en una estructura existencial armónica, incluyente de la naturaleza interior y exterior, vinculadas en esencial unidad. Demanda la especulación, centrada en áreas determinadas, afines a uno mismo, así como la confrontación con los campos donde no es factible penetrar hasta la sutileza, lo cual no exime del contacto con ellos. Se impone el reconocimiento del orden generativo y envolvente, como experiencia, en la propia actividad y las ajenas, muy por encima de lo descriptivo

(*) El fraile dominico Francisco Naranjo, hacia 1635, dejó atónitos y espantados a los novohispanos al presentar su "ostentación" para conseguir la cátedra de Teología. Sabía, "barra a barra", la Suma Teológica de Tomás de Aquino. Dijo a cuatro amanuenses, a la vez, cuatro temas distintos, elegidos al azar. Mostró su capacidad para unirlos y separarlos. Fray Naranjo consiguió la cátedra en la Real y Pontificia Universidad de la Nueva España. No aportó a la cultura. Esta clase de juegos circenses siguen pasando a los mexicanos actuales. Sus actores ocupan destacados cargos y admirada posición social.

y lo conformativo, manejados fundamentalmente por las ideologías. Con ello se logra el desprendimiento del caos natural del ser humano, tanto en su interioridad como en su relación con el entorno.

Encuentro el medio pictórico como el idóneo para mi especulación humanística y estética. Con él intento la síntesis de las experiencias vitales que me asombran y mueven. ¿Qué otra cosa ha sido y es el trabajo del artista? La idea visual, para hacerse tangible, requiere de su forma específica y ésta de los colores que le corresponden, en el lugar y tiempo necesarios. Conforman una trinidad indisoluble. Mantener este equilibrio durante la búsqueda que es la ejecución de cada dibujo, de cada cuadro, depende del constante afinamiento de la consciencia sensible y de la visión cósmica consiguiente. Aquel proviene de una disciplina ejercida sobre las propias facultades y, ésta, del poder de penetración en los estratos de la realidad, más allá de los niveles pertenecientes a las apariencias ideológicas y culturizantes. Es decir, no se encuentra en los órdenes descriptivo y conformativo la fuente de donde manan las ideas visuales. Los datos reunidos por la visión liberada, o directa, son los únicos capaces de instaurar los órdenes generativo y envolvente, que implican a los otros dos como punto de partida. El pintor que no logra superar las circunstancias de su momento histórico tiende a anular esa operatividad. Permanece incapacitado para ver y concebir las cosas como ellas son, lo cual establece la diferencia entre el dador de formas y el seguidor de ellas.

En la actividad pictórica se dan tres actitudes: la del colonizador, la del conquistador y la del explorador. El primero marcha por los campos ya hollados y conquistados. Anchos. Seguros. Es un seguidor,

tal vez un buen artesano. En el mejor de los casos perfecciona, evoluciona o desarrolla las soluciones aportadas por otros. Camina por el sendero seguro del éxito social y comercial. Se mueve en territorios ya hurgados y, si bien le va, logra fáciles bellezas, obvias expresiones. El explorador y el conquistador participan de la misma empresa, pero con orientación distinta. Incursionan en ámbitos vírgenes. Los horizontes del espíritu se abren ante ellos. Caminan sobre los abismos de la incertidumbre y de la mutabilidad permanentes. El conquistador domina un territorio del arte, aquel que él mismo ha encontrado. Por ello, la fuerza avasalladora de su manifestación formal. El explorador, a su vez, desprecia el dominio, porque es posesión. Amante del desapego, perpetuo inconforme, penetra en ámbitos cada vez más profundos y lejanos; de ahí el misterio de su obra.

En el quehacer pictórico me ocupa la búsqueda de formas que trasciendan a las preguntas ¿cómo es la apariencia ahí enfrente y como puedo representarla? Encuentro mayor atracción en otras interrogantes. ¿Cómo es y qué es el objeto? ¿En qué manera se relaciona con lo que yo soy? ¿Qué y quién soy yo? Ese vocablo, yo, ¿significa algo, o es una de tantas ilusiones? ¿Cómo es la relación, en tanto que yo, con lo que me rodea, con la sociedad, con el mundo, con la historia, con el porvenir y, sobre todo, con el presente, con lo que yo soy en este instante? ¿Qué es el espacio donde me encuentro y donde se encuentra el objeto? ¿Qué significa? ¿Es el único, o hay otros que mis sentidos no perciben? ¿Qué tan continuo o discontinuo es? ¿Tiene límites y dónde están, si es que los hay? ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es el sonido? ¿Por qué los tres se perciben

en modos distintos en cada ocasión? ¿Qué es el infinito? ¿Qué es la eternidad? ¿Tienen principio? ¿Terminarán? ¿Es todo ello una ilusión de los seres humanos? Y, en medio de todo esto, ¿qué hago aquí y ahora? ¿Qué significa para mí y para los demás? ¿Es todo un simple y colosal absurdo? ¿Es esta la pregunta-respuesta, o es la solución fácil y acomodaticia? En principio, preguntas sin respuesta. En la pregunta se encuentra la respuesta, en principio. Resulta difícil reconocerla y aceptarla.

No se trata de cuestionamientos egocéntricos, de fácil y confortable solución. El punto de partida, el objeto ante mí, tiene la misma función que el koan (*) para la meditación Zen. No tiene réplica o solución mediante el raciocinio. Conduce a experiencias integradoras del propio ser. En mi caso, sólo puedo resolverlas y manifestarlas mediante la forma visual. En ellas mismas son formas, concreciones de lo que la naturaleza no puede crear.

Ante el objeto me permito la aprehensión intuitiva. No ofrezco resistencia alguna. Acepto. No emito juicios. Adquiero consciencia de la realidad total ahí enfrente. La descubro y encuentro el parecido con mi naturaleza interna. Me descubro a mí mismo. Entro en mi caverna, en la caverna de la naturaleza, empavorecido y alucinado. Reeducó los sentidos, embotados por las abstracciones y paradigmas de la civilización. Percibo el proceso de la vida en el desenvolvimiento de las relaciones entre el objeto y mi subjetividad. Me complazco en la manifestación de su estructura, de su articulación y simplicidad, inevitables, necesarias. Me incorporo a su desnudez y pureza, a su esencialidad y carencia de adulteración, a su plena espontaneidad.

(*) El koan es el planteamiento de un problema sin posible y aparente solución. A la vez es el camino de la naturaleza. La criatura primitiva que desarrolló por vez primera un ojo, o sea un lugar más sensible de su piel, que evolucionó hasta nuestro actual órgano visual, lo hizo al intentar ver, aunque no sabía de antemano lo que significaba ver, ni pensaba lo que estaba haciendo. La voluntad de vivir fue la impulsora del designio. Así, el koan desconcierta a la inteligencia, pero la vida sigue. En el caso del artista, aunque la razón no lo justifique, sigue adelante, cumple su voluntad. Su vida radica en esa voluntad y su voluntad es la fe en el arte. El no la abandona.

Resulta claro que en el hacer pictórico eludo la presencia de los conflictos personales o la crítica social, así como toda alusión polémica o implicación ideológica. Esos aspectos de la cotidiana personalidad se presentan como irrelevantes frente al papel o al lienzo. Para dirimirlos existen otras vías, más eficaces. Elimino toda señal de agitación en la huellas del lápiz o del pincel. No la hay en las profundidades del ser. Vivo la ostentación, la magnificencia visible del movimiento suave, sereno, con que, paso a paso, se va concretando la idea visual.

Los fenómenos exteriores, al igual que los intelectuales y psicológicos, me producen experiencias en que reconozco las interrelaciones. De todo ello resulta mi propia figuración, no como representación, sino como presentación; no como producto imaginario, sino construido por las alianzas entre las partes y el todo, tanto las actuales como las que flotan en la memoria, otra vez factores del presente. Pudieron permanecer en el caos de la subconsciencia. Reclaman la incorporación en un orden. Orden explicitado mediante el color, la tonalidad, la proporción y la escala, el ritmo y, en fin, por la euritmia. Juegos de luz y sombra, como sombras y luces se dan en el veloz vértigo de las imágenes internas. Me encuentro en un universo más amplio y rico que el ofrecido por la mera apariencia.

Los datos reunidos al mirar y ver el mundo en torno, en el centro, son presencias, bases o puntos de apoyo para la creación formal, que habrá de organizarlos en un orden global. Acrecimiento la plenitud de la imagen al convertirla en experiencia actual. Percepciones fluyentes, en perpetuo cambio, cada vez más veraces. Refino en cada

instante el gusto y la cultura. Gano en perspicacia. Veo con claridad que la cultura es forjada por el propio esfuerzo, al colocar el gusto en la plenitud del acto. Brota la necesidad de superar la tradición, agobiante presencia de ideas, ideologías, soluciones y técnicas ajenas. Indispensable, sin embargo, para apoyarse en ella y dar un paso adelante.

Prefiero una actitud inquisitiva y la libertad de juicio a la postura tradicionalista, aferrada al pasado -nacionalismos, folclorismos, neofiguras, posmodernismos-, que confunde el sí mismo con las otras personas -máscara y máscaras- y define, por lo tanto, una manera de expresión impropia y primaria. Es preferible seguir la propia ley, aun imperfecta, que la de otro, aunque sea mejor (*). La postura especulativa implica la alteridad entre el presente, el pasado y el futuro, entre el sí mismo, la persona y las personas y lo demás; la experiencia, aquí y ahora, en todas sus dimensiones; el abandono de los engaños derivados de los hábitos y creencias, propios o impuestos por otros. Demanda el conocimiento, desde luego, de la tradición, de los valores comunes, con el propósito de avanzar en lo todavía desconocido. Semejante actitud da la espalda a los caprichos de la imaginación, esos que conducen a las ideologías y a las fantasías, paralizadoras de cualquier voluntad formal. La actitud especulativa impone la necesidad de pasar por el tamiz de la intuición los elementos recibidos, tanto de la tradición cultural como de las propias facultades imaginativas, para transmutarlos en proveedores de las potencias creativas.

Intento concretar en mi obra, gráfica y pictórica, la unidad gozosa del tiempo eterno y el dolor racional de la temporalidad fugaz y fragmentada. Gozo y dolor son complementarios. No existen el uno

(*) REDON, Odilon: SOBRE LA VIDA, EL ARTE Y LOS ARTISTAS. Pág. 188.

sin el otro. Lo mismo que la eternidad y el lapso temporal. El gozo de ser en este instante y el dolor de ya no ser igual en el siguiente. Nace la paradoja. El dolor me causa placer, pues a cada momento me desarrollo, amplío los horizontes de la consciencia, hago más plena mi vida, pero también me aproximo, vez a vez, a la destrucción final. Nada nuevo digo, a no ser mi propia e individual experiencia de ese darse cuenta del proceso vital.

La experiencia acontece al individuo, no a la muchedumbre. Como ser único y solitario la vivo mientras procedo a la obra y, con ella, a otro nivel del existir. Expandida la consciencia, en el trabajo se hace presente. La pasividad y la receptividad con que observo al mundo y a mí mismo, ceden el lugar a la acción y al control, al pensamiento racional y riguroso, en un continuo ir y venir entre la objetividad y la subjetividad.

Encuentro el motivo de la especulación en sucesivos dibujos de mi mano izquierda, o de un objeto distinto a mí mismo. Trazo contornos. Estudio los volúmenes y el claroscuro. Realzo los espacios negativos. Modifico las proporciones y la escala. Reduzco el todo a sus formas geométricas más simples. Círculos, triángulos, cuadrángulos y espirales, que en la piel, o en los objetos, veo como constitutivos de su estructura visual y origen de la especulación. (Apéndice II).

Espirales, cuadrángulos, círculos y triángulos suelen considerarse como construcciones netamente intelectuales, ajenas al sentimiento y a la realidad natural. Esas superficies, pese a tales opiniones y aparte las implicaciones geométricas, son productos de la reflexión del ser humano con respecto a sí mismo, a su entorno y al universo. Similares son en todas las civilizaciones, épocas y espacios. En

ocasiones manifiestas en las obras artísticas. En otras, implícitas en la composición. Obran sobre nosotros, establecen nuestra medida, aun sin tener claro conocimiento de sus significados arquetípicos. Constituyen nuestra herencia auténtica, genética, biológica y cultural. Están en nuestro cuerpo, en la mente y en el espíritu.

Busco la presencia en mi obra de tales formas transhistóricas, así como las con ellas relacionadas o derivadas. En ocasiones las fundo con los fondos, otras aparecen con alguna distorsión, a veces en todo íntegras y distintas. No hacen referencia a anecdóticos. Los eliminan. Lo que busco al combinarlas son aspectos esenciales del ser humano y del ser pictórico. Corresponden a mi esfuerzo por comprender el presente eterno, sin pasado, sin futuro. No intento la fuga de mi ubicación espacio-temporal. No pretendo erradicar la historia. Toda ella está implícita en esas formas, más allá de los avatares, de los pequeños hechos que conforman el recuerdo de la humanidad. Sin embargo, también ellos están presentes, pues, finalmente, todo acto humano puede ser una búsqueda de las esencias y, en ello, estoy involucrado.

El punto de partida, el primer impulso, no es una ilusión engañosa. Hay embriones que ya llevan implícita la técnica con que serán desarrollados. Ciertas ideas sólo pueden manifestarse por medio de la visualidad. No lucho con el procedimiento adecuado. La lid está centrada en la concreción de la idea, de la forma visual. Se establece un proceso de "toma y daca". Tal vez, durante el lapso, cambie el embrión inicial. Se hace más amplio y consistente. Busco acercarme cada vez más a la idea. No hay pensamientos racionales, ni vocablos que juzguen o califiquen. Queda concertado el diálogo

entre el espíritu -como suma de la inteligencia y la sensibilidad- y la materia, entre la mano y la visión. Del aparente desorden nacen organizaciones formales. Borro o cubro, hasta encontrar la composición justa, la euritmia acorde con el propósito, aflorada cada vez a la consciencia.

Aplico los bocetos -minúsculos y esquemáticos estudios de organización- tanto a la obra gráfica como a la pictórica. Entiendo a la línea o a la mancha como recursos expresivos y técnicos para aproximarme a la idea visual. Exploro relaciones de líneas, presiones y velocidades, o los colores y sus tonalidades, los llenos y los vacíos. Son realidades momentáneas mientras no concretan la idea visual. Someto a diferentes tensiones los elementos que utilizo. En el acto de dibujar o pintar encuentro la identidad creciente entre la objetivación visual y la idea misma. Sólo veo y soy visto. Vivo en el tiempo vertical y entro en contacto con el instante eterno. Soy la percepción de la idea y construyo una nueva dimensión, un inédito conjunto formal. Una capa tras otra. Juegos cambiantes de forma y composición. Las variaciones de las tensiones me acercan a la respuesta ya intuida. Algunos perfiles se hacen cada vez más difusos. Unos desaparecen, otros emergen a la precisión. Identifico una razón formativa interior y llego a la concreción visible. Cuando ya no existe la dualidad sujeto-objeto, como al principio del trabajo, el dibujo o el cuadro están terminados. Quedó transmutado el yo-momento en el yo-lugar y brotó, en modo natural, el yo-integrado. Se trata de la alquimia que transforma, sucesivamente, el corpus mundi en el anima mundi y, por último, en spiritus mundi.

Durante el proceso creativo corresponde a lo inesperado un lugar

crucial. El accidente es decisivo en la conformación de la obra. Las posibilidades en apariencia no solicitadas, menos aun, preconcebidas, tienen la virtud de doblegar el rigor excesivo de la voluntad desnuda, fría y un tanto rígida. No confundo el aporte del azar con el capricho fantasioso. Estoy alerta a su aparición; en ocasiones de él obtengo provecho. Se trata de una demanda ajena a contingencias exteriores. Busco nuevas contexturas y significados estéticos. Bajo ellos se encuentran órdenes de grado inferior, como las inevitables condicionantes semánticas y sintácticas: la concreción sobre dos dimensiones, la limpieza del color y la clara precisión de las formas, la ubicación justa, la jerarquía de los centros visuales. Cada nuevo accidente se apodera de mi atención sensible. A lo inesperado no se le crea, se le observa. Es, tal vez, lo único que inspira. Hurgo en mis emociones, reacciones y actos intelectivos. Cedo a la necesidad de buscar y encontrar, actos homólogos. Observo el nuevo conocimiento. Comprendo el accidente y sigo sus instrucciones. Proviene del yo profundo. Lo inesperado es su manifestación. No son errores o equivocaciones, sino avisos. Espío el movimiento del lápiz o del pincel, la selección casi involuntaria del color y la tonalidad, el nacimiento de las líneas que distinguen los planos. No es capricho o mera racionalidad, sino pertenencia. Discierno y supero las inconsistencias del boceto. Amplío la coherencia visual. Los colores avanzan y retroceden. Cambian su tonalidad, o inclusive el tinte, en diálogo armónico. Creo espacios que sólo pueden existir sobre los soportes bidimensionales, el papel, el lienzo o la tabla, transformados en esos ámbitos que permiten la concertación de los cuatro órdenes.

Como músico hallo un acorde de belleza incomparable. Ojalá durase para siempre en su inicial frescura. Lo ejecuto en el piano. En fracciones de segundo se disuelve. Pide otro acorde. En la sucesión de ellos se va estableciendo la coherencia de la obra. Igual ocurre con el color y el contraste, equivalencias del sonido musical. Permanecen sobre la superficie del soporte. Es la emoción la que se disuelve, como la vibración sonora. También requiere el paso a sucesivos acordes cromáticos y, finalmente, queda establecida la coherencia visual.

No pretendo la identificación de un color con una nota musical, como tampoco la de un espacio objetivo con un tinte pictórico. Siendo materias dirigidas a distintos sentidos y con propósitos propios, resulta innegable que el color, el espacio o el sonido brotan conjuntamente por el estímulo de cualquiera de ellos. La experiencia vital es unificadora y unitaria, no demarcadora o clasificatoria, funciones racionales y abstrayentes. Basta con aguzar los sentidos, abrir la mente y el espíritu, para lograr tal experiencia.

La materia que emerge de un tubo me exalta, otra me tranquiliza. Con las mezclas aparecen nuevos sentimientos, en los que combinan las alegrías y las tristezas, las seguridades y las dudas, las emociones delicadas o violentas, todas provenientes del hacer mismo. Prefieren la claridad o la oscuridad. Siempre, la aspiración hacia la luz. De la luz interior más que de la física, ajena a mí en algún modo, de implacable ausencia o presencia, aunque los nervios ópticos y el cerebro sean quienes le dan realidad.

Cuido el aspecto de la superficie. Las texturas o las pinceladas

no pueden aparecer en cualquier lugar. Refuerzan la concreción de la idea, o la destruyen. Me interesa que sean evocativas para el tacto visual, que tengan correspondencias acústicas. Si es necesario, una epidermis se yuxtapone a otra diferente, con entera continuidad. Algún detalle ostenta su intensa autonomía, cuando conviene al propósito integral. El espacio y las formas no son ilusionistas, ni virtuales o figurados. Presentes, reales, emanados de mi espíritu y, luego, del propio del observador. Música, canto visual es lo que nace. Notas o acordes duraderos, staccati y glissandi, rubati y a tempi, crescendi y diminuendi, piano, mezzoforte y forte. Todo depende de la fuerza, la velocidad o la armonía de las combinaciones y superposiciones. Embriaguez que no embrutece, sino que amplía la consciencia. Erotismo trascendido, generador de soluciones visuales.

El propósito, la intención, de mis especulaciones pictóricas es combinar los opuestos, resolver las disonancias entre las formas y los espacios, colores, ritmos, proporciones, escalas, hasta lograr la unidad. El proceso implica la ausencia de temor hacia los propios impulsos, una especie de afecto hacia el riesgo, hacia la liberación de las emociones producidas por lo que ocurre sobre el soporte, así como un cierto olvido de los valores comunes y establecidos. Lo incierto, lo carente de símil, dirigen el acto. Domino el vacío que me rodea; transito de lo irracional a lo racional y viceversa. Llego, finalmente, al gozo de la mismidad presente en la alteridad. La satisfacción nace en el mismo modo en que no me esfuerzo para amar y, paradójicamente, amar supone el conocimiento de la cosa amada. Conocer, sin duda, requiere de un esfuerzo.

El vacío. El silencio. Entidades e identidades del espacio-tiempo. Mueven mi destino pictórico. Silencio y vacío al que aspiran los místicos y donde se encuentra el todo, vivo. La suprema serenidad, donde existe el verdadero movimiento, no la agitación carente de sentido. Allí no hay distingos entre las sensaciones, los sentimientos, las emociones, los razonamientos y las intuiciones, lo subjetivo y lo objetivo. Conforman el ser total del universo. La muerte se encuentra en el ruido, en la materia, en lo lleno, rodeados siempre por el silencio y el vacío, atónitos ante las manifestaciones de la nada.

TITULO: EPILOGO ACTUAL

TECNICA: SINTESIS Y CONFIRMACIONES. COLLAGE.

DIMENSIONES: 1942 x 1993 D.C.

FECHA DE EJECUCION: 1994

Me reconozco como un ser de incertidumbre. Vivo entre el asombro y la duda constantes. Considero agresivas las afirmaciones categóricas. Me alejo de quienes se mueven, sienten y piensan según el orden ficticio de las certezas, casi siempre generadas por los juegos de la persona y su sombra, falaces e interesados. Encuentro el parecido con quienes se contradicen coherentemente y en cada signo vital dejan la huella de su incertidumbre esencial.

*

Los razonamientos basados en criterios ajenos conducen, por lo general, al engaño y la distorsión, a la rigidez y a la ausencia de libertad, a menos que sean producidos por la propia experiencia y surjan de la mismidad del ser ante el mundo.

*

Las hipótesis, las teorías y los juicios críticos suelen fundarse sobre criterios ajenos. Derivan en las cojas certezas del pensamiento abstracto y la experimentación condicionada, predecibles.

*

Los movimientos del espíritu generan seres impredecibles en horizontes difusos, tal vez los únicos reales a medida que se van concretando, ajenos a las distorsiones de la razón y el método.

*

Lo que suele llamarse realidad no es más que un montón de juicios arbitrarios, de creencias erráticas, acumulados unos sobre otros, ajustados a las propias conveniencias.

*

En estos tiempos dominados por los sistemas, las metodologías, las ideologías, las computadoras y la comunicación masiva, mi respuesta es el abandono en el flujo de la vida, para dejar a un lado los automatismos engendrados por la civilización.

*

La creación artística es independiente de los motivos y deseos, -caprichos y fantasías- de las personas y los posesos. Cuando intervienen en las artes, las prostituyen. Desde las grandezas del cargo se ven impulsados a buscar el mayor parecido con sus propias máscaras. Tras ellas está la nada, aunque el nombre se acompañe de eventuales y democráticos títulos nobiliarios.

*

El mundo se hace cargo de la violencia. El artista le recuerda la serenidad, para hacer posible la vida.

*

Guadalupe Amor escribía su novela *Yo Soy mi Casa* (*). La conocí en el estudio de Antonio Peláez una tarde de mi adolescencia. El título de la obra me abrió los ojos ante una manera de ser. La establecí según mi criterio. Yo soy mi casa. No hay ámbito más real que el de mi propia morada, tan amplia o reducida, tan penumbrosa o luminosa como yo quiera. Fluctuante en el devenir, limitada por la epidermis, ventilada e iluminada por el universo entero.

Guadalupe siempre ha vivido en el espacio de la Poesía. Libre como nadie que yo conozca, desligada de las ataduras, acepta nada más las limitaciones fisiológicas y a ellas se sobrepone con dignidad admirable. Podrá la muchedumbre calificarla de extravagante

(*) AMOR, Guadalupe: *YO SOY MI CASA*. Fondo de Cultura Económica. Col. Letras Mexicanas. México. 1957.

e intolerante, yo veo en ella un modo de ser liberado de cualquier automatismo. Si es cierta la afirmación de Proust, lo que acerca a las gentes no es la comunidad de opiniones, sino la consanguinidad del espíritu, por mi parte dejo a un lado a los ignorantes, del pueblo o de la buena sociedad, que consideran como letra muerta el distinguir de géneros (*) y prefiero la proximidad con Guadalupe Amor.

*

En la música y la arquitectura, rebasadas sus raíces temática y funcional, vislumbré universos de insólitas relaciones formales y conceptuales. El propósito en la actividad es traer a este mundo algún girón de la Poesía, de esa dimensión donde viven todas las artes. Semejante labor, del todo individual, tiene lugar en atmósferas sutiles, imposibles de reducir al razonamiento. Se manifiesta en los espacios y los sonidos, en la materia misma de cada una de esas artes.

*

Entendí la pintura como el medio eficaz para entrar en la verdad de mis amores, o de mis temores; para establecer la relación con el mundo desde "mi casa". Lo que antaño era un juego, con el paso de los años ocupó el centro de mi pensamiento y de mis acciones. Tan imprescindible se hizo el acto de pintar que desplazó el interés por la investigación y la enseñanza de la historia del arte; después, por el desempeño profesional de la arquitectura y, casi, por la interpretación pianística, mi absorbente compañera desde la infancia.

*

Cada una de mis obras es la manifestación del afán de penetrar

(*) PROUST, Marcel: EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. A LA SOMBRA DE LAS MUCHACHAS EN FLOR. Pág. 432.

en el fondo de mi pensamiento, en el flujo permanente de las sensaciones, los sentimientos y las emociones. Intento aprehender esa relación vibratoria, ondulatoria, que une a las cosas con las ideas. Ni las conceptualidades la limitan, ni el pensamiento por sí solo la desembrolla.

*

Los meandros del destino surgiendo uno tras otro. Lo que me interesa concretar son las fulguraciones del espíritu, sus expansiones y concentraciones.

*

Agotar, estrujar la razón y el razonamiento. Ingresar al universo que está más allá de sus límites.

*

El universo es asunto de abismos: lo infinitamente grande, lo infinitamente pequeño, lo infinitamente complejo. Yo soy dentro de lo inmenso. Lo minúsculo me constituye. La complejidad inabarcable me conforma como individuo y me introduce en un universo de relaciones poéticas.

*

No tengo libertad para vivir más tiempo del que me corresponda. No tengo libertad para escoger mi condición humana, efímera, presa en ella misma. No tengo libertad para manifestar mi ser más que con mi propio idioma, verbal, corporal, pictórico, que también imponen condiciones ineludibles. Dentro de ellas, al menos, me pertenece la libertad de ser lo más individual posible y hacer de cada lenguaje el mío propio.

*

La mismidad es cambiante y evanescente. Sus estratos son los que me conforman, como ser humano, como arquitecto, como músico y, sobre todo, como pintor.

*

La mismidad se encuentra por la vía de la autenticidad. Ser auténtico es ser uno mismo. Sin adornos. Sin máscaras.

*

No me interesa la representación de una realidad forjada por las personas y los posesos. Me orienta el hallazgo de otra, más veraz, en ocasiones fortuito, en otras producto de los valores visuales más ajustados a mi mismidad, a mi yo profundo. Insensata sería la pretensión de una originalidad, juego en que incurren algunas máscaras. Lo único que puedo inventar y descubrir es mi propio ser ante el lienzo y la forma.

*

Intento avanzar en una tradición pictórica reciente, alejada de la apariencia exterior de las cosas. Aquella que propone la realidad interior y responde a un orden envolvente. Busco la armonía y la belleza, el cumplimiento del ser. De mi propio ser como hombre, como pintor, lo cual involucra a toda la historia del arte, de la cultura y la mía propia. Todo imbricado. De aquí la imposibilidad de aplicar cualquier recurso metodológico que no sea el del arte mismo, seguramente el de cada una de las obras.

*

Al nacer del ayuntamiento de certezas e incertidumbres, mis obras son una peculiar especie de investigación. Busco el encuentro con el ser de la realidad visual, a partir de mi propia identidad.

Luego surgen problemas. Algunos abordables racionalmente. Otros, la mayoría, superan los límites de la razón. De aquí, el dolor de la creación. Sobre ellos debo tener, paradójicamente, una clara y lúcida consciencia. Son los determinantes del rumbo que habrá de tomar el acto pictórico, hasta la conclusión de la obra.

*

Mis obras nacen de la certeza y de la incertidumbre. En diálogo perpetuo, sin límites ni fronteras precisos.

*

Al ejecutar mi obra, o al vivir la de otros, brota, una y otra vez, la presencia de las ineludibles preguntas, las urgencias del alma que requiere explicaciones sobre la vida y la muerte, el ser y el no ser, los estados anterior y posterior a la existencia, las relaciones con Dios, con la especie, con la sociedad o con los seres amados. Son problemas que me ocupan. Como a todo ser humano. Se manifiestan en la especulación formal. Vislumbro respuestas y todavía más preguntas, en el quehacer, en la contemplación, en la meditación.

*

La emoción ante la forma define el trabajo productor de síntesis, en el que son conjuntadas innumerables experiencias vitales, a veces similares, en otras del todo contrapuestas.

*

La síntesis formal se presenta súbitamente, en imprecisas imágenes mentales. Adquiere consistencia durante el trabajo de fijarla sobre el soporte, mediante un largo y devoto proceso de tanteos, hasta encontrar el ajuste armónico de las formas y la

evocación inicial.

*

Busco y encuentro la identificación entre la emoción estética y su concreción pictórica. Me parece irrelevante que la obra posea, o quede desprovista de un significado literario o simbolista. La cualidad visual es indiferente a esas limitaciones.

*

Mis objetivos pictóricos son exploraciones, cuestionamientos a partir de una estructura compositiva que me plantea algún enigma de la existencia. Puede permanecer en su forma original o modificarse, lo que es más frecuente. Todo depende de las nuevas preguntas y de sus respuestas.

*

La obra pictórica, tal como la entiendo, no es un hecho concluido. Cada aproximación a ella propone vivir el presente, suscitado por una fresca percepción de los elementos formales, de la idea visual.

*

Creo nuevas presencias, no imágenes. La imagen tiene que ver con el mundo de las máscaras. La presencia nace de la intimidad y de la autenticidad. Hasta la gran pintura figurativa de todos los tiempos es, finalmente, una presencia, discernible tras las anécdotas, que terminaron por ser irrelevantes.

*

Me importa el discurso poético de las ideas e impresiones visuales conjuntas. Concreción tan amplia que si fuese reductible a la

representación de la apariencia, me ahorraría el fatigoso trabajo y la angustia de fijarlo sobre el plano pictórico.

*

La representación de la apariencia ofrece la facilidad del parangón que todo facilita. En mi hacer pictórico no existe más término de comparación que el evanescente embrión inicial, mutable durante el proceso con que preciso el ser de cada obra.

*

Parto de una idea vislumbrada. No es social, política, religiosa o filosófica. El punto de arranque es una sospecha. Un indicio que demanda incorporar en la forma visual el conjunto de sentimientos, emociones y reflexiones sobre la existencia. Si me aferrara a la idea inicial abortaría el ser que aparecerá tras las mutaciones y abismamientos. Me dirijo hacia el pacto exacto -según la expresión de Guadalupe Amor- entre la totalidad de mi ser y el ser de la obra en su totalidad.

*

Desde la actualización de sentimientos ancestrales llego a mi propia y única experiencia. En ella palpo mi identidad. A la vez, me identifico con los que ya fueron y con los que todavía no son.

*

Invento una estructura, un esqueleto preciso. Reparto sobre el plano pictórico los ámbitos donde ocurrirá la especulación formal. Me apodero durante la secuencia de dudas, ansiedades y decisiones, de toda sugerencia y evocación. Selecciono. Llego a una síntesis y con ella a una verdadera iluminación interior.

*

Imaginar y percibir son los cimientos de la creación artística, los instrumentos de mi diálogo con el espacio-tiempo-sonido, con la materia pictórica, que construyen cada obra.

*

Ver creativamente y percibir con inteligencia, para volver a imaginar, con mejor y más precisa aproximación al problema visual y, nuevamente, ver, percibir, imaginar...

*

La materia pictórica es veraz. Responde, por maleable, a cualquier impulso del interlocutor. La idea inicial a veces ha de transformarse en otra. Una línea, una mancha, son nuevas aproximaciones a lo todavía ignorado, así como el registro de la trayectoria. Al pintar cumplo con una sucesión de actos, cuya finalidad es la conjugación de las fuerzas internas y externas.

*

El espacio-tiempo-sonido. Ese vacío que todo contiene; ese lapso que abarca toda la duración; ese silencio pleno de sonoridades. Son el tema fundamental de mi pintura. Son luz y sombra. Ambito de las interrelaciones del ser.

*

Construyo espacios que sólo pueden existir en la realidad de la pintura. No son cotidianos, ni pueden serlo. Resultan imposibles en otra dimensión que no sea la pictórica.

*

Flujos de formas intuitas. Se deshacen o permanecen en otro contexto, hasta llegar a un ajuste que deja de inquietarme. Proponen

alguna nueva aproximación a la Poesía. Hay una estabilidad inestable. Es el fluir que contraviene a la lógica y, cuando establece sus propias leyes, permite entrar en espacios hasta entonces ignorados.

*

A medida que avanzo en la factura de la obra todo cambia. Un hecho estimula la aparición de otro. El vocabulario visual es el campo sobre el que avanzo, a medida que lo voy construyendo.

*

Con cada trazo, con cada pincelada, cuento lo que me ocurre ante las formas y los espacios, los colores, la proporción y la escala, así como narro lo que les pasa a los elementos estéticos ante mis movimientos interiores.

*

Vivo el mundo de la Poesía por el contrapunto sereno de la geometría y las formas libres -con sus propias leyes constitutivas-, por los contrastes y armonías del color, por la luz y la penumbra, en el cenit y en el nadir.

*

Mientras pinto o dibujo soy la forma, el color y el tono, la organización del plano pictórico, el ritmo, la proporción, el pigmento y el medio, el pincel, la espátula o el lápiz. Sólo tengo un compromiso, el de vivir, con sinceridad y apertura, lo que ocurre sobre el plano visual y lo que a mí me sucede. Vivo y proclamo lo que soy, un hombre consciente. Eso mismo solicito al contemplador.

*

La razón define la composición, la proporción y la gama cromática. Manifestaciones de mi voluntad formal. Luego, el trabajo de integrar en un cosmos peculiar a los seres que conforman la obra es, sobre todo, labor de la intuición y del abandono ante lo aleatorio. Sujeto aquello que flota en el aire y me conduce a la concreción. Aprehendo mis polaridades, que son las de cualquier ser humano. Las integro en términos de secuencias, contrastes y ritmos. Impera el anhelo de libertad, de encontrar la epifanía del espíritu. Diálogo conmigo mismo y con la materia pictórica -formas, espacios, color, técnicas-, guiado por un pensamiento en que las palabras dejaron de existir.

*

El movimiento de la mano y del cuerpo producen una marca definitiva. El origen de esas gestualidades permanece indefinido y casi indescifrable, a no ser por el rasgo mismo. Certeza hay en el acto de reflexionar y meditar; incierto, siempre variable, es lo que ocurre en la relación de mi subjetividad-objetividad ante la obra en proceso.

*

Me aproximo en cada obra a una vibración suave, a un movimiento próximo a lo estático. Me alejo de la estridencia cromática y de la violencia gestual. Veo a estos entes como manifestaciones de la nada que clama por ser.

*

La excesiva división del plano pictórico con formas y colores embota la imaginación y agota al espíritu.

*

El intenso placer de ubicarse en ese punto peligroso donde las formas están a punto de ser estáticas.

*

Los amplios espacios cromáticos, apenas en movimiento, son manifestación real de la vida. Porque así es ella, una suave vibración. Tal vez por eso me identifico más con Rothko que con Pollock, con Velázquez mejor que con Rubens, con Mozart y Bach antes que con Wagner y Richard Strauss.

*

Hay paralelos entre la música y mi pintura. Si aquella, con el sonido en el tiempo-espacio, por sinestesia produce formas en el espacio-tiempo, pretendo que mi obra, por el contrapunto de los elementos visuales, también, por sinestesia, produzca los sonidos interiores, los del espíritu.

*

Con la materia crear armonías y espacios ignotos, brotados de visiones íntimas. Interrogar a la pintura, suave, naturalmente. Entablar diálogos desenmascarados. Unirme a distintas interioridades y encontrarnos en la emoción estética, insuflada de aliento poético.

*

Amo la disciplina en la pintura, libre, propia -¿o será la constancia, el tesón?- para hallar mi mundo interior, donde encuentro y converso con otros que buscaron y encontraron, durante toda su vida, lo mismo que yo busco y descubro.

*

Lo grande y lo pequeño se dan en el mundo de la geometría. Lo complejo vive en el ámbito espiritual, donde la geometría depende de la voluntad formal y no está sujeta a leyes racionales. Lo grande, lo pequeño y lo complejo, unidos, definen el orden envolvente del arte. Obligan a adentrarse en uno mismo. Funden la inteligencia, la emoción y la intuición. Ese es el campo de la Poesía.

*

Mi propuesta es conectar al contemplador con los recursos interiores y exaltar las potencialidades vitales de cada quien. No ofrezco soluciones. Parece que a ello tienden la crítica social y el drama. Terminan en la anécdota. Presento una contextura que produzca la reacción emocional y existencial, con el deseo de incitar el despliegue del diálogo del observador con su propio espíritu.

*

Creo que el hombre cultivado discierne entre el ruido y el sonido, entre la falsedad de la apariencia y la verdad del espíritu.

*

Creo en el ser concreto, tangible, real, de la Belleza, del Bien y de la Verdad, manifestaciones de un sólo ser: Dios, la vida, la energía, como quiera llamársele.

*

Creo en el Arte, vivo, perenne, manifestación de la mejor condición humana.

*

Creo en la Cultura, como medio de superación del individuo, no como mera gestualidad, inconsciente, de las muchedumbres.

*

Creo en la autoridad, la que resulta de los actos congruentes,
de las dudas coherentes en el propio menester y el propio vivir.

*

Creo en las ideas. Soy apático ante las ideologías.

*

Admiro a los grandes constructores de la cultura universal y
me uno a sus ideales.

*

No creo en la autoridad derivada de la fuerza, la impostura
y el engaño.

*

No creo en la política, ni en la economía, como tampoco en
sus instrumentos, la comunicación social y las identidades nacionales.

*

Me son del todo indiferentes los abultados seres de la fama
postiza, los del poder y los del dinero.

*

Creí en la arquitectura. Dejé de hacerlo. Hoy es respuesta
temporal y apresurada, históricamente irresponsable, a las compulsiones
de las muchedumbres, dirigidas, manipuladas, ajenas a todo construir
espiritual, inmersas en los más mezquinos y estrechos intereses.

*

Lamento impotente la criminal destrucción de los espacios
construidos y naturales que hemos heredado, a cargo de las masas
poderosas.

*

— Prefiero la soledad del desierto antes que la propinada por las muchedumbres.

*

Empleo técnicas orientales para establecer el contacto con el yo profundo. Vivo en México. Aquí nací. Los viejos mundos mesoamericanos, supuestas y parciales raíces de la nacionalidad, no son parte integral de mi ser. Tengo claro que esas culturas, orientales y americanas, despiertan mi curiosidad intelectual. Sin embargo, son las formas europeas —realidades genéticas insoslayables— las que me mueven en lo más íntimo, desde Altamira y las esculturas griegas, a la obra de Da Vinci, Velázquez, Matisse, Kandinsky o Rothko. Profundizar en las propias tradiciones, aun usando otras, es la única vía para lograr el contacto con los valores universales.

Soy occidental, a querer o no. En el mismo modo que me forman un cuerpo y un espíritu inseparables mientras viva, encuentro imposible evadir lo que me corresponde. Desde la cultura de Occidente aprecio las de Oriente, Mesoamérica o Africa. Intento aportar un grano de arena a tan maravillosa construcción espiritual. Reconozco los errores de mi ámbito; son similares a los de otros. No los apruebo. Obras humanas. Me parecen estériles persecuciones de brujas las actuales negaciones de los valores culturales europeos, en función de la interminable serie de equivocaciones y catástrofes. También ha producido milagros. Post Tenebra Lux.

*

Me uno a la obra y espíritu de los seres inteligentes, en especial aquellos que han buscado y encontrado su propia, peculiar, insustituible autenticidad. Me alejo de los asesinos de la historia, aunque se les llame héroes, aunque hayan sacrificado su vida por ideales, falaces, verdaderas fantasmagorías ajenas a la naturaleza de los seres humanos.

APENDICE I

EL HEPTAGONO Y SU MISTERIO

**EL GRAN PATIO DEL CONVENTO
DE SAN JERONIMO DE MEXICO**

Tras dos siglos -a partir de 1585- de adaptaciones y crecimiento en algún modo anárquico, las monjas decidieron otorgar una estructura lógica a su monasterio de San Jerónimo y Santa Paula de México. Coincidieron la proximidad del segundo centenario de la institución y la orden papal para que las hermanas de la Nueva España viviesen en comunidad, con estricto apego a la observancia de sus Reglas. Tal ordenanza alteró la vida regalada y lujosa de las hasta entonces obedientes monjas. Los motines conventuales afectaron al orden social y fueron aplacados militarmente.

Las de San Jerónimo prefirieron acatar la disposición pontificia, pero con maña. No estaban del todo dispuestas a sacrificar sus hábitos de vida. Arrasaron un gran sector, en el extremo occidental del conjunto. Edificaron cuatro crujías en torno a un dispendioso patio. Lograron el efecto virtual de la vida comunitaria con los claustros perimetrales. Las celdas, dispuestas en serie, una junto a la otra, de altos y bajos, con comunicaciones internas, siguieron respondiendo al concepto de propiedad privada que había regido hasta entonces, cuando cada celda era una casa independiente de las demás, con los servicios propios necesarios. Así lo demostró la exploración arqueológica del sitio.

Oneroso debió ser ese comienzo de sistematización formal. Sobrevino la Independencia; las jerónimas no pudieron continuar la obra. Se sumaron los problemas financieros y políticos de la nueva nación, el clima liberal y la amenaza de desamortización de los bienes eclesiásticos. Tras la promulgación de las Leyes de Reforma llegó la exclaustración, la posterior deformación del edificio y, en la segunda mitad del siglo XX, tuvieron lugar parciales destrucciones,

todavía sensibles en el costado sur del monumento y en su esquina noreste, testimonios de la barbarie tecnológica y económica que arrastra a la sociedad de la que somos parte.

*

ARS SINE SCIENTIA NIHIL

Nada es el arte sin ciencia, afirmó el arquitecto parisiense Jean Vignot en Milán (1398). Pero, ¿cuál ciencia? ¿El mero conocimiento técnico de los materiales, sistemas y procedimientos constructivos? ¿Aludió al conocimiento filosófico, histórico, social, económico, matemático, teológico, o a todos ellos juntos?

Sin lugar a dudas, resulta básico el dominio del comportamiento de los materiales y de las estructuras. Con él es factible la realidad de las formas construidas. El artista, como creador, abre nuevas posibilidades y plantea temas de meditación a los restantes modos de aprehender el mundo. A menudo es un precursor que ofrece inéditas maneras de pensar y ver; es, por tanto, un instaurador de nuevos horizontes.

Donde el espíritu no trabaja con la mano, no hay arte, afirmó Leonardo. El campo del arte no es la apariencia de las cosas, sino el alma del universo. Aprehenderla y manifestarla es la ciencia que fundamenta a la creación artística. El *anima mundi* de Hildegarde de Bingen, el *spirito* de Da Vinci, el *innerer Klang* -la necesidad interior- de Kandinsky, son las realidades vislumbradas por los místicos y los creadores. Habla y expresa a los iniciados en el lenguaje de la meditación y de las artes.

El arte no está al alcance de cualquiera, como algunos pretenden; nada más es para aquellos que, educados, poseen las herramientas

conceptuales y sensibles para apreciar, gozar y comprender los contenidos estéticos. La arquitectura es, sobre todo, una concreción espiritual y conceptual en el espacio-tiempo.

La utilidad -caduca, por temporal- manifiesta una visión cósmica de la sociedad correspondiente. Será la forma material y estética la que siga vigente siglos o milenios después de haber sido instaurada.

Desde luego, el nacimiento de una arquitectura es producto de premisas antropométricas, sociales, económicas, científicas, filosóficas y religiosas, en su caso, de cada momento histórico. Tristes edificios, sin embargo, son los que nada más cumplen con ellas. Se trata de edificios mudos, que dijo Paul Valéry, o que aciertan a hablar de su función. Los que cantan, escasos y raros, trascienden la utilidad y muestran, en términos de armonía, el *spiritus mundi*. Son las piedras miliare de la historia y de la cultura.

Los edificios que cantan -al igual que las pinturas y las esculturas- son aquellos donde se manifiesta el dominio de la ciencia que da ser al arte. Ciencia basada en el número como entidad filosófica, mítica y trascendente. Es una ciencia que conduce a la concreción de un cosmos, de un orden humano y divino, incrustado -¿o sustraído?- en el espacio-tiempo natural. Es una ciencia poderosa, inaccesible para los más y los impotentes, que desde los remotos artistas egipcios y babilonios -tal vez antes- adquirió una connotación sagrada y, por tanto, oculta. Sin misterio por revelar no existe la posibilidad de acceder al universo de la Poesía, ámbito de las artes.

Con números transformados en medidas -se trata de escandir el espacio-tiempo- queda manifestado el enigma de la creación formal. Números y medidas que reúnen, en el todo y en las partes, la cualidad esencial de la armonía, traducida en ritmo y proporción. Dicho de otro modo, se trata de un encadenamiento de dimensiones en una simetría de concordancias que convergen en la euritmia. La euritmia es el canto de ese mundo que trasciende a la percepción sensorial, puesto que abarca a la totalidad de la experiencia y donde se encuentran los significados y significantes del ser.

*

1975. En el futuro próximo me espera la restauración del ex convento de San Jerónimo. Haré un estudio de la *scientia* del edificio. Con ella será factible recuperar -sin errores éticos y estéticos- el esplendor perdido. Preciso retirar los agregados, por ahora con la imaginación, que esconden la realidad formal. Adivino, intuyo una *commodulatio*, discernible en los planos. Mido en el lugar y corrijo los papeles, hasta llegar a un nivel suficiente de precisión geométrica.

Un gran círculo pasa por las fachadas norte y sur, así como por los cuatro rincones del gran patio, un cuadrángulo de raras relaciones entre sus lados. Quince intercolumnios en el costado mayor. Doce en el menor. Inscribo en el círculo un pentágono. Nada ocurre. Luego un hexágono y un octágono. También estériles. Duplico, triplico los lados de los polígonos. Los giro. La ansiedad crece. Nada coincide con nada. Es un edificio que carece de *scientia*.

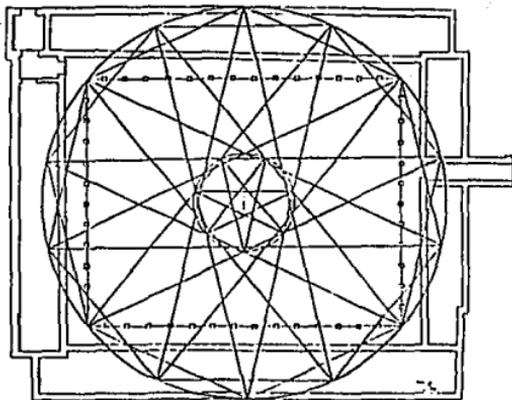
Sin embargo, las proporciones se ven nobles y bellas! Meses de trabajo, cada vez más angustioso y frustrante. Una noche, enfurecido,

arrojo todos los trazos sobre el tablero de dibujo. Algunos se deslizan y caen al suelo. Allí los dejo. Me retiré a descansar. Duermo mal y poco. Al amanecer estoy otra vez ante el problema. Sólo dos trazados quedaron sobre el plano de San Jerónimo. Los acomodo. Surge la casualidad causada y, con ella, la solución. Los pilares rinconeros se encuentran, a distancias iguales, entre los vértices del hexágono y del octágono. ¡Siete! ¡Siete es el número! Pero, ¿cómo se traza un polígono generado por esa cifra? y, a la vez, ¿cuál es el extraño motivo para usar una forma tan compleja, inexacta, y por ella jamás usada en la historia de la arquitectura para determinar una modulación?

Investigo el modo de trazo. Lo dibujo y comienza a brillar la luz. El vértice superior del polígono coincide con una de las fachadas; los vecinos, uno a cada lado, marcan el lugar de dos pilares rinconeros. Giro la forma sobre sí misma. Quedan ubicados la fachada opuesta y los otros dos pilares. La proporción del gran patio está formulada y en relación con los límites norte y sur del edificio. Uno los vértices de ambos polígonos y se genera un heptágono interior. El círculo envolvente del nuevo polígono cabe cuatro veces entre las dos fachadas. Consulto el Timeo de Platón: Para componer el cuerpo del mundo ha sido precisa la totalidad de cada uno de los cuatro elementos, porque el supremo ordenador lo formó con todo el fuego, toda el agua, todo el aire y toda la tierra, sin dejar fuera del universo ninguna parte ni ningún poder...

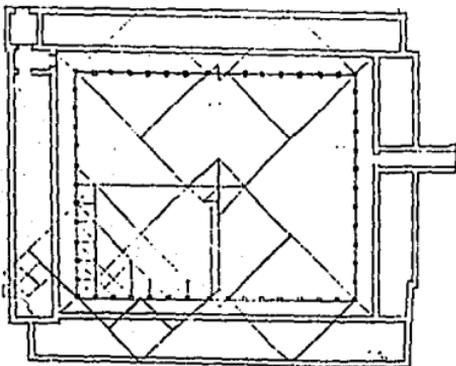
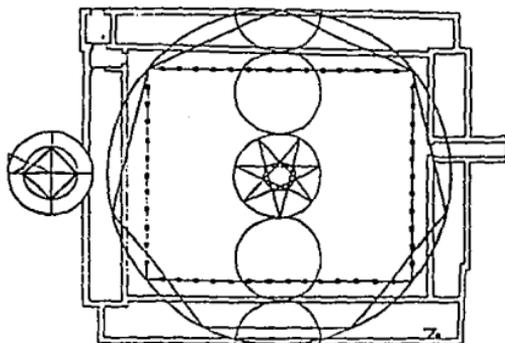
Trazo, uniendo vértices, otro eco. Una segunda resonancia del gran polígono. Con secciones del tercer heptágono obtengo el ritmo de los pórticos y la anchura de los claustros. Tengo la certeza de

establecer las dimensiones de los detalles ornamentales si siguiere trazando polígonos, siempre concéntricos y cada vez menores. He aquí el encadenamiento de analogías en una simetría de concordancias que conducen a la euritmia.



El segundo círculo fue designado por Platón como la dinámica de la naturaleza de lo otro. Ahí cabe encontrar la clave del problema, la cuadratura del círculo. Varios intentos infructuosos. Trazo la sección áurea sobre el radio y hago que el segmento mayor quede constituido como un nuevo radio, el de otro círculo interior. Inscribo un cuadrado, con los vértices orientados hacia los puntos cardinales. Prolongo los lados y coinciden con los rincones del

patio. Usándolos como generadores de nuevos cuadrados, encuentro que los vértices determinan el lugar de la fachada meridional, pero no se tocan entre ellos. Es esta distancia separadora la medida de los intercolumnios y, por tanto, del ritmo espacial. Después, basta multiplicar -o subdividir- ese módulo para definir todas las dimensiones del edificio. Encontré la *commodulatio* mencionada por Vitrubio, aplicable a la restauración, en la que será necesario incluir nuevos elementos formales, con el fin de otorgar un nuevo uso al ex convento de San Jerónimo y, con él, proyectar el monumento hacia el futuro, sin alterar la naturaleza de lo mismo y la de lo otro.



*

¿Qué reflexiones condujeron al arquitecto anónimo para usar, como tema rector, un polígono derivado del número siete? ¿Cuántos arquitectos de la Nueva España podrían manejar semejantes conceptos? ¿O se trata de la presencia de la única mentalidad que habitó en ese convento? Debió existir una voluntad simbólica, con la que se definió el programa arquitectónico.

La cifra tiene múltiples connotaciones para todas las culturas. En Grecia, el número siete aparece en el pensamiento filosófico y en la mitología. Se debe a Hipócrates esta sentencia: El número siete, por sus virtudes escondidas, mantiene en el ser a todas las cosas; les concede vida y movimiento, su influencia llega a los seres celestes: cada período lunar dura siete días y los cuatro períodos cierran el ciclo. Filón de Alejandría (siglo I) observó que la suma de los siete primeros números da el mismo total: 28. Así, el siete indica el sentimiento del cambio tras un ciclo cumplido y una renovación positiva. Por otro lado, el espacio tiene seis direcciones y un punto central. Por lo tanto, el número siete simboliza la totalidad del espacio-tiempo.

Al asociar el número cuatro -símbolo de la tierra por ser cuatro los puntos cardinales- con el número tres, expresivo del orden intelectual y espiritual de Dios en el hombre y en el universo, el siete representa la totalidad del cosmos en movimiento.

Los siete colores del arcoiris y las siete notas de la escala diatónica muestran al septenario como un regulador de vibraciones. Vibraciones que, para muchas tradiciones primitivas, así como para la física cuántica, son la esencia misma de la materia.

El número siete, en cuanto símbolo del ciclo cumplido, implica

el sentimiento de la ansiedad, que expresa el paso de lo conocido a lo desconocido.

El siete resume la totalidad de la vida moral. Tres son las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Cuatro son las cardinales: prudencia, templanza, fortaleza y justicia.

El séptimo día, el sabbat, ha sido el objeto de numerosas interpretaciones simbólicas, con un sentido místico. Ese día, cuando Dios descansó tras haber creado el universo, significó la restauración de las potencias divinas al contemplar la obra realizada. De aquí que el reposo del séptimo día marque un pacto entre Dios y el hombre.

En los cuentos y leyendas, en las mitologías de todas las culturas, es posible identificar los siete grados de la consciencia, las siete etapas de la evolución espiritual:

1. Consciencia del cuerpo físico: control de los deseos elementales y brutales.
2. Consciencia de la emoción: los impulsos son enriquecidos con el sentimiento y la imaginación.
3. Consciencia de la inteligencia: el sujeto clasifica, ordena y razona.
4. Consciencia de la intuición: son percibidas las relaciones en el inconsciente.
5. Consciencia de la espiritualidad: desprendimiento de la vida material.
6. Consciencia de la voluntad: transmite la sabiduría a la acción.
7. Consciencia de la vida: dirige toda la actividad hacia la vida eterna y la salvación, la trascendencia.

El siete es un número primo, es decir, indivisible. En tanto que es fácil seccionar un círculo en tres o cinco partes iguales -el tres y el cinco son los otros números primos de la década-, es imposible dividirlo en siete con una construcción euclidiana rigurosa. Es por esta razón que la cifra siete fue escogida como símbolo de la eternidad. Las alusiones a la virginidad del número siete son frecuentes en los textos aritmológicos, entre otros, de los Padres de la Iglesia. Por análoga asociación de ideas, el siete es mencionado como símbolo del juramento.

*

Juramento. Virginidad. Trascendencia. Son conceptos que, en rasgos generales, definieron el programa de vida de las monjas jerónimas. Ingresaban al monasterio haciendo votos de castidad y obediencia ante la comunidad de religiosas, las autoridades eclesiásticas y la sociedad. El juramento era disuelto cuando el alma abandonaba al cuerpo. Este permanece, para siempre, en el recinto físico y aquella alcanza la trascendencia de la vida eterna. Durante el paso por este mundo, limitado por las tapias del claustro, metáfora temporal y espacial del universo, debían cultivar las virtudes teologales y cardinales, para ascender por la difícil escalera de la evolución espiritual y mística.

El encadenamiento analógico en una simetría de concordancias encuentra su verdadero significado al considerar, conjuntamente, la clara trabazón en el espacio y la propia de la vida monástica. Hay relación entre el concepto generador de la forma arquitectónica y ésta misma. La euritmia fue una resultante de la compenetración del contenido vital y de la estructura formal. Compenetración que

es producto, a su vez, de la unidad en la idea simbólica, extendida a todas las dimensiones de la realidad. La unidad tangible en el espacio-tiempo es la misma unidad, intangible, de la vida espiritual.

*

1976 a 1981. El infierno, para lograr migajas en la concreción de la idea. Las bastardías institucionales. Traiciones y humillaciones. El enfrentamiento con las bajezas que llaman "realidad".

En el Claustro de Sor Juana,
Noviembre de 1990.

APENDICE II

LOS PROGRAMAS PICTORICOS

I

INVENCIONES

Descubrir. Inventar. Lo que se descubre ya existía y no era conocido. Lo que se inventa no existía antes de que se inventara. Lo que se descubre responde a un orden establecido. Lo que se inventa es un orden vital, deseado.

Orden. Relación entre las partes y el todo. Armonía, Orden envolvente. Las líneas y las manchas en su lugar justo. No caprichosas, necesarias. Jerarquía. Orden con jerarquía. Orden como estructura singular de la jerarquía. Las partes adquieren forma como respuesta a un plan imprevisto, ajeno a las clasificaciones de las convenciones. Relación entrañable con la idea visual. Intuida, vislumbrada en la evanescencia de la imaginación. Conducir de la obscuridad a la luz. Extraer del caos las propiedades del objeto.

La misma visión variada por un grupo de transformaciones. La presencia efectiva, real, del objeto que es la concreción de la idea. Distinta de la abstracción, que mutila la existencia.

Invención equivale a experiencia; dejarse llevar por el impulso hasta ahora desconocido. El cuerpo, la mente y el espíritu en unidad. Manifiesta en cada línea, cada mancha. Olvido de la persona y sus deformaciones. Dirección del espíritu. Consciencia en cada instante, de cada lapso. Directa. Sincera. Coherente. Lo previo modificado por cada trazo, por cada pincelada. En busca de la exactitud. Conocimiento que es contacto y, por fin, coincidencia. El yo mismo produciéndose a sí mismo. La intuición de la forma devenida en concreción de la idea.

Hacer y conocer, a la vez. Inventar nuevas reglas y ser naturaleza. Presencia de la voluntad, del gozo de vivir. Contemplación y predisposición a la contemplación visual. Cifra, medida y sus equivalencias en el color y la tonalidad. Nacimiento de un nuevo orden. Burlar, evadir, escamotear al tópico. Aumentar el conocimiento de las cosas, de los sentimientos, de las emociones, en cada rasgo, cada dirección, cada tonalidad, cada color. Establecer el ritmo prefigurado. Instaurar la armonía presentida. Conjunción, conjugación de todas las facetas del ser y dar a luz un nuevo ser. Invención. Invenciones. Invariantes: maneras distintas de medir la intuición con formas diversas. Geografías interiores transmutadas en huellas visuales.

II

COMMENSURACIONES

Modos para conocer la realidad. Dimensiones. Cualidades. Calidades. Proporciones. Largo, ancho y profundo; instante, tiempo del mundo y tiempo cósmico. Hábitos y disposiciones, capacidades e incapacidades, afecciones y determinantes sensibles. Clase, categoría, jerarquía, índole. Analogía, igualdad de relaciones, semejanza genérica.

Commensurar. Mensurar con. Medir conjuntamente. La mensuración como origen de la geometría, de las ciencias, de las filosofías y de las religiones. También de las artes, para conocer al hombre en sí y por sí, al mundo que le rodea y al universo metafísico, el que escapa a los sentidos y al razonamiento. Lo interior y lo exterior. Microcosmos y macrocosmos.

La medida como símbolo e instrumento de la exactitud, del cambio y el intercambio en todos los órdenes de la existencia, de la armonía en el ser humano y en la sociedad, en las formas del conocimiento, en la emoción y en la acción. Búsqueda y hallazgo de regularidades, de cánones o pautas para comprender mejor a la vida. En la medida que mides -San Lucas- serás medido.

Medir equivale a comparar, a establecer relaciones entre la objetividad y la subjetividad, entre la unidad y la diversidad. Mensurar. Instaurar la homogeneidad entre lo que se mide y con lo que se mide. En la justa medida están el orden y la armonía -la creación-, opuestos al desorden y la anarquía -el caos, la nada. No caben el exceso ni el defecto. En la precisa mensuración coexisten lo profano y lo sagrado del juicio y del discurso humanos. En la medida que mides serás medido.

Conjunciones mensuradas de las líneas y los planos, las relaciones y yuxtaposiciones de los colores, las proporciones y la escala. Conmensuraciones de cercanías y lejanías, de cimas y simas. Presencia de la evocación, aquí, ahora. Mensuraciones conjuntas del cuerpo y el alma, del espíritu también, porque como es arriba es abajo. Medir conjugados la vida y la muerte, el momento y la eternidad. Medir ordenadamente, sin otra medida que la mirada y la emoción. Conmensurar sin traslado posible a la racionalización de las medidas. Inteligencia analógica. Totalidades del espacio-tiempo, de la forma y el sonido. Concertar la armonía. Dimensiones, cualidades, calidades y proporciones. Medidas conjuntas. Mensuraciones con. Conmensuraciones. En la medida que mides serás medido.

III

ESPIRALES

Círculos jamás cerrados. Generatrices de galaxias, ciclones, del cuerpo humano, de la memoria genética, de sentimientos y emociones. Espirales que conforman la inteligencia. Manifestaciones del movimiento circular saliendo de su punto de origen, o volviendo a él. Impulso mantenido. Extendido hasta el infinito en ambas direcciones. Línea sin fin, unidos los dos extremos del devenir.

Emanación. Extensión. Desarrollo. Concentración. Continuidad cíclica. Rotación creativa. Ritmos de la vida, siempre distintos. Permanencia del ser en la fugacidad del movimiento. Orden en el caos. Equilibrio en el desequilibrio.

Evolución a partir del centro. Involución, rumbo al centro. Orientación del nacimiento hacia la muerte. Muerte iniciática y renacimiento, el darse cuenta, el verdadero nacimiento. El ser transformado, transfigurado. El trayecto del laberinto.

Minos y el Minotauro. Teseo y el hilo de Ariana. Las manzanas de oro de las Hespérides y el Tóison de Oro de Cólquide. Encrucijadas de caminos. Callejones sin salida. La complicación y la dificultad en el transcurso. La inevitable dificultad para llegar al centro. La circunscripción en el menor espacio posible; la máxima complejidad del itinerario.

Al centro sólo llegan los iniciados; lugar ignorado para los no cualificados. Confraternidades de los constructores, sustitutos de la peregrinación al santuario. El elegido llega al ombligo del mundo. Danzas laberínticas para arribar a él, en Grecia, en China

y el Islam, en Mesoamérica y en Europa. Llegar a la presencia de lo sagrado y precioso. La defensa contra los adversarios humanos y las influencias maléficas, frívolas e insustanciales. Penetrar, con riesgo de perderse, en el territorio de la muerte, la puerta de otra vida, en este mundo o en el otro. Introducirse victorioso en el espacio poco accesible, bien defendido. Arribar al sitio de la potencia, la sacralidad y la inmortalidad.

El trabajo con sus dificultades mayores, las de la vía para llegar al centro. Librar el combate entre las dos naturalezas, la materia tangible y el espíritu intangible. Caras de una igual realidad. La concentración en uno mismo, a través de los mil caminos de las sensaciones, las emociones y las ideas. Suprimir los obstáculos para lograr el acto intuitivo. Viajar al santuario escondido, sede misteriosa del ser. En esa cripta se encuentra la unidad perdida, dispersa en la multitud de los deseos y las ilusiones, los espejismos y los razonamientos. Tomar el Santo Grial en las manos y adueñarse de la Luz.

Transformación del yo en el centro del laberinto. Expansión de la consciencia. Viaje de las tinieblas a la luz. Bodas del espíritu y la materia, de la eternidad y del lapso, de la inteligencia y el instinto, de la intuición y de la razón, de la sabiduría y la violencia. Laberintos. Espirales.

IV

EL SENDERO DE LOS PAJAROS

Vivir sobre el ala aconseja la sabiduría universal. Metáfora del vivir de los pájaros. Libres van de un lugar a otro, sin más propósito

que la voluptuosidad de penetrar el espacio y ser ellos mismos. Con el vuelo trazan el sendero que desaparece al instante. Son pájaros cuando vuelan. Obedecen en todo a su razón de existir, a su conformación anatómica. Sin pistas, sin claves, sin convenciones, libres a cualquier aferramiento.

El camino del pájaro no es en sí mismo un objetivo, sino el medio para liberar a la mente de cuanto la aprisiona; de todo lo que transforma a los humanos en esclavos de objetos e ideologías. Implica el movimiento del espíritu y el reposo de la mente. Calma y acción rigen la conducta del hombre sabio, condiciones hoy raras, cuando las conductas obedecen a las compulsiones irracionales, a patológicas evasiones de la realidad, creyendo que a ella se aferran.

El ala simboliza al vuelo. Es desprendimiento de la gravedad y del apego al suelo. Se refiere al aligeramiento, al desplazamiento, a la desmaterialización y, también, a la liberación de las circunstancias y el ingreso en el ámbito del espíritu. Permite, por medio de la comunicación con la interioridad, el contacto con el cuerpo sutil, el engendrado desde el Embrión de la inmortalidad.

El poder de volar es atributo de los inmortales taoístas. Cuando alcanzan ese estado perenne se dirigen a las Grandes Islas. La isla, por su lado, es el símbolo de un centro espiritual, primordial; evoca el refugio donde la voluntad y la consciencia se han unido para combatir y vencer al mundo de las sombras, las que viven aferradas a cuanto materia encuentran, con la ilusión de que por ella adquieren realidad y son.

Las alas simbolizan la facultad de conocimiento. Según el Rig

Veda, la inteligencia es el más rápido de los pájaros. En la tradición cristiana las alas significan el movimiento aéreo y simbolizan al pneuma, el espíritu. Por eso, los ángeles, símbolos o realidades de estados espirituales, son alados. En la Biblia son continuas las referencias a las alas. Los seres dotados con ellas, una vez transfigurados, se relacionan con Dios. Poseer alas significa el abandono de lo mundano -instantáneo y pasajero- para llegar a lo celestial y eterno. Me daré alas y yo volaré, dice el Salmo 54. En ellas se encuentra la protección divina: *YO me protegerás a la sombra de tus alas, Pondré mi esperanza en sus alas*, invocan los Salmos 16 y 35.

El tema de las alas fue usado por los Padres de la Iglesia y por los místicos de cualquier religión. Todos hablan de las alas de la Divinidad para explicar su Potencia, Beatitud e Incorruptibilidad. En este sentido, Dios es un equivalente de la Isla de los Inmortales taoísta. Según Gregorio de Nicea, si Dios es alado, el alma creada a su imagen y semejanza también posee sus propia alas; las perdió por el pecado original y es posible recuperarlas al ritmo de la transfiguración. Cuando el hombre se aleja de Dios pierde sus alas. Cuando se le acerca, de nuevo queda provisto con ellas. En la medida que el alma es alada vuela más alto. El cielo al que se dirige es un abismo sin fin. Siempre pueda subir. Jamás alcanzará la cima.

El ala y el vuelo significan una voluntad trascendente. Son experiencia de la materia aérea, de la substancia celeste. Nace en el pensamiento propenso a la mística y se encuentra con la dialéctica entre la actividad mediadora y la superación de la materialidad. El ala, por lo tanto, es un medio simbólico de purificación. Toda representación psíquica de la imagen de vuelo

es inductora de una virtud moral y de una elevación espiritual. Contra todas las lecturas del psicoanálisis clásico, afirma Gaston Bachelard, el vuelo onírico es una voluptuosidad de lo puro. Las alas expresan una elevación, un impulso por trascender la condición humana, frágil y parecedera. Indican una liberación y una victoria. El artista, como el profeta, tiene alas cuando trabaja.

En mi obra no me interesa el vuelo de Icaro, sino el de Nike. El Sendero de los Pájaros es el símbolo del movimiento y el reposo simultáneos. El sentido concretado, el dinamismo sereno de la forma y el color.

V

MANDALA

Leonardo da Vinci observaba con singular atención los muros agrietados, con restos de varias capas de pintura. Dejaba volar la imaginación. Encontraba sugerencias de formas animales, humanas y de paisajes. Se permitía el juego con las apariencias amorfas y estimulaba la visión creadora. En igual modo es factible encontrar figuras básicas -geométricas- y sucesiones rítmicas en objetos supuestamente conocidos. Hasta lo más común encierra grandes sorpresas. Las propias manos, por ejemplo.

En el acto de la visión el cuerpo medita igual que la mente. Cuando cerramos los ojos vemos sin ver. En verdad vemos las cosas.

Por la contemplación interior el ser humano adquiere facultades para rehacer su visión, la de sí mismo y la del mundo. Nos hacemos receptivos, activos y estáticos, nos acercamos a la percepción global de los fenómenos. Al pensar con imágenes entramos en un proceso anímico en el que los símbolos hablan. Hay incontables objetos más allá del rango de la razón. El símbolo, entonces, se presenta como un puente entre el mundo físico y el metafísico, entre lo que no puede ser entendido y el todo que es la absoluta comprensión.

El mandala es un símbolo de comprensión. Ha sido usado por todas las culturas para representar la creación del universo o la progresión hacia el Yo, el interior del ser individual e interrelacionado. Tal vez ese sea el sentido de las escalinatas en las pirámides prehispánicas y el de los templos circulares de Ehécatl, dios del viento, símbolo del aliento vital. Algo similar ocurre con los novohispanos templos barrocos y neoclásicos, en los que la interiorización se logra en el trayecto visual y espiritual que va desde el sotocoro penumbroso -símbolo del recogimiento en uno mismo y del alejamiento del mundanal ruido-, a la nave más luminosa y expandida espacialmente, para encontrar la culminación en la cúpula, donde se concentra y se esparce la luz. Los templos de ambas culturas determinan, por el rito de la orientación, el espacio sagrado, símbolo de la presencia divina en el centro del mundo. Algo similar ocurre con las aureolas, esos círculos luminosos que rodean las cabezas de algunos personajes en la pintura y la escultura religiosas.

El mandala, literalmente, es un círculo. Puede presentar otros

círculos concéntricos. En ocasiones lo envuelve un cuadrado y puede estar asociado con las formas triangulares. Con tan sencillos elementos es factible llegar a composiciones de gran complejidad.

El círculo es una figura arquetípica que manifiesta la totalidad de la psique. El movimiento circular es perfecto. Inmutable. Sin fin ni comienzo. Hay contenida en él una sucesión continua e invariable de instantes. Según Plotino, el centro es el padre del círculo. Lo compara, como muchos otros pensadores, con Dios y la Creación. Se pregunta, ¿Por qué el cielo se mueve según la ley del círculo? y se responde: Porque imita a la Inteligencia.

El círculo simboliza las perfecciones alojadas en el punto primordial. Es su desarrollo y manifestación. Aquel es el mundo. Este es su origen. Expresa la actividad de los ciclos cósmicos y su movimiento. Los círculos concéntricos indican los grados del ser, las jerarquías creadas. El conjunto representa la manifestación universal. Puesto que es símbolo de todo lo existente, esta forma no puede fracturarse sin pérdida de su forma esencial. Por esta razón es símbolo de la Divinidad que produce, regula y ordena la vida. El círculo engloba al espacio y al tiempo, más que medirlos.

El cuadrado, desde tiempos prehistóricos, se ha usado para significar lo sólido, estable, tangible y sensible. Su relación con la cruz lo hace un símbolo de plenitud y universalidad. Simboliza lo terrestre, la totalidad de lo creado y revelado. Si símbolo de la tierra, por oposición al cielo, es la antítesis de la trascendencia y la afirmación de la contingencia. Todas las tradiciones culturales consideran al cuadrado como la encarnación de la perpendicularidad, que significa el obstáculo, la divergencia, la dificultad, el freno,

el impedimento, la necesidad de un esfuerzo. Es signo de la potencialidad en espera de la manifestación, de la concreción de la idea.

El triángulo expresa un orden intelectual y espiritual. Representa la unidad del ser vivo, producto de la unión del cielo y la tierra. Equivale a la rivalidad superada y expresa un misterio de síntesis, de unión y solución.

En las uniones del círculo y del cuadrado se simbolizan los aspectos fundamentales de Dios. La unidad y su manifestación. El círculo expresa lo celeste y el cuadrado lo terrestre, ya no como opuestos, sino como algo creado. Se presenta una diferenciación y una conciliación: el círculo es al cuadrado como el cielo es a la tierra, o la eternidad al tiempo. El cuadrado unido al círculo representa la totalidad de los procesos psíquicos conscientes e inconscientes: el pensamiento, el sentimiento, la intuición y la sensación.

Contemplar un mandala es tanto como ver una imagen del mundo, un resumen de la manifestación espacial y temporal, como desarrollos de la eternidad y la totalidad. Manifiesta con sus formas al universo material y espiritual. Síntesis del ser como tal, generador de movimientos intelectuales y espirituales para llegar a la comprensión. Las oposiciones del mundo aparential se resuelven en un triple orden, humano, cósmico y divino, de tal modo que la ascensión espiritual se logra por una interiorización cada vez mayor de la vida y por la concentración progresiva de lo múltiple sobre la unidad. Lo cual equivale a establecer una dinámica en la que el Yo se reintegra en el Todo y el Todo en el Yo. Cuando se logra ese estado quedan sobrepasadas las oposiciones del mundo aparential y

se llega a la verdadera, real, vivencia del ser, al Yo integrado, donde las coordenadas del tiempo y el espacio se transforman en eternidad, lo descompuesto, en integrado; lo diferenciado, indiferenciado; lo invisible, visible; lo exterior, interior; lo difuso, concentrado; el caos, en el ser.

Cuando un artista dibuja o pinta una forma a manera de mandala es el retrato de una experiencia interior, de una experiencia primordial que trasciende al individuo. Se expresa como el género humano y se dirige a la especie humana. La experiencia primordial es el manantial de la creación artística y el arte consiste en manifestarla.

VI

RETRATOS ANALÓGICOS

Fijar la figura de una persona. Descifrar el lenguaje de los rasgos. Individual. Propio. Insustituible. El trayecto vital manifiesto. Expresivo en la apariencia. Analizar los elementos gramaticales y su peculiar sintaxis. El contorno del rostro. El modelado de las facciones. La forma de los ojos, el brillo o la opacidad de la mirada. La amplitud de la frente. La nariz y su prominencia; las fosas nasales, ocultas o descubiertas. La boca y las expresivas comisuras de los labios, sensuales y tiernos,

rígidos y severos. El mentón, ovalado, anguloso. La textura de la piel y su tono. El color del pelo y sus brillos. El cuello grácil o fuerte. Las manos, suaves y tersas, huesosas y crispadas. El vestido. Los adornos. La elegancia o la vulgaridad. El refinamiento o la ordinariéz. La autenticidad o la impostura. Adivinar el rostro otorgado por la naturaleza, convertido en máscara durante el devenir. Vanidades. Magistralmente pintadas, a veces. Engaños coloridos.

Más allá está el verdadero ser humano. Esperanzas y miedos. Certezas y dudas. Aciertos y errores. Fortalezas y debilidades. Amores y odios. Deferencias e indiferencias. Generosidades y mezquindades. Empeños y desganos. Exitos y fracasos. Deseos y desilusiones. Virtudes y pecados. Creencias y supersticiones.

Retrato visual. Satisfacción de la vanidad y del oficio. Retrato analógico. Manifestación de la naturaleza humana en las formas pictóricas, aprehendida mediante las relaciones de la exterioridad y la interioridad.

Revelar la enorme complejidad del personaje retratado. Explorar los rasgos integrales de una realidad humana. A partir de la máscara y de lo que ella esconde. Espiar los gestos hasta la minucia. Los hechos y las obras. Percibir la dinámica interna, aun a costa de la apariencia. O precisamente por ello. Luego interrogar al propio interior, al conocimiento intuitivo. Mostrar la intimidad recóndita del observador y del observado. Impresión subjetiva, ciertamente. Tanto como la representación de la apariencia. Nada hay que demostrar. Mucho que verificar. La intuición y la razón conjuntadas en la habilidad pictórica. Impresión verídica, certera. La que captamos integralmente. La que disimulamos mediante el juicio, que no la razón.

APENDICE III

LA MIRADA EXTERIOR

GUADALUPE AMOR:

Manuel Sánchez Santoveña
 pinta
 El aura del viento.

En tu chaleco gris encarcelado
 Como tigre en la jaula de los leones
 Rodeado de banderas y dragones
 Con tu rostro por siempre decorado.

Y el corazón por siempre mutilado
 Aspirando el aroma de limones
 Y la reina letal de corazones
 Tu vecina de puerta y candado.

Pintando los faroles del espacio
 Midiendo el firmamento en tu palacio
 Decorando estampillas y postales.

Bordando con pincel tus iniciales
 Encarcelado en tu chaleco gris
 Pintado con ocasos y con gis.

Mayo 2, 1988

*

ESPACIOS

Veredas encarnadas
 Veredas, con las sombras muy vacías,
 Veredas combinadas
 Veredas muy sombrías
 Que van de Gibraltar, veredas frías.

Mayo 15, 1989
 (Ante el cuadro PRELUDIO DE AMOR)

*

EL CARACOL COSMICO

El hueco del sonido
 El hueco refulgente de platino
 El caracol torcido
 El caracol divino
 El caracol sin rumbo, ni destino.

Mayo 15, 1989
 (ante el cuadro JOIE DE VIVRE,
 propiedad del Lic. Manuel Palazuelos)

*

EL CARACOL AZUL

El caracol como col
 Caracoles de azufre y cobalto
 Caracol de alcohol
 Caracol a vuelo alto
 Caracol de coral y sobresalto.

-

Caracol abismal
 Caracoles geométricos iguales
 Caracol esencial
 Caracol de metales
 Y de contornos rotos, desiguales.

-

Rehiletos de tul
 Caracoles de cielo y de cobalto
 Venidos de Estambul

Son de azul sobresalto
Los caracoles celestes a vuelo alto.

Junio 12, 1989
(Ante el cuadro ESPIRALES XXXV,
propiedad del Lic. Paco Pacheco)

*

EL CARACOL DE MALAQUITA

Malaquita infinita
Que forma caracoles retorcidos
La flor de dinamita
Caracoles partidos
Abismales, geométricos, perdidos.

Junio 16, 1989
(Ante el cuadro ESPIRALES 15-VI-89,
propiedad de la Lic. Romy Bernal Erbes)

*

CARACOL DE MANUEL SANCHEZ SANTOVERA

Caracoles de colores
Caracoles amarillos
Blancos, azules, sencillos
Caracoles retadores
Caracoles a vuelo alto
Con ecos de sobresalto
Caracoles celestiales
Que en veces son infernales.

Caracoles sempiternos
Que vienen del mar eternos

Caracoles quebrantados
Como vitrales quebrados

Caracoles del olvido
Caracoles sin sentido
Lanzados a los espacios

A los templos y palacios.

Caracoles sentenciados
A desiertos ignorados

Caracoles de colores
Fuegos fatuos retardores

Caracoles de Manuel
Sánchez Santoveña.

Julio 16, 1989

(En la exposición DE ESPIRALES,
Instituto Mexicano-Norteamericano
de Relaciones Culturales, A.C.)

*

JOSE A. DACAL ALONSO:

Manuel Sánchez Santoveña utiliza el óleo y los lápices de colores para llevarnos a participar de la aventura creadora. Una cascada de colores se transforma en sinfonía concurrente. Con el color construye los planos, define los espacios, ubica los volúmenes, distribuye luces y sombras, establece las atmósferas aéreas y terrenales y con un sólo color -el rojo y sus matices- apenas tocado por el azul, elabora un mundo pictórico. El color busca olor, sabor, sonido y luz. Y lo logra.

Sus cuadros no tienen títulos ni formas naturales y no obstante, estéticamente poseen significado y significado. No es informalismo, ni estridentismo. En su pintura cuando las manchas se plasman están dispuestas intuitivamente para revivir emociones y sentimientos. Su quehacer está impregnado de naturalidad sin renunciar a un lenguaje actual y vigoroso.

Sánchez Santoveña con el color corta y une planos, produce simetrías y asimetrías, conjunciones y disyunciones, opuestos y síntesis con la rara cualidad de lo vivo y lo humano. (*)

*

CARLOS BLAS GALINDO:

En la actualidad, es sumamente amplio el número de artistas visuales profesionales que laboran en nuestro medio cultural y son mucho más numerosos quienes aspiran a convertirse en productores profesionales de artes visuales. Este fenómeno, que es multicasual, ha redundado en la necesaria -y todavía perfectible- ampliación de la pluralidad estilística que prevalece hoy en día, pero también ha incrementado la confusión entre los públicos no especializados debido, básicamente, al hecho de que es frecuente la presencia de autores oportunistas que constantemente varían sus soluciones formales para hacerlas similares a las que son características de aquellos lenguajes que cuentan con mayor aceptación institucional o comercial. Debido a lo anterior, es preciso subrayar la trascendencia con la que cuenta la obra de aquellos artistas sinceros que, como Manuel Sánchez Santoveña, trabajan con perseverancia en favor del

(*) PLASTICA: DIBUJOS Y PINTURAS. Pág. 15.
En Ovaciones. México. Jueves 31 de Julio de 1986.

auténtico desarrollo de nuestra cultura artística.

En las piezas con las que Sánchez Santoveña ha decidido integrar la presente exposición es posible detectar componentes de lo rubros estético, temático y artístico cuya relevancia radica, precisamente, en el hecho de construir sinceros aportes al desarrollo cultural. En lo que concierne al primero de los niveles enunciados, el trabajo de este autor cuenta con una fuerza expresiva que está sustentada en altos grados de asombro y de atracción, hecho que resulta digno de ser resaltado, ya que, entre las tendencias visuales predominantes, son detectables preferencias por el empleo de elementos que, en ocasiones de manera artificial, son retóricos o agresivos. En cuanto al segundo de los rubros citados, cabe subrayar que Sánchez Santoveña amplía, con sus imágenes, las posibilidades de lectura de sus obras, ya que consigue resultados cuya capacidad de generar evocaciones es alta, hecho que contrasta con la orientación predominante entre muchos de sus colegas por generar resultados visuales que son forzosamente enigmáticos o cuya lectura es innecesariamente compleja. En lo que toca al aspecto de lo meramente artístico -esto es, al que engloba tanto lo formal como lo técnico-, es preciso destacar que en las obras de Sánchez Santoveña que conforman esta exposición resulta fácil de advertir tanto un diestro empleo del repertorio técnico como un seguro manejo de los procesos productivos, hechos que son, en nuestro medio cultural, más infrecuentes de lo que pudiera pensarse, ya que algunos autores renuncian irreflexivamente a la demostración del dominio profesional con el que cuentan sobre sus elementos y sobre sus métodos de trabajo.

El artista Manuel Sánchez Santoveña es un ser privilegiado, ya que

cuenta con una información visual que es sumamente amplia, ya que ha asumido un real compromiso con su actividad profesional como artista y ya que posee una facultad autocrítica ampliamente desarrollada que lo aleja de las soluciones complacientes. Sin duda, la innegable contribución de este autor al desarrollo del medio cultural mexicano habrá de serle reconocida de manera creciente (*).

*

PACO PACHECO:

Se pinta o se dibuja no sólo porque haya algo que decir, sino también una forma, una manera de decirlo: una propuesta, en síntesis. Y al tiempo en que se expande el color, que avanza el pincel dubitativo o embadurna la espátula la materia pictórica, se perfila la forma, se hace visible la estructura, se configura el mundo. Todo acto de creación es cerrado, profundamente subjetivo y se cumple en sí mismo. Queda el objeto, el cuadro, como un mero documento, como un signo que nos remite al pensamiento, a la acción, a la propuesta y a la visión que lo informó y lo precedió. Desde este punto de vista el arte es una mera arqueología de la emotividad del artista, pero de la misma manera que el objeto de una civilización remota lleva una carga capaz de remitirnos al sistema de ideas en el cual fue generado, el cuadro nos remite al sujeto que lo hizo y, de esa forma, a nosotros mismos.

En días pasados el Centro Cultural Unicornio Blanco inauguró la exposición de Manuel Sánchez Santoveña: una retrospectiva. Pasó Manuel de arquitecto a pintor (su verdadera vocación siempre diferida y en los últimos años actualizada): del espacio al espacio: de la

(*) GEOGRAFÍAS INTERIORES.
Galería del STAUACH. Casino de Profesores. Chapingo, Edo. de México.
Abril de 1990.

proyección de objetos dedicados a la vida (la cotidiana, que necesariamente transcurre entre objetos artificiales) a la proyección de objetos que apuntan, introspectivamente, hacia lo íntimo, lo subjetivo. Manuel se inclina, como pintor, hacia lo abstracto, y es su pintura una mezcla de elementos racionales y geométricos (elipses, círculos, espirales) con otros que no recuerdan nada y nada evocan del mundo de las formas: son chispazos, pequeñas y radiantes explosiones sobre fondos fríos y difusos. No tiene preferencia colorística, pues es amplia su gama.

Lo mismo echa mano de lo radiante que de lo frío. Y hay una primitiva sabiduría, instintiva y oscura, en la manera de aplicarlo: lo radiante superponiéndose, yuxtaponiéndose a lo oscuro... la materia pastosa al color diluido... pero hay constantes en su obra, resquicios por los cuales entró su formación anterior, la de arquitecto: Manuel, con todo y que es abstracto, busca espacios donde ejercitar su percepción (espacio del sueño y del alucinamiento, espacio que precede a la conciencia), pero espacios donde han entrado, paralelamente, la intuición, la razón y el dinamismo, de tal manera que a la tendencia fría, paralizante y calculadora de la razón (que trabaja por descomposición, análisis y esquemas) opone el dinamismo, la simultaneidad y el caos. Su pintura es móvil. Lo transitorio, en ella, por lo mismo, ocupa un primer plano. Esto no quiere decir que en la obra de Sánchez Santoveña no haya orden, equilibrio, ritmo... sino que éste es inestable y frágil por lo pasajero (*).

*

ROLANDO ROSAS GALICIA:

Tal parece que no es la luz lo que se descompone, sino la pupila.

(*) ARTES PLÁSTICAS: MANUEL SÁNCHEZ SANTOVEÑA EN EL UNICORNIO BLANCO.
Punto. México, D.F., 13 de noviembre de 1989.

Es el ojo de donde surge la luz y crea colores, líneas, el trazo de las sensaciones. En la contemplación de **ESPIRALES** y **EL SENDERO DE LOS PAJAROS**, no hay una referencia a la realidad exterior, y sí a una interior.

La manifestación de lo humano se concretiza en lenguajes, es decir, en imágenes, sonidos, movimientos, etc. Y el artista en el momento solitario de la creación puede elegir sólo uno para manifestarse.

Manuel Sánchez Santoveña no interpreta el mundo y nos lo muestra, sino que deja que nosotros lo interpretemos. Nos remite a los lenguajes originales. A través de las líneas curvas el color expresa su movimiento; y en esa conjunción de la línea y el color, el sonido. Amasijo sinestésico de lenguajes que se ofrecen en el nivel de las sensaciones.

Manuel Sánchez Santoveña crea paisajes interiores que se concretizan en emociones; texturas donde la única certeza es la incertidumbre del espectador ante el reconocimiento de su propia experiencia.

Si observamos detenidamente, el mirón, nunca está fuera o dentro del cuadro; tal parece que él es el que siente, y en el mejor de los casos, el que mira. Sus pupilas, sus músculos o gritos son lentísimos movimientos; arrastrados cuerpos que existen en el color y con luz propia (*).

*

FRANCISCO DE SANTIAGO:

Los cuadros de Manuel Sánchez Santoveña nos traen a la memoria

(*) **GEOGRAFÍAS INTERIORES: DISCURSO DE INAUGURACION.**
Galería del STAUACH. Casino de Profesores. Chapingo, Edo. de México.
14 de abril de 1990.

la frase de Selma Lagerlöf: Dios mío, permíteme que mi alma llegue a su madurez, antes de ser segada. Su obra es fiel reflejo de su información, de su cultura, del desarrollo de la capacidad sensible; pero lo más importante es la concordancia entre el hombre artista y el hombre ante la vida, que ha tenido el valor de decidir entre un bienestar económico, pero de alguna manera vacío, o el camino tortuoso del arte, pero pleno de sentimiento, de emoción, de vida interior, aunque no tan pródigo en satisfacciones materiales. Por eso decimos que nuestro artista llegó a su madurez, en el preciso momento en que había que decidirlo.

Tal vez la obra de Sánchez Santoveña no sea comprendida a plenitud por el hombre de nuestros días, quien generalmente rechaza todo lo que represente un esfuerzo intelectual y sufre de una especie de reblandecimiento de la voluntad. Condición que padece la sociedad contemporánea.

Manuel utiliza los colores, después de haberlos recreado en la paleta, e inteligentemente los distribuye con un gran conocimiento compositivo y el resultado es una armonía musical que se transforma en plástica sonora.

En sus cuadros no se advierte un sonido desacorde o mal ejecutado, lo que ha conseguido, a través de esfuerzo y una lucha sostenida durante mucho tiempo, no obstante las condiciones adversas y a veces angustiantes, pero que él ha superado con una demostración de carácter y talento, lo que confirma que el arte no admite la entrega parcial. El notable, fino y sutil empleo de los elementos plásticos, son una muestra del dominio del lenguaje que le permite expresarse con personalidad, que lo distingue de los demás. Su composición

refleja el manejo del tiempo y el espacio que lo lleva a un resultado de gran equilibrio, que comunica una especie de inquieta tranquilidad.

A pesar de la información, la observación y el contacto con el arte contemporáneo, se ha mantenido aparte de influencias y de eso que a veces son modas que, como tales, no resisten el juicio del tiempo. La autenticidad de su trabajo permanece intacta y por eso mismo, el artista está llamado a crear una obra trascendente y a ocupar un lugar destacado en la cultura mexicana. Sus cuadros demuestran un severo sentido autocrítico que lo lleva a exigirse a sí mismo, sin poses de genio, -denominador común entre los seudohacedores de arte en su etapa formativa-, etapa que Sánchez Santoveña hace mucho tiempo que dejó atrás. El está en plena madurez creativa.

Vale decir que el artista ha sido, por la obra realizada y por su calidad humana, un caso grato en la vida de nuestro recinto: la antigua Academia de San Carlos (*).

*

ROBERTO SUAREZ ARGÜELLO:

De esas lomas yo vengo, amigo,
pero, dime tú, ¿dónde voy?

Tomaste el pincel, Manuel,
miraste largo hacia dentro
y te lanzaste al camino
-cuánto penar, caminante-
a recrear otros mundos

(*) LA PINTURA COMO REFLEJO DEL HOMBRE HUMANÍSTICAMENTE FORMADO.
En EL SENDERO DE LOS PAJAROS. Catálogo de la exposición individual.
División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas. U.N.A.M.
México. 1991.

-tan lejanos, tan cercanos,
 cabe el alma-
 donde construir en color
 los nuevos sueños del hombre.

Cuánto dolor, caminante;
 sin embargo, qué armonía.

Noble es tu ruta, viajero,
 una espiral,
 una espiral de música ascendente (*).

*

GILDA CARDENAS PIÑA:

Dentro de las exposiciones temporales que se presentaron el año pasado en esta ciudad de Taxco de Alarcón, fueron notorias las que ofreció el Museo Guillermo Spratling dentro de una variedad artística, temática y antropológica. De ellas me gustaría hacer un estético recuerdo en torno a la exhibición pictórica Serenos Sigilos de Manuel Sánchez Santoveña, inaugurada el 17 de septiembre y expuesta hasta fines de octubre.

La muestra consistió en 34 obras realizadas en diferentes técnicas como el óleo, la técnica inglesa o el óleo pútrido, ya sea sobre tela o sobre tabla; además de la acuarela, o el lápiz Conté y de color sobre papel y la incursión en técnicas mixtas.

Existe una constante en las obras expuestas, unificadas dentro del estilo artístico de la Abstracción -dentro de las artes plásticas-

(*) Manuscrito, con fecha julio de 1989.

pero con diferentes variaciones o modalidades como el Informalismo o Expresionismo abstracto, donde no reconocemos ninguna forma racional conocida. La Abstracción figurativa en la cual vislumbramos algunas formas ya sea humanas o de la naturaleza u objetos en general, y el Geometrismo donde se asoman círculos, espirales, etc. o se perfilan áreas espaciales.

Con seis campos a manera de temas, el artista define y clasifica en series a sus obras en una Presentación: Inventiones, Commensuraciones, De espirales, El sendero de los pájaros, Mandala y Retratos analógicos. De éstas se desprenden las variaciones en signos estéticos visuales y tangibles. Hablar de éstos y no de las temáticas, es no comprender la intención del mismo autor, ya que de una forma conceptual estructurada desde un punto de vista filosófico, organiza desplazadamente en una sinfonía de colores planos bidimensionales.

Resulta difícil explicar cada una de las obras expuestas, por lo que nos concretaremos ahora a dialogar con tres de ellas, para argumentar algunos de los temas mencionados. Por ejemplo:

Dentro de las Inventiones sobresalen dos obras, "Inventiones I y II", formadas por 15 dibujos a lápiz de color sobre papel cada una, enmarcadas en forma de cuadrícula sobre un soporte de fibracel (153 x 124 cm), dentro del estilo de la Abstracción informalista donde la figuración desaparece por completo. Estas obras forman parte de una colección de cerca de 200 dibujos realizados en París y en México durante los años de 1983 y 1984.

En ellos predomina el desplazamiento de la línea rápida y reiterada, donde el colorido acaricia la sutileza. Ningún dibujo

es continuación de otro, todos son independientes, pero su unidad se logra a través del concepto del cual partió, basado en las estructuras musicales de Juan Sebastian Bach; así nos lo hizo saber el propio autor. El define a las Invenciones como "diversos modos de medir la intuición con rasgos diferentes, lo previo modificado momento a momento. Geografías interiores fijadas en huellas visuales".

De la serie El sendero de los pájaros se encuentran varios cuadros bajo este mismo título, además de "Trenzadas Sílabas del Cielo" y "Cactus florecido". Esta última sobresale por su riqueza estética visual, mide 90 x 135 cm., fechada el 11.01. 1991, realizada al óleo pútrido sobre tela, técnica lenta por la preparación del lienzo antes de empezar a pintar y por su ejecución a base de veladuras.

Su composición se estructura en ejes diagonales subrayados por áreas de intensos colores. El azul y el violeta, sustentan un océano de matices verdes y amarillos en envolventes líneas curvas que emiten una gran fuerza generadora de energía. Así trascienden la inmensidad más allá de su propio soporte, y en forma liberadora se pronuncia litúrgicamente en una Anunciación florecida.

El "Cactus florecido" es un canto a la vida. Por tal razón Sánchez Santoveña nos recomienda vivir como pájaros, el saber abandonarse a la voluntad de volar libres, ya que trascender la libertad es encontrarse uno consigo mismo. "Ir de un lugar a otro, sin más propósito que la voluptuosidad de penetrar el espacio y ser uno mismo, sin pistas ni claves, libres de cualquier aferramiento".

El excelente cuadro "Interior de Margarita o la Hechicera sujeta"

realizado con la técnica inglesa y óleo sobre tabla de 140 x 90.5 cm. y fechado el 11.08.1992, se adentra en el campo de los Retratos analógicos.

Aquí la Abstracción figurativa hace su presencia en forma de espectro femenino. La lectura de la obra la podemos hacer desde un punto de vista del relato alquímico. Dentro de un ambiente misterioso, dado por el color negro, el artista ha resacado de las entrañas de la madre tierra una figura esgrafiada en ocre. El título de la obra nos da la referencia de ser una mujer hechicera, pero por su forma se asemeja a un ser paleontológico, visión de un pasado ancestral mágico-religioso.

De forma seductora, la hechicera hace cómplices a sus espectadores en la fragua de sus conjuros, frente a ella, dados por las fuertes zonas lumínicas naranjas y amarillas y que por ende inundan de luz toda la escena. De aquí se desprende un fluido de color lila que se riega diagonalmente hacia abajo, situación de sorpresa y desencanto, pero nos impulsa a regresar al centro mismo de la fuerza hechizadora. No cabe duda que el artista nos invita a participar de sus propios rituales, míticos y sensoriales de la naturaleza humana y nos dice: "Espiar los rasgos integrales de un ser humano, percibir la dinámica interna. Explicarse la intimidad más recóndita".

Podemos agregar que la obra pictórica (en general) de Sánchez Santoveña se sustenta en una estructura musical armónica y en un trasfondo teórico de una amplia cultura intelectual. (*)

(*) CARDENAS P., Gilda: SERENOS SICILIOS. Pp. 15-19.
en Consenso, Voz y Pensamiento de Taxco. Revista Semanal de Información y Análisis. Taxco de Alarcón, Gro. No. 19. 13 de febrero de 1994.

APENDICE IV

**LA OBRA PICTORICA
DE
MANUEL SANCHEZ SANTOVENA
(1983-1993)**

CLAVES DE ABREVIATURAS

TITULO

LA : LIBRO DE ARTISTA (ORDENADOS CON NUMERACION ROMANA)

SERIE

C : COMENSURACIONES
 E : ESPIRALES
 Es : ESTUDIO
 I : INVENCIÓN

M : MANDALA
 RA : RETRATO ANALOGICO
 SP : SENDERO DE LOS
 PAJAROS

TECNICA

Ac : ACUARELA
 AF : ACUAFUERTE
 Ag : AGUADA DE TINTA CHINA
 B : BOLICRAFO
 C : LAPIZ CONTÉ
 c : CÉRA
 C : COUACHE
 g : GOMA PARA BORRAR
 LC : LAPIZ DE COLOR
 LG : LAPIZ DE GRAFITO
 LLC : LAPICES DE COLORES
 LLG : LAPICES DE GRAFITO, VARIAS GRADUACIONES
 LCg : LAPIZ CARBON GRASO

H : HIXTA
 O : OLEO
 OP : OLEO PUTRIDO
 P : PLUMON O MARCADOR
 Pm : POLVO DE MARMOL
 Pp : POLVO PIEDRA POMEZ
 po : PASTEL DE OLEO
 R-U : ROLL-UP
 Sa : SANGUINA
 T : TINTA CHINA
 Tc : TINTAS DE COLOR
 Te.A : TEMPLE ANTICUO
 TI : TECNICA INGLESA

SOPORTE

PAPEL Am: PAPEL DE AMATE

DIMENSIONES

TODAS LAS MEDIDAS SON EN CENTIMETROS

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
1 BORDE DE VENERA	-	LLG	PAPEL	23.9 x 31.8	11.1983
2 INVENCIÓN 5.11	I	LLC	PAPEL	30 x 40	11.1983
3 INVENCIÓN 9.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
4 INVENCIÓN 10.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
5 INVENCIÓN 23.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
6 INVENCIÓN 25.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
7 INVENCIÓN 28.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
8 INVENCIÓN 29.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
9 INVENCIÓN 31.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
10 INVENCIÓN 32.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
11 INVENCIÓN 34.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
12 INVENCIÓN 36.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
13 INVENCIÓN 39.12	I	LLC	PAPEL	30 x 40	12.1983
14 MANDALA	M	LLC	PAPEL	30 x 40	02.1984
15 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 1.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	02.1984
16 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 2.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	02.1984
17 INVENCIÓNES I (quince dibujos)	I	LLC	PAPEL	153 x 124	1983-1984
18 INVENCIÓNES II (quince dibujos)	I	LLC	PAPEL	153 x 124	1983-1984
19 INVENCIÓN 68.84	I	LLC	PAPEL	30 x 40	1.06.1984
20 INVENCIÓN I-6/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	06.1984
21 INVENCIÓN II-6/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	06.1984
22 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 3.84	SP	LLC	CARTULINA	60 x 90	2.06.1984
23 INVENCIÓN III-7/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	5.07.1984
24 INVENCIÓN IV-7/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	5.07.1984
25 INVENCIÓN V-7/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	5.07.1984
26 INVENCIÓN VI-7/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	6.07.1984
27 INVENCIÓN VII-7/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	07.1984
28 INVENCIÓN VIII-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
29 INVENCIÓN IX-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
30 INVENCIÓN X-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
31 INVENCIÓN XI-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
32 INVENCIÓN XII-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
33 INVENCIÓN XIII-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
34 INVENCIÓN XIV-8/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	08.1984
35 INVENCIÓN XV-9/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	09.1984
36 INVENCIÓN XVI-10/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	10.1984
37 CONSENSURACION I-10/1984	C	LLC/P	PAPEL	40 x 30	14.10.1984
38 CONSENSURACION II-10/1984	C	LLC/P	PAPEL	30 x 40	14.10.1984
39 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 4.84	SP	LLC/B	PAPEL	30 x 40	15.10.1984
40 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 5/84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	24.10.1984

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
41 CONMENSURACION III-10/84	C	LLC	PAPEL	30 x 40	24.10.1984
42 CONMENSURACION IV-10/84	C	LLC	PAPEL	30 x 40	24.10.1984
43 SENDERO DE LOS PAJAROS 6.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	25.10.1984
44 SENDERO DE LOS PAJAROS 7.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	25.10.1984
45 SENDERO DE LOS PAJAROS 8.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	25.10.1984
46 SENDERO DE LOS PAJAROS 9.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	25.10.1984
47 MANDALA 2.84	H	LLC	PAPEL	30 x 40	26.10.1984
48 MANDALA 3.84	H	LLC	PAPEL	30 x 40	27.10.1984
49 MANDALA 4.84	H	LLC	PAPEL	30 x 40	28.10.1984
50 SENDERO DE LOS PAJAROS 10.84	SP	LLC	PAPEL	30 x 40	29.10.1984
51 CONMENSURACION V-10/84	C	LLC	PAPEL	30 x 40	30.10.1984
52 CONMENSURACION VI-11/84	C	LLC	PAPEL	30 x 40	1.11.1984
53 CONMENSURACION VII-11/84	C	LLC	PAPEL	30 x 40	2.11.1984
54 INVENCION 43.84	I	LLC	PAPEL	30 x 40	3.11.1984
55 INVENCION 44.84	I	LLC	PAPEL	30 x 40	3.11.1984
56 INVENCION 49.84	I	LLC	PAPEL	30 x 40	4.11.1984
57 INVENCION 50.84	I	LLC	PAPEL	30 x 40	5.11.1984
58 INVENCION 52.84	I	LLC	PAPEL	30 x 40	6.11.1984
59 CONMENSURACION VIII-11/84	C	LLC	PAPEL	30 x 40	7.11.1984
60 INVENCION XVII-11/84	I	LLC/T	CARTULINA	60 x 90	8.11.1984
61 INVENCION XVIII-11/84	I	LLC/T	CARTULINA	60 x 90	9.11.1984
62 INVENCION XIX-11/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	10.11.1984
63 INVENCION XX-11/84	I	LLC	CARTULINA	60 x 90	14.11.1984
64 CONMENSURACIONES 1.84	C	O	TELA	60 x 90	11.1984
65 SENDERO DE LOS PAJAROS 11.84	SP	LLC	CARTULINA	60 x 90	11.1984
66 CONMENSURACION IX-12/84	C	LLC	CARTULINA	60 x 90	12.1984
67 CONMENSURACION X-12/84	C	LLC	CARTULINA	60 x 90	12.1984
68 CONMENSURACION XI-12/84	C	LLC	CARTULINA	60 x 90	12.1984
69 INVENCION 1-12/84	I	O	TELA	25 x 30	12.1984
70 CONMENSURACIONES 2.84	C	O/Pp	TELA	40 x 20	12.1984
71 CONMENSURACIONES 3.84	C	O	TELA	20 x 40	12.1984
72 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 1.84	SP	O	TELA	40 x 30	12.1984
73 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 2.84	SP	O	TELA	20 x 40	12.1984
74 CONMENSURACIONES 4.84	C	O	TELA	20 x 40	12.1984
75 PRIMER PLANO	-	O	TELA	25 x 40	01.1985
76 CONMENSURACIONES 5.85	C	O/Pp	TELA	30 x 40	02.1985
77 CONMENSURACION XII-03/85	C	po	PAPEL	49.5 x 34	21.03.1985
78 CONMENSURACION XIII-03/85	C	po	PAPEL	34 x 49.5	23.03.1985
79 CONMENSURACION XIV-03/85	C	po	PAPEL	34 x 49.5	23.03.1985
80 CONMENSURACION XV-03/85	C	po	PAPEL	34 x 49.5	26.03.1985

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
81 RETRATO APV	RA	O	TELA	60 x 40	03.1985
82 RETRATO APV CON MANDALAS	RA	O	TELA	60 x 40	03.1985
83 INVENCIÓN 2-04/85	I	O	TELA	20 x 25	04.1985
84 INVENCIÓN 3-05/85	I	O	TELA	20 x 25	05.1985
85 INVENCIÓN 4-05/85	I	O	TELA	25 x 20	05.1985
86 COMENSURACIONES 6.85	C	O	TELA	40 x 60	05.1985
87 INVENCIÓN 6-06/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	06.1985
88 INVENCIÓN 6-06/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	06.1985
89 INVENCIÓN 7-07/85	I	O/Pm	TELA	70 x 50	07.1985
90 INVENCIÓN 8-07/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	07.1985
91 INVENCIÓN 9-08/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	08.1985
92 AUTORRETRATO	RA	T	CARTULINA	90 x 60	08.1985
93 INVENCIÓN XXI-08/85	I	LLC	CARTULINA	90 x 60	08.1985
94 INVENCIÓN XXI-08/85	I	LLC/C	CARTULINA	60 x 90	08.1985
95 MANDALA 5.85	M	LLC/C	CARTULINA	90 x 60	08.1985
96 INVENCIÓN 10-08/85	I	O/Pp	TELA	60 x 80	08.1985
97 INVENCIÓN XXIII-08/85	I	LLC/C	CARTULINA	60 x 90	08.1985
98 INVENCIÓN XXIV-08/85	I	po/T	CARTULINA	60 x 90	08.1985
99 INVENCIÓN 11-08/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	08.1985
100 INVENCIÓN XXV-08/85	I	po	CARTULINA	60 x 90	08.1985
101 MANDALAS	M	po	CARTULINA	60 x 90	08.1985
102 INVENCIÓN 12-09/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	09.1985
103 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 12/85	SP	po	CARTULINA	60 x 90	2.10.1985
104 INVENCIÓN XXV-10/85	I	LLC/C	CARTULINA	90 x 60	10.1985
105 INVENCIÓN XXVI-10/85	I	LLC	CARTULINA	90 x 60	10.1985
106 COMENSURACIONES 7.85	C	O	TELA	46 x 76	10.1985
107 INVENCIÓN 13-10/85	I	O/Pp	TELA	70 x 50	10.1985
108 INVENCIÓN 14-11/85	I	O/Pp	TELA	80 x 90	6.11.1985
109 INVENCIÓN XXVII-11/85	I	LLC/C	CARTULINA	60 x 90	11.1985
110 INVENCIÓN XXVIII-12/85	I	LLC	CARTULINA	90 x 60	12.1985
111 INVENCIÓN XXIX-12/85	I	LLC/C	CARTULINA	60 x 90	12.1985
112 COMENSURACIONES 8.85	C	O/Pp	TELA	80 x 100	12.12.1985
113 COMENSURACION XVI-01/86	C	T	CARTULINA	90 x 60	01.1986
114 INVENCIÓN 15-01/86	I	O/Pp	TELA	80 x 100	29.01.1986
115 INVENCIÓN 16-02/86	I	O/Pp	TELA	80 x 90	8.02.1986
116 INVENCIÓN 17-03/86	I	O/Pp	TELA	100 x 80	19.03.1986
117 INVENCIÓN 18-04/86	I	O	TELA	70 x 50	2.04.1986
118 INVENCIÓN 19-04/86	I	O/Pp	TELA	80 x 120	17.04.1986
119 INVENCIÓN 20-05/86	I	O/Pp	TELA	80 x 100	14.05.1986
120 INVENCIÓN 21-06/86	I	O/Pm	TELA	80 x 120	26.06.1986

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
121 INVENCIÓN XXX-12/86	I	Ac	PAPEL	34 x 27	21.12.1986
122 INVENCIÓN XXXI-12/86	I	Ac	PAPEL	27 x 34	21.12.1986
123 COMENSURACION XVI-12/86	C	Ac	PAPEL	34 x 27	21.12.1986
124 INVENCIÓN XXXII-12/86	I	Ac	PAPEL	27 x 34	21.12.1986
125 INVENCIÓN XXXIII-12/86	I	Ac	PAPEL	27 x 34	21.12.1986
126 COMENSURACIONES 9.87	C	O/Pm	TELA	60 x 90	14.01.1987
127 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 13.87	SP	LLG	PAPEL	31 x 43	18.01.1987
128 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 14.87	SP	po	PAPEL	31 x 43	18.01.1987
129 COMENSURACION XVII-01/87	C	po	PAPEL	25 x 34	21.01.1987
130 MANDALA CON MANO	H	B/LLC	PAPEL	25 x 34	4.03.1987
131 MANDALA SIN MANO	M	P	PAPEL	34 x 25	4.03.1987
132 COLUMNA/LA	-	T	PAPEL	20,2 x 13,2	20.03.1987
133 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	T	PAPEL	20,2 x 13,2	20.03.1987
134 MANDALA 20.03.87/LA	H	T	PAPEL	20,2 x 13,2	20.03.1987
135 COMENSURACION/LA	C	T	PAPEL	20,2 x 13,2	20.03.1987
136 MANDALA/LA	H	T	PAPEL	20,2 x 13,2	20.03.1987
137 COMENSURACION/LA	C	T	PAPEL	20,2 x 13,2	20.03.1987
138 COMENSURACION/LA	C	T	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
139 INVENCIÓN/LA	I	T	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
140 MANDALA/LA	H	T	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
141 COMENSURACION/LA	C	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
142 COMENSURACION/LA	C	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
143 COMENSURACION/LA	C	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
144 MANDALA/LA	H	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	22.03.1987
145 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	24.03.1987
146 COLUMNA/LA	-	B	PAPEL	20,2 x 13,2	8.05.1986
147 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20,2 x 13,2	8.05.1986
148 COMENSURACION/LA	C	P	PAPEL	20,2 x 13,2	8.05.1987
149 MANDALA/LA	H	B/P	PAPEL	20,2 x 13,2	8.05.1987
150 COLUMNA/LA	-	P	PAPEL	20,2 x 13,2	14.05.1987
151 COLUMNA/LA	-	P	PAPEL	20,2 x 13,2	14.05.1987
152 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20,2 x 13,2	14.05.1987
153 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20,2 x 13,2	14.05.1987
154 MANDALA/LA	H	P	PAPEL	20,2 x 13,2	14.05.1987
155 MANDALA/LA	H	P	PAPEL	20,2 x 13,2	14.05.1987
156 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 15.87	SP	T	CARTULINA	60 x 90	21.05.1987
157 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	24.05.1987
158 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	24.05.1987
159 MANDALA/LA	H	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	24.05.1987
160 COMENSURACION/LA	C	LLC	PAPEL	20,2 x 13,2	25.05.1987

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
161 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20.2 x 13.2	3.06.1987
162 COMMENSURACION/LA	C	P	PAPEL	20.2 x 13.2	18.06.1987
163 COMMENSURACION/LA	C	P	PAPEL	20.2 x 26.4	18.06.1987
164 COMMENSURACIONES 10.87	C	O/Pp	TELA	80 x 120	16.07.1987
165 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20.2 x 26.4	10.07.1987
166 INVENCIÓN/LA	I	P	PAPEL	20.2 x 26.4	19.07.1987
167 INVENCIÓN/LA	I	P	PAPEL	20.2 x 26.4	30.07.1987
168 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20.2 x 26.4	30.07.1987
169 INVENCIÓN/LA	I	P	PAPEL	20.2 x 26.4	30.07.1987
170 INVENCIÓN/LA	I	P	PAPEL	20.2 x 26.4	30.07.1987
171 INVENCIÓN/LA	I	P	PAPEL	20.2 x 26.4	30.07.1987
172 INVENCIÓN/LA	I	P	PAPEL	20.2 x 26.4	2.08.1987
173 COMMENSURACIONES 11.87	C	D/Pm	TELA	80 x 100	6.08.1987
174 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20.2 x 26.4	10.08.1987
175 INVENCIÓN/LA	I	B	PAPEL	20.2 x 26.4	14.08.1987
176 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	P	PAPEL	20.2 x 26.4	14.08.1987
177 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	B	PAPEL	20.2 x 26.4	12.09.1987
178 COMMENSURACION/LA	C	LG	PAPEL	20.2 x 13.2	12.09.1987
179 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20.2 x 13.2	13.09.1987
180 INVENCIÓN/LA	I	LLG	PAPEL	20.2 x 26.4	8.10.1987
181 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLC	PAPEL	20.2 x 26.4	8.10.1987
182 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLG	PAPEL	20.2 x 26.4	15.10.1987
183 COMMENSURACION/LA	C	LLG	PAPEL	20.2 x 26.4	17.10.1987
184 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLC	PAPEL	20.2 x 26.4	17.10.1987
185 INVENCIÓN XV111-01/88	I	LLG	CARTULINA	25 x 34	3.01.1988
186 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 16.88	SP	LLG	CARTULINA	34 x 25	3.01.1988
187 INVENCIÓN XIX-01/88	I	LLG	CARTULINA	34 x 25	7.01.1987
188 INVENCIÓN XX-01/88	I	LLG	CARTULINA	34 x 25	13.01.1988
189 INVENCIÓN XXI-01/88	I	LLG	CARTULINA	34 x 25	14.01.1988
190 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 17.88	SP	T	CARTULINA	25 x 34	17.01.1988
191 INVENCIÓN XXII-01/88	I	T	CARTULINA	25 x 34	17.01.1988
192 COMMENSURACION XVIII-01/88	C	LLG	PAPEL	34 x 25	17.01.1988
193 COMMENSURACION XIX-01/88	C	LLG	PAPEL	34 x 25	18.01.1988
194 MANDALA	M	LLG	PAPEL	25 x 34	20.01.1988
195 INVENCIÓN XXIII-01/88	I	LLG	PAPEL	34 x 25	25.01.1988
196 INVENCIÓN XXIV-01/88	I	T	CARTULINA	17 x 12.4	22.01.1988
197 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 18.88	SP	LLG	PAPEL	25 x 34	24.01.1988
198 INVENCIÓN XXV-01/88	I	LLG	PAPEL	34 x 25	24.01.1988
199 INVENCIÓN XXVI-01/88	I	LLG	PAPEL	25 x 34	24.01.1988
200 INVENCIÓN XXVII-01/88	I	LLG	PAPEL	34 x 25	25.01.1988

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
201 CONHENSURACIONES 12.88	C	O/Pm	TELA	40 x 60	25.01.1988
202 MANDALA	M	C	PAPEL	24 x 34	26.01.1988
203 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 19.88	SP	LLC	PAPEL	24 x 34	26.01.1988
204 EL SENDERO DE LOS PAJAROS 20.88	SP	LLC	PAPEL	24 x 34	26.01.1988
205 CONHENSURACIONES 13.88	C	O/Pm	TELA	80 x 120	10.02.1988
206 MEDITACION METAFISICA DE UNA HARIPOSA	C	O	TELA	60 x 70	12.02.1988
207 CONHENSURACIONES 14.88	C	O	TELA	30 x 40	13.02.1988
208 CONHENSURACIONES 15.88	C	O/Pm	TELA	30 x 40	15.02.1988
209 CONHENSURACIONES 16.88	C	O/Pm	TELA	120 x 90	28.02.1988
210 CONHENSURACIONES 17.88	C	O/Pm	TELA	45 x 55	3.03.1988
211 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	7.05.1988
212 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	7.05.1988
213 CONHENSURACIONES 18.88	C	O/Pm	TELA	120 x 90	14.05.1988
214 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LG	PAPEL	20,2 x 26,4	20.05.1988
215 INVENCIÓN XXXVII-05/88	I	LG	PAPEL	33,5 x 24,5	20.05.1988
216 CONHENSURACIONES 19.88	C	O/Pm	TELA	30 x 40	21.05.1988
217 CONHENSURACIONES 20.88	C	O/Pm	TELA	40 x 20	7.06.1988
218 CONHENSURACIONES 21.88	C	O/Pm	TELA	40 x 60	12.06.1988
219 CONHENSURACIONES 22.88	C	O/Pm	TELA	60 x 80	14.06.1988
220 CONHENSURACIONES 23.88	C	O/Pm	TELA	45 x 60	17.06.1988
221 CONHENSURACIONES 24.88	C	O/Pm	TELA	60 x 45	20.06.1988
222 CONHENSURACIONES 25.88	C	O/Pm	TELA	60 x 45	27.06.1988
223 CONHENSURACIONES 26.88	C	O/Pm	TELA	45 x 60	4.07.1988
224 CONHENSURACIONES 27.88	C	O/Pm	TELA	40 x 60	7.07.1988
225 CONHENSURACIONES 28.88	C	O	TELA	60 x 40	9.07.1988
226 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	10.07.1988
227 CONHENSURACIONES 29.88	C	O	TELA	40 x 60	12.07.1988
228 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	T/Tc	PAPEL	31 x 42,5	17.07.1988
229 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	20.07.1988
230 MANDALA/LA	M	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	20.07.1988
231 MANDALA/LA	H	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	20.07.1988
232 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	22.07.1988
233 INVENCIÓN/LA	I	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	22.07.1988
234 MANDALA/LA	M	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	23.07.1988
235 EL SENDERO DE LOS PAJAROS/LA	SP	LLC	PAPEL	20,2 x 26,4	25.07.1988
236 CONHENSURACIONES 30.88	C	O/Pm	TELA	40 x 50	29.07.1988
237 PAHTOCRATOR	C	O/Pm	TELA	60 x 40	31.07.1988
238 CONHENSURACIONES 31.88	C	O/Pp	TELA	60 x 40	12.08.1988
239 CONHENSURACIONES 32.88	C	O/Pp	TELA	60 x 90	15.08.1988
240 CONHENSURACIONES 33.88	C	O	TELA	60 x 90	21.08.1988

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
241 CONMENSURACIONES 34.88	C	O/Pm	TELA	50 x 70	23.08.1988
242 CONMENSURACIONES 35.88	C	O/Pm	TELA	50 x 70	27.08.1988
243 CONMENSURACIONES 36.88	C	O/Pm	TELA	50 x 70	31.08.1988
244 CONMENSURACIONES 37.88	C	O/Pm	TELA	70 x 50	3.09.1988
245 CONMENSURACIONES 38.88	C	O	TELA	70 x 50	7.09.1988
246 CONMENSURACIONES 39.88	C	O	TELA	50 x 70	11.09.1988
247 CONMENSURACIONES 40.88	C	O/Pm	TELA	50 x 70	28.09.1988
248 CONMENSURACIONES 41.88	C	O/Pp	TELA	70 x 50	29.09.1988
249 CONMENSURACIONES 42.88	C	O/Pp	TELA	40 x 60	7.10.1988
250 CONMENSURACIONES 43.88	C	O/Pp	TELA	50 x 70	3.11.1988
251 ESPIRALES/LA II	E	T	PAPEL	20,6 x 13,1	6.02.1989
252 ESPIRALES/LA II	E	T	PAPEL	20,6 x 13,1	6.02.1989
253 ESPIRALES/LA II	E	T	PAPEL	20,6 x 13,1	7.02.1989
254 ESPIRALES/LA II	E	T	PAPEL	20,6 x 13,1	7.02.1989
255 ESPIRALES/LA II	E	T	PAPEL	20,6 x 13,1	7.02.1989
256 ESPIRALES/LA II	E	T	PAPEL	20,6 x 13,1	7.02.1989
257 AFRODITA CONCEBIDA	E	O	TELA	90 x 60	12.02.1989
258 MANDALA/LA II	E	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	19.02.1989
259 DE ESPIRALES 2.89	E	O	TELA	120 x 80	20.02.1989
260 DE ESPIRALES 3.89	E	O	TELA	90 x 60	23.02.1989
261 JOIE DE VIVRE	E	O/Pp/Pm	TELA	120 x 150	25.02.1989
262 DE ESPIRALES 5.89	E	O	TELA	70 x 90	27.02.1989
263 DE ESPIRALES 6.89	E	O	TELA	90 x 130	4.03.1989
264 DE ESPIRALES 7.89	E	O	TELA	100 x 80	7.03.1989
265 DE ESPIRALES 8.89	E	O	TELA	70 x 90	15.03.1989
266 DE ESPIRALES 9.89	E	O	TELA	50 x 70	19.03.1989
267 ESPIRALES/LA III	E	LG	PAPEL	28,1 x 20,9	23.03.1989
268 BUSCANDO LO DIVINO IN HERBIS ET LAPIDIS	E	LG	PAPEL	28,1 x 20,9	23.03.1989
269 MANDALA/LA III	H	P	PAPEL	28,1 x 20,9	24.01.1989
270 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	P	PAPEL	20,9 x 28,1	24.03.1989
271 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28,1 x 20,9	24.03.1989
272 DE ESPIRALES 10.89	E	O	TELA	70 x 50	24.03.1989
273 MANDALA/LA III	H	LG	PAPEL	28,1 x 20,9	25.03.1989
274 MANDALA/LA III	H	LG	PAPEL	28,1 x 20,9	27.03.1989
275 DE ESPIRALES 11.89	E	O	TELA	130 x 90	30.03.1989
276 DE ESPIRALES 12.89	E	O	TELA	60 x 90	6.04.1989
277 DE ESPIRALES 13.89	E	O	TELA	50 x 70	10.04.1989
278 DE ESPIRALES 14.89	E	O	TELA	70 x 90	27.04.1989
279 DE ESPIRALES 15.89	E	O	TELA	120 x 90	3.05.1989
280 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LLC	PAPEL	28,1 x 20,9	15.05.1989

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
281 VIAJE AL TERCER SUEO	E	O	TELA	120 x 90	25.02.1989
282 DE ESPIRALES 17.89	E	O	TELA	130 x 90	30.03.1989
283 DE ESPIRALES 18.89	E	O	TELA	90 x 120	10.06.1989
284 DE ESPIRALES 19.89	E	O	TELA	75 x 95.5	15.06.1989
285 ESPIRALES 1	E	T	PAPEL	22.2 x 14.6	16.06.1989
286 ESPIRALES 2	E	T	PAPEL	22.2 x 14.6	16.06.1989
287 ESPIRALES 3	E	T	PAPEL	14.6 x 22.2	16.06.1989
288 ESPIRALES 4	E	T	PAPEL	22.2 x 14.6	16.06.1989
289 ESPIRALES 5	E	T	PAPEL	22.2 x 14.6	17.06.1989
290 ESPIRALES 6	E	T	PAPEL	22.2 x 14.6	17.06.1989
291 ESPIRALES 7	E	T	PAPEL	22.2 x 14.6	17.06.1989
292 ESPIRALES 8	E	T/Ag	PAPEL	14.6 x 22.2	17.06.1989
293 ESPIRALES 9	E	T/Ag	PAPEL	14.6 x 22.2	17.06.1989
294 DE ESPIRALES 20.89	E	O	TELA	90 x 70	21.06.1989
295 DE ESPIRALES 21.89	E	O	TELA	90 x 70	23.06.1989
296 DE ESPIRALES 22.89	E	O	TELA	35 x 45	25.06.1989
297 PERSISTENCIA DEL HITO	E	O	TELA	120 x 90	27.06.1989
298 DE ESPIRALES 23.89	E	O	TELA	70 x 90	28.06.1989
299 DE ESPIRALES 24.89	E	O	TELA	80 x 120	30.06.1989
300 YO TRAS ESPIRALES	RA	O	TELA	50 x 40	11.07.1989
301 MANDALA/LA III	H	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	19.07.1989
302 MANDALA/LA III	H	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	20.07.1989
303 ESPIRALES CON MANDALAS/LA III	H	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	21.07.1989
304 MANDALA/LA II	H	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	22.07.1989
305 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LLC	PAPEL	28.1 x 20.9	23.07.1989
306 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	1.08.1989
307 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	2.08.1989
308 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	2.08.1989
309 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	2.08.1989
310 SENDERO DE LOS PAJAROS CON MANDALA/LA III	SP	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	15.08.1989
311 SENDERO DE LOS PAJAROS CON MANDALA/LA III	SP	LLC	PAPEL	28.1 x 20.9	17.08.1989
312 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LLG	PAPEL	28.1 x 20.9	30.08.1989
313 SENDERO DE LOS PAJAROS CON MANDALAS/LA III	SP	LLG	PAPEL	28.1 x 20.9	25.09.1989
314 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LLC	PAPEL	28.1 x 20.9	26.09.1989
315 INVENCION XXXIX-10/89	I	O/Pm	TELA	45 x 60	12.10.1989
316 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LLC	PAPEL	20.9 x 28.1	20.10.1989
317 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	C/LC	PAPEL	28.1 x 20.9	29.10.1989
318 MANDALA	H	Te-A	TELA	40.5 x 30.6	18.11.1989
319 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28.1 x 20.9	29.11.1989
320 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	T	PAPEL	20.6 x 13.1	12.02.1990

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
321 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	P	PAPEL	20,6 x 13,1	14.02.1990
322 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	P	PAPEL	20,6 x 26,2	14.02.1990
323 RETRATO ANALOGICO FB	RA	LLG	PAPEL	70,5 x 48	19.03.1990
324 MANDALA CON ESPIRALES	H	LLC	PAPEL	100 x 70	03.1990
325 AUTORRETRATO	Es	LLG	PAPEL	70 x 50	25.04.1990
326 POUSSIN/LA II	Es	LG	PAPEL	13,1 x 20,6	13.05.1990
327 MIRAR DE REMBRANDT/LA II	Es	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	13.05.1990
328 MANDALA DE REMBRANDT/LA II	H	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	13.05.1990
329 MANDALA DE RAFAEL/LA II	H	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	13.05.1990
330 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLG	PAPEL	20,6 x 13,1	17.05.1990
331 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 13,1	18.05.1990
332 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	18.05.1990
333 EL SENDERO DE LOS PAJAROS II	SP	O/c	TELA	90 x 60	14.06.1990
334 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA IV	SP	LLC	PAPEL	30,4 x 22,9	19.07.1990
335 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA IV	SP	LLC	PAPEL	30,4 x 22,9	20.07.1990
336 INVENCION/LA IV	I	LLC	PAPEL	30,4 x 22,9	21.07.1990
337 INVENCION CON MANDALA/ LA IV	I	LLC	PAPEL	30,4 x 22,9	23.07.1990
338 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG	PAPEL	20,6 x 26,2	27.07.1990
339 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 26,2	28.07.1990
340 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 13,1	28.07.1990
341 EL SENDERO DE LOS PAJAROS III	SP	OP	TELA	90 x 60	29.07.1990
342 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	26,2 x 13,1	30.07.1990
343 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLC	PAPEL	13,1 x 26,2	1.08.1990
344 SENDERO DE LOS PAJAROS/ LA IV	SP	LLC	PAPEL	30,4 x 22,9	12.08.1990
345 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA IV	SP	LLC	PAPEL	30,4 x 22,9	12.08.1990
346 EL SENDERO DE LOS PAJAROS IV	SP	OP	TELA	90 x 60	16.08.1990
347 EL SENDERO DE LOS PAJAROS V	SP	O	TELA	135 x 90	17.08.1990
348 EL SENDERO DE LOS PAJAROS I	SP	O/c/Pm	TELA	202 x 135	09.1990
349 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA III	SP	LG	PAPEL	28,1 x 20,9	11.10.1990
350 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	17.10.1990
351 SENDERO CON MANDALA/LA V	SP	LLC	PAPEL	55 x 34,7	18.10.1990
352 ENTRE ESTIPITES; SUEÑO DEL MINERO BARRUCO	-	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	19.10.1990
353 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 55	27.10.1990
354 EL SENDERO DE LOS PAJAROS VII	SP	O/Pm	TELA	135 x 90	27.10.1990
355 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 55	27.10.1990
356 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	55 x 34,7	29.10.1990
357 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	30.10.1990
358 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	1.11.1990
359 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	1.11.1990
360 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	1.11.1990

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
401 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	29.12.1990
402 CACTUS FLORECIDO	-	OP/Pm	TELA	90 x 135	10.01.1991
403 ENTRE ESTIPITES: SUERO DEL MINERO BARROCO	-	OP	TELA	120 x 90	10.01.1991
404 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	18.01.1991
405 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	19.01.1991
406 INTERIOR DEL CONDE DE LA VALENCIANA	RA	O	TELA	90 x 120	24.01.1991
407 VENUS VELADA	Es	B	PAPEL	63,5 x 48	28.01.1991
408 REVERBERACIONES	Es	LLG	PAPEL	64,5 x 50	8.02.1991
409 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	17,3 x 27,5	11.02.1991
410 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	17,3 x 27,5	12.02.1991
411 SENDERO DE LOS PAJAROS/ LA VI	SP	B	PAPEL	34,7 x 27,5	17.02.1991
412 SUERO ESPIADO	Es	B	PAPEL	50 x 64,6	18.01.1991
413 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	B	PAPEL	34,7 x 27,5	19.02.1991
414 INVENCION/LA VI	I	B	PAPEL	34,7 x 27,5	20.02.1991
415 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	22.02.1991
416 ESTUDIO	Es	LG	PAPEL	49,8 x 43	1.03.1991
417 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	P	PAPEL	34,7 x 27,5	1.03.1991
418 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	2.03.1991
419 MANDALA DE AFRODITA	Es	LLG	PAPEL	49,6 x 64,5	11.03.1991
420 SUBISTE HASTA TI MISMO	SP	O	TELA	90 x 135	3.04.1991
421 MANDALA/LA II	H	LLG	PAPEL	20,6 x 13,1	7.03.1991
422 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	16.03.1991
423 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	18.03.1991
424 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLG	PAPEL	20,6 x 26,2	30.03.1991
425 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	T	PAPEL	20,6 x 26,2	30.03.1991
426 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLG	PAPEL	20,6 x 16,2	31.03.1991
427 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	31.03.1991
428 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/T	PAPEL	20,6 x 13,1	31.03.1991
429 INVENCION/LA II	I	LLG	PAPEL	20,6 x 13,1	10.04.1991
430 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	15.04.1991
431 SENDERO DE LOS PAJAROS CON MANDALA/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 13,1	18.04.1991
432 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	PP	PAPEL	20,6 x 13,1	18.04.1991
433 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	PP	PAPEL	20,6 x 13,1	19.04.1991
434 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	24.04.1991
435 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 13,1	24.04.1991
436 INVENCION/LA II	I	T	PAPEL	20,6 x 13,1	25.04.1991
437 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 13,1	26.04.1991
438 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG/g	PAPEL	20,6 x 13,1	26.04.1991
439 MANDALA/LA VI	H	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	26.04.1991
440 MANDALA/LA VI	H	P	PAPEL	34,7 x 27,5	27.04.1991

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
361 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	2.11.1990
362 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	2.11.1990
363 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	3.11.1990
364 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 55	4.11.1990
365 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	4.11.1990
366 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	11.11.1990
367 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	11.11.1990
368 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	11.11.1990
369 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	15.11.1990
370 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	16.11.1990
371 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 55	16.11.1990
372 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	16.11.1990
373 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	18.11.1990
374 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	18.11.1990
375 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	18.11.1990
376 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	19.11.1990
377 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	20.11.1990
378 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 55	26.11.1990
379 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	26.11.1990
380 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	30.11.1990
381 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	1.12.1990
382 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	3.12.1990
383 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	9.12.1990
384 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	17,3 x 27,5	10.12.1990
385 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	17,3 x 27,5	11.12.1990
386 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	11.12.1990
387 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	13.12.1990
388 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	17,3 x 27,5	16.12.1990
389 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	17,3 x 27,5	16.12.1990
390 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG	PAPEL	17,3 x 27,5	16.12.1990
391 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLC	PAPEL	17,3 x 27,5	16.12.1990
392 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	17,3 x 27,5	16.12.1990
393 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	24,5 x 27,5	17.12.1990
394 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	10,2 x 27,5	17.12.1990
395 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	19.12.1990
396 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	22.12.1990
397 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	26.12.1990
398 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	26.12.1990
399 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	28.12.1990
400 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 27,5	29.12.1990

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
441 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	LLC	PAPEL	34,7 x 55	27.04.1991
442 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	27.04.1991
443 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	27.04.1991
444 SENDERO DE LOS PAJAROS CON MANDALAS/LA VI	SP	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	27.04.1991
445 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	C/g	PAPEL	34,7 x 27,5	27.04.1991
446 MANDALA/LA VI	H	C/g	PAPEL	34,7 x 27,5	28.04.1991
447 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA V	SP	Sa	PAPEL	34,7 x 27,5	28.04.1991
448 INVENCIÓN/LA VI	I	C/T/Ag	PAPEL	34,7 x 27,5	28.04.1991
449 MANDALA/LA VI	H	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	28.04.1991
450 MANDALA/LA VI	H	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	28.04.1991
451 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG	PAPEL	20,6 x 13,1	29.04.1991
452 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLG	PAPEL	20,6 x 13,1	29.04.1991
453 AUTORRETRATO/LA VII	Es	Sa	PAPEL	34,7 x 27,5	29.04.1991
454 INVENCIÓN/LA II	I	LLG	PAPEL	20,6 x 13,1	30.04.1991
455 INVENCIÓN/LA VI	I	T/Ag	PAPEL	34,7 x 27,5	1.05.1991
456 INVENCIÓN/LA VI	I	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	1.05.1991
457 PERSISTENCIA DEL HITO II	E	O/Pm	TELA	120 x 90	5.05.1991
458 AUTORRETRATO/LA VII	Es	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	10.05.1991
459 MANDALA/LA VI	H	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	10.05.1991
460 COMENSURACIONES 44,91 (antes LXII)	C	O/Pm	TELA	120 x 90	11.05.1991
461 MANDALA/LA VI	H	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	14.05.1991
462 INVENCIÓN/LA VI	I	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	19.05.1991
463 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA VI	SP	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	19.05.1991
464 AURA DEL VIENTO: HOMENAJE A GUADALUPE AMOR	SP	O/c	TELA	135 x 90	23.05.1991
465 VUELO PARA VER NACER VUELOS	SP	O/c	TELA	135 x 202	05.1991
466 EL SENDERO DE LOS PAJAROS XIV	SP	OP	TELA	90 x 60	6.06.1991
467 EL SENDERO DE LOS PAJAROS XV	SP	OP/Pm	TELA	100 x 150	06.1991
468 TRENZADAS SILARAS DEL CIELO	SP	OP	TELA	90 x 135	9.06.1991
469 ENTRE EL CERO Y LA NADA	SP	OP	TELA	135 x 90	10.06.1991
470 DE LA ISLA DE LOS INMORTALES	SP	O/c	TELA	90 x 90	06.1991
471 MEMORIA DE AIRE Y VUELO	SP	O/c	TELA	135 x 90	06.1991
472 VUELO POR EL ARCO DEL CELESTE ACUEDUCTO	SP	OP	TELA	90 x 90	06.1991
473 ME CONDUJERON DE LA MANO NUBES	SP	O/c	TELA	202 x 135	06.1991
474 HACIA EL ORIENTE DE LUZ ALBORADA	SP	O/c	TELA	90 x 90	25.07.1991
475 EN LA MANO ALAS REMOTAS	SP	OP	TELA	135 x 90	07.1991
476 SONIDO QUE LA LUZ PROLONGA	SP	O/c	TELA	90 x 135	07.1991
477 VUELO SIN ALAS	SP	O/c	TELA	202 x 135	07.1991
478 COMENSURACION/LA VI	C	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	19.10.1991
479 COMENSURACION/LA VI	C	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	19.10.1991
480 INVENCIÓN/LA VI	I	LLG	PAPEL	34,7 x 27,5	25.10.1991

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
481 INVENCIÓN/LA VI	I	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	25.10.1991
482 INVENCIÓN/LA VI	I	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	27.10.1991
483 CONMENSURACION/LA VI	C	LLG	PAPEL	34.7 x 55	30.10.1991
484 SAN CARLOS= AMOR/RAZON= 1791	-	O	TELA	60 x 50	10.1991
485 CONMENSURACION/LA VI	C	LLG	PAPEL	34.7 x 55	1.11.1991
486 RETRATO DE M/LA VI	RA	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	2.11.1991
487 RETRATO DE-M/LA VI	RA	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	4.11.1991
488 MANDALA/LA VI	M	LLG/g	PAPEL	34.7 x 55	9.11.1991
489 INVENCIÓN/LA II	I	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	9.11.1991
490 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	9.11.1991
491 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	12.11.1991
492 METRONOMO/LA II	C	T	PAPEL	20.6 x 13.1	12.11.1991
493 CONMENSURACION/LA II	C	T	PAPEL	20.6 x 13.1	12.11.1991
494 MANDALA/LA VI	M	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	16.11.1991
495 INVENCIÓN/LA V	I	LLC	PAPEL	34.7 x 27.5	19.11.1991
496 INVENCIÓN CON MANDALAS/LA V	I	LLC	PAPEL	27.5 x 34.7	21.11.1991
497 CONMENSURACIONES/LA II	C	T	PAPEL	20.6 x 13.1	22.11.1991
498 MANDALA/LA II	M	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	23.11.1991
499 INVENCIÓN/LA II	I	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	23.11.1991
500 INVENCIÓN/LA II	I	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	25.11.1991
501 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LG	PAPEL	13.1 x 20.6	25.11.1991
502 SENDERO DE LOS PAJAROS/LA II	SP	LLG/g	PAPEL	20.6 x 13.1	28.11.1991
503 INVENCIÓN/LA II	I	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	29.11.1991
504 INVENCIÓN/LA II	I	LLG/g	PAPEL	20.6 x 13.1	3.12.1991
505 MANDALA/LA II	M	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	4.12.1991
506 MANDALA/LA II	M	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	7.12.1991
507 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	11.12.1991
508 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	24.12.1991
509 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	25.12.1991
510 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	13.1 x 20.6	26.12.1991
511 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	13.1 x 20.6	27.12.1991
512 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	13.1 x 20.6	17.01.1992
513 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	19.01.1992
514 MANDALA/LA II	M	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	21.01.1992
515 MANDALAS/LA II	M	LG/g	PAPEL	20.6 x 13.1	24.01.1992
516 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	25.01.1992
517 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	26.01.1992
518 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	9.02.1992
519 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	9.02.1992
520 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	15.02.1992

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
521 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	17.02.1992
522 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	21.02.1992
523 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	23.02.1992
524 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	23.02.1992
525 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	24.02.1992
526 MANDALAS Y CONOS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	6.03.1992
527 MANDALA/LA VI	M	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	7.03.1992
528 DE LA TIERRA, NUEVA PIEL	M	TI	TELA	138 x 183	7.03.1992
529 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	8.03.1992
530 MANDALA/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	10.03.1992
531 MANDALA CON CRUCES/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	17.03.1992
532 MANDALA EN LA CRUZ/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	19.03.1992
533 MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	24.03.1992
534 MANDALAS EN TORNO AL AMBRION/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	26.03.1992
535 MANDALAS Y ENBRION/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	26.03.1992
536 OTRA VEZ LAS HEHINAS/LA II	Es	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	26.03.1992
537 MANDALAS/LA VI	M	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	27.03.1992
538 MANDALA Y HEHINAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	27.03.1992
539 MANDALA Y MENINAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	27.03.1992
540 ARBOL MUERTO/LA II	Es	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	27.03.1992
541 INVENCION/LA II	I	LLG/g	PAPEL	20.6 x 13.1	29.03.1992
542 MANDALA/LA VI	M	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	30.03.1992
543 MANDALA/LA II	M	LCg	PAPEL	20.6 x 13.1	30.01.1992
544 TRIANGULO DE MANDALAS/LA II	M	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	2.04.1992
545 TRIANGULO DE MANDALAS/LA II	M	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	5.04.1992
546 INVENCION	I	G	PAPEL	22.7 x 30	11.04.1992
547 INVENCION	I	G	PAPEL	22.7 x 30	11.04.1992
548 CONMENSURACION	C	G	PAPEL	30 x 22.7	11.04.1992
549 INVENCION	I	G/T	PAPEL	30 x 22.7	11.04.1992
550 MANDALA	M	G	PAPEL	22.7 x 30	11.04.1992
551 INVENCION	I	R-U	PAPEL	31 x 10	06.1992
552 FLOR INICIATICA 1	M	R-U	PAPEL	31 x 10	06.1992
553 FLOR INICIATICA 2	M	R-U	PAPEL	31 x 10	06.1992
554 FLOR INICIATICA 3	M	R-U	PAPEL	31 x 10	06.1992
555 OSCURO MANDALA	M	R-U	PAPEL	30.4 x 19.5	07.1992
556 FLOR INICIATICA 4	M	R-U	PAPEL	31 x 10	07.1992
557 RETRATO DE MARGARITA O LA HECHICERA SUJETA	RA	TI	TABLA	140 x 90.5	11.08.1992
558 FORMULA ALQUIMICA I	M	TI	TABLA	90.5 x 140	21.08.1992
559 INVENCION/LA II	I	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	7.12.1992
560 INVENCION/LA II	I	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	7.12.1992

TITULO	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
561 INVENCION/LA II	I	LLG	PAPEL	20.6 x 13.1	9.12.1992
562 INVENCION/LA II	I	LG	PAPEL	20.6 x 13.1	9.12.1992
563 FORMULA ALQUIMICA II	M	TI/O	TABLA	140 x 90.5	27.01.1993
564 MANDALA/LA VIII	H	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	28.01.1993
565 MANDALA LIBERADO/LA VIII	H	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	6.02.1993
566 DES-INVENCION/LA VIII	I	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	8.02.1993
567 CON LA MIRADA EN EL CIELO A 100 LINEAS/MINUTO C	T	PAPEL	PAPEL	34.7 x 27.5	8.02.1993
568 CON LA MIRADA EN EL CIELO A 100 LINEAS/MINUTO C	T	PAPEL	PAPEL	34.7 x 27.5	9.02.1993
569 CON LA MIRADA EN EL CIELO A 100 LINEAS/MINUTO C	T	PAPEL	PAPEL	34.7 x 27.5	9.02.1993
570 CON LA MIRADA EN EL CIELO A 100 LINEAS/MINUTO C	T	PAPEL	PAPEL	34.7 x 27.5	9.02.1993
571 CON LA MIRADA EN EL CIELO A 100 LINEAS/MINUTO C	T	PAPEL	PAPEL	34.7 x 27.5	9.02.1993
572 MANTRA: ARS/LA VIII	C	LG/g	PAPEL	27.5 x 34.7	9.02.1993
573 MANTRA: ARS/LA VIII	C	LG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	9.02.1993
574 MANTRA: ARS/LA VIII	C	LG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	10.02.1993
575 MANTRA: ARS/LA VIII	C	LG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	10.02.1993
576 MANDALA 13.02/LA VIII	H	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	13.02.1993
577 MANDALA 2/LA VIII	H	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	13.02.1993
578 MANDALA 3/LA VIII	H	LLG	PAPEL	34.7 x 27.5	27.02.1993
579 MANDALA 4/LA VIII	H	LLC	PAPEL	34.7 x 27.5	27.02.1993
580 MANDALA 5/LA VIII	H	LLC	PAPEL	34.7 x 27.5	1.03.1993
581 MANDALA 6/LA VIII	H	LLC	PAPEL	34.7 x 27.5	6.01.1993
582 MANDALA 7/LA VIII	H	C	PAPEL	34.7 x 27.5	7.03.1993
583 MANDALA 8/LA VIII	H	Sa	PAPEL	34.7 x 27.5	8.03.1993
584 MANDALA 9/LA VIII	H	Sa	PAPEL	34.7 x 27.5	9.03.1993
585 MANDALA 10/LA VIII	H	C/g	PAPEL	34.7 x 27.5	10.03.1993
586 MANDALA 11/LA VIII	H	C/g	PAPEL	34.7 x 27.5	16.03.1993
587 MANDALA 12/LA VIII	H	LLC	PAPEL	34.7 x 27.5	17.03.1993
588 MANDALA 13/LA VIII	H	C/LC	PAPEL	34.7 x 27.5	17.03.1993
589 MANDALA 14/LA VIII	H	C/Sa	PAPEL	34.7 x 27.5	17.03.1993
590 MANDALA 15/LA VIII	H	Sa/LC/g	PAPEL	34.7 x 27.5	18.03.1993
591 MANDALA 16/LA VIII	H	LLC/Sa/g	PAPEL	34.7 x 27.5	18.03.1993
592 INVENCION/LA VIII	I	LLC	PAPEL	34.7 x 27.5	21.03.1993
593 MANDALA 17/LA VIII	H	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	9.05.1993
594 MANDALA 18/LA VIII	H	Sa/C	PAPEL	34.7 x 27.5	10.05.1993
595 MANDALA 19/LA VIII	H	LLG/g	PAPEL	34.7 x 27.5	20.05.1993
596 MANDALA 20/LA VIII	H	C/g	PAPEL	34.7 x 27.5	23.05.1993
597 MANDALA 21/LA VIII	H	B	PAPEL	34.7 x 27.5	1.06.1993
598 INVENCION/LA VII	I	LG	PAPEL	30.4 x 22	1.06.1993
599 IANMAI	H	O	TELA	60.9 x 50.5	7.06.1993
600 MANDALA/LA VII	H	LG	PAPEL	30.4 x 22	21.06.1993

INVENCIÓN	SERIE	TECNICA	SOPORTE	DIMENSIONES	FECHA
601 MANDALA/LA VII	M	LG	PAPEL	30,4 x 22	25.06.1993
602 MANDALA/LA VII	M	LG	PAPEL	30,4 x 22	26.07.1993
603 INVENCIÓN CCI	I	M	TELA	60 x 90	28.07.1993
604 INVENCIÓN/LA VII	I	LG	PAPEL	30,4 x 22	28.07.1993
605 MANDALA/LA VII	M	LLG	PAPEL	30,4 x 22	4.08.1993
606 MANDALA/LA VII	M	LLG	PAPEL	30,4 x 22	4.08.1993
607 POST TENEBRA LUX	I	O	TELA	80 x 120	10.08.1993
608 MANDALA/LA VII	M	LG	PAPEL	30,4 x 22	12.08.1993
609 MANDALA/LA VII	M	LG	PAPEL	30,4 x 22	13.08.1993
610 MORAR EN LA EXTENSION	I	O	TELA	90 x 70	20.08.1993
611 INVENCIÓN CON MANDALA/LA VII	I	LLG	PAPEL	30,4 x 22	30.08.1993
612 MANDALA	M	AF	PAPEL	20 x 10,7	08.1993
613 MANDALA XXI	M	TI	TELA	60,7 x 45,3	5.09.1993
614 INVENCIÓN CCCI	I	Ac	PAPEL	36 x 49	09.1993
615 INVENCIÓN CCCII	I	Ac	PAPEL	22,6 x 30,4	6.09.1993
616 CONMENSURACION CON MANDALA	C	Ac	PAPEL	22,6 x 30,4	6.09.1993
617 SENDERO DE LOS PAJAROS CCCI	SP	Ac/c	PAPEL	22,6 x 30,4	6.09.1993
618 INVENCIÓN CCCIII	I	Ac/T	PAPEL	33,9 x 27	7.09.1993
619 CONMENSURACION CCCII	C	Ac	PAPEL	27 x 33,9	8.09.1993
620 SENDERO DE LOS PAJAROS CCCII	SP	Ac	PAPEL	27 x 33,9	8.09.1993
621 MANDALA CCCI	M	Ac	PAPEL/Am	29,7 x 202,7	10.09.1993
622 RITO DE AUSENCIA Y PRESENCIA	M	O	TELA	45,4 x 60,9	12.09.1993
623 MANDALA/LA II	M	T	PAPEL	20,6 x 13,1	8.10.1993
624 SENDERO DE LOS PAJAROS CCCIII	SP	Ac	PAPEL	70,5 x 51	20.10.1993
625 MANDALA CCCII	M	Ac	PAPEL	70,5 x 51	28.10.1993
626 MANDALA CCCIII	M	Ac/c	PAPEL	70,5 x 51	29.10.1993
627 MANDALA CCCIV	M	Ac/c/T	PAPEL	70,5 x 51	30.10.1993
628 CONMENSURACION/LA VII	C	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	8.11.1993
629 MANDALA/LA VI	M	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	20.11.1993
630 MANDALA CON CRUCES/LA VI	M	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	1.12.1993
631 MANDALA/LA VI	M	LLG/g	PAPEL	34,7 x 27,5	4.12.1993

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola
1974 DICCIONARIO DE FILOSOFIA
Trad. Alfredo H. Galletti.
2a. ed. rev. y aum. F.C.E. México.
- ABBAGNANO, Nicola
1978 HISTORIA DE LA FILOSOFIA
Trad. Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar
3a. ed. Montaner y Simón, S.A. Barcelona.
- ALBERS, Josef
1980 LA INTERACCION DEL COLOR
Trad. María Luisa Balseiro.
Alianza Editorial. Colec. Alianza Forma (1). Barcelona.
- AMOR, Guadalupe
1957 YO SOY MI CASA
F.C.E. Colec. Letras Mexicanas (35). México.
- APOLLINAIRE, Guillaume
1957 LOS PINTORES CUBISTAS. MEDITACIONES ESTETICAS
Trad. Gustavo Aguirre.
Editorial Nueva Visión. Colec. Arte y Estética (4). Buenos Aires.
- ARISTOTELES
1973 ETICA NICOMAQUEA. POLITICA
Trad. Antonio Gómez Robledo.
5a. ed. Editorial Porrúa, S.A. Colec. "Sepan Cuantos..." (70). México.
- ARISTOTELES
1979 EL ARTE POETICA
Trad. José Goya y Munáin.
6a. ed. Espasa-Calpe, S.A. Colec. Austral (803). Madrid.
- ARGAN, Giulio Carlo
1966 EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTONICO DESDE EL BARROCO
HASTA NUESTROS DIAS
Trad. Lilliana Rainis.
Ediciones Nueva Visión. Colec. Cuadernos del Taller (21). Buenos Aires.
- ARGAN, Giulio Carlo
1966 SALVACION Y CAIDA DEL ARTE MODERNO
Trad. Osvaldo López Chuhurra
Ediciones Nueva Visión. Colec. Ensayos. Buenos Aires.
- ARNHEIM, Rudolf
1967 ARTE Y PERCEPCION VISUAL. PSICOLOGIA DE LA VISION CREADORA.
Trad. Rubén Madera.
Editorial Universitaria de Buenos Aires. Colec. Temas de
Eudeba/Artes Visuales. Buenos Aires.
- ARNHEIM, Rudolf
1972 VISUAL THINKING
2a. ed. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.
- ARNHEIM, Rudolf
1977 THE DYNAMICS OF ARCHITECTURAL FORM
University of California Press. Berkeley & Los Angeles, Calif.
- ARNHEIM, Rudolf
1986 HACIA UNA PSICOLOGIA DEL ARTE. ARTE Y ENTROPIA (ENSAYO SOBRE EL
DESORDEN Y EL ORDEN)
Trad. Remigio Gómez Díaz y Néstor Híquez.
Alianza Editorial. Colec. Alianza Forma (13). Madrid.
- BACHELARD, Gaston
1965 LA POETICA DEL ESPACIO
Trad. Ernestina de Champourcin.
F.C.E. Colec. Breviarios (183). México.

- BACHELARD, Gaston
1978 EL AGUA Y LOS SUEÑOS. ENSAYO SOBRE LA IMAGINACION DE LA MATERIA
Trad. Ida Vitale.
F.C.E. Colec. Breviarios (279). México.
- BACHELARD, Gaston
1982 LA POETICA DE LA ENSORACION
Trad. Ida Vitale.
F.C.E. Colec. Breviarios (330). México.
- BAYNES, Ken et Al.
1976 ARTE Y SOCIEDAD
Trad. Esteban Ribau.
Editorial Blume. Barcelona.
- BAYON, Damián
1965 CONSTRUCCION DE LO VISUAL. ENSAYO DE APRECIACION DE LAS ARTES PLASTICAS.
Ediciones La Torre. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico.
Río Piedras.
- BAYON, Damián et Al.
1974 AMERICA LATINA EN SUS ARTES
Siglo XXI Editores, S.A. Colec. América Latina en su Cultura. México.
- BENSE, Max
1957 ESTETICA. CONSIDERACIONES METAFISICAS DE LO BELLO
Trad. Alberto Luis Bixio.
Ediciones Nueva Visión. Colec. Arte y Estética. Buenos Aires.
- BELTRAI, Alberto
1967 50 ARTISTAS OPINAN SOBRE ARTE
Selección y notas del autor.
S.E.P. Cuadernos de Lectura Popular. Colec. La Honda del Espiritu.
México.
- BERENSON, Bernard
1944 LOS PINTORES ITALIANOS DEL RENACIMIENTO
Trad. y prólogo de Juan de la Encina.
Editorial Leyenda, S.A. México.
- BERENSON, Bernard
1956 ESTETICA E HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES
Trad. Luis Cardoza y Aragón.
F.C.E. Colec. Breviarios (115). México.
- BLAKE, William
1971 POEMAS PROFETICOS Y PROSAS
Trad. Cristóbal Serra.
Barral Editores. Ediciones de Bolsillo. Barcelona.
- BOHM, David y David Peat
1988 CIENCIA, ORDEN Y CREATIVIDAD. LAS RAICES CREATIVAS DE LA CIENCIA Y
LA VIDA.
Trad. Joseph M. Apfelbäume.
Editorial Kairós. Barcelona.
- BORN, Max et Al.
1963 ¿DONDE ESTAMOS HOY?
Trad. Germán Bleiberg.
Revista de Occidente. Colec. Tribuna (4). Madrid.
- BOULEAU, Charles
1963 CHARPENTES. LA GEOMETRIE SECRETE DES PEINTRES
Aux Editions du Seuil. Paris.
- BORISSAVLIEVITCH, H.
1958 THE GOLDEN NUMBER AND THE SCIENTIFIC AESTHETICS OF ARCHITECTURE
Alec Tiranti, Ltd. London.

- BURCKHARDT, Jacob
1950 RECOLLECTIONS OF RUBENS
Trad. Mary Hottinger, R.H. Boothroyd & I. Grafe.
Phaidon Press Ltd. London.
- BURCKHARDT, Jacob
1951 LA CULTURA ITALIANA DEL RENACIMIENTO
Trad. Jaime Ardal.
Editorial Iberia, S.A. Barcelona.
- CARDENAS PIRA, Gilda
1994 SERENOS SIGILOS
en Consenso, Voz y Pensamiento de Taxco (19). Taxco, Gro.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de
1975 OBRAS COMPLETAS
18a. ed. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid.
- CIORAN, E.H.
1977 LA TENTACION DE EXISTIR
Trad. Fernando Savater.
3a. ed. Taurus. Colec. Ensayistas (98). Madrid.
- CIORAN, E.H.
1977 HISTOIRE ET UTOPIE
Gallimard. Colec. Idées (383). Paris.
- CIORAN, E.H.
1983 DE L'INCONVENIENT DE ÊTRE NÉ
Gallimard. Colec. Idées (480). Paris.
- CIRLOT, Juan Eduardo
1953 INTRODUCCION AL SURREALISMO
Revista de Occidente. Madrid.
- CIRLOT, Juan Eduardo
1955 LA PINTURA SURREALISTA
Editorial Seix Barral, S.A. Colec. Biblioteca Breve. Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo
1955 MORFOLOGIA Y ARTE CONTEMPORANEO
Ediciones Omega, S.A. Colec. Poliedro. Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo
1957 EL ARTE OTRO. INFORMALISMO EN LA ESCULTURA Y PINTURA MAS RECIENTES
Editorial Seix Barral, S.A. Colec. Biblioteca Breve. Barcelona.
- CLOTHIER, Peter
1992 CHRISTO'S UMBRELLA PHANTASY
en Art News. V.91, N.1. January, New York.
- CONNOLLY, Cyril
1981 LA TUMBA SIN SOSIEGO
Trad. Ricardo Baeza.
Premiá Editora S.A. Colec. La Nave de los Locos. México.
- COURTOIS, Michel
1969 PINTURA CHINA
Trad.
Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid.
- CROCE, Benedetto
1947 BREVIARIO DE ESTETICA
6a. ed. Espasa-Calpe Argentina, S.A. Colec. Austral (41). Buenos Aires.

- CHARLOT, Jean
1962 MEXICAN ART AND THE ACADEMY OF SAN CARLOS. 1785-1915
University of Texas Press. The Texas Pan-American Series. Austin.
- CHAVE, Anna C.
1989 MARK ROTHKO. SUBJECTS IN ABSTRACTION
Yale University Press. Yale Publications in The History of Art (39).
New Haven and London.
- CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbant
1982 DICTIONNAIRE DES SYMBOLES. MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES,
FIGURES, COULEURS, NOMBRES
Edition revue et augmentée. Robert Laffont/Jupiter. Paris.
- CHUECA GOITIA, Fernando
1971 INVARIANTES CASTIZOS DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA. INVARIANTES DE LA
ARQUITECTURA HISPANODAMERICANA. MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA
Seminarios y Ediciones, S.A. Madrid.
- CHUECA GOITIA, Fernando
1958 MADRID Y SITIOS REALES
Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona.
- DEBROISE, Olivier
1984 FIGURAS EN EL TROPICO. PLASTICA MEXICANA 1920-1940
Ediciones Océano. Barcelona.
- DELACROIX, Eugenio
1946 DIARIO DE EUGENIO DELACROIX. 1882-1853
Trad. Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre.
Editorial Centauro, S.A. México.
- DELACROIX, Henri
1951 PSICOLOGIA DEL ARTE
Trad. Leonardo Estarico.
Editorial El Ateneo. Buenos Aires.
- DORFLES, Gillo
1958 CONSTANTES TECNICAS DEL ARTE
Trad. Rodolfo Alonso.
Editorial Nueva Visión. Colec. Arte y Estética (*). Buenos Aires.
- DORFLES, Gillo
1963 EL DEVENIR DE LAS ARTES
Trad. Roberto Fernández Balbuena.
F.C.E. Colec. Brevierios (170). México.
- DURERO, Alberto
1979 INSTITUCIONES DE GEOMETRIA
Trad. Jesús Ymoff Cabrera.
U.N.A.H. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Colec. Fuentes (3).
México.
- EDER, Rita et Al.
1986 TEORIA SOCIAL DEL ARTE. BIBLIOGRAFIA COMENTADA
U.N.A.H. Instituto de Investigaciones Estéticas. Colec. Cuadernos de
Historia del Arte (20). México.
- EMERICH, Luis Carlos
1989 FIGURACIONES Y DESFIGUROS DE LOS 805. PINTURA MEXICANA JOVEN
Editorial Diana. México.
- ENCINA, Juan de la
1939 EL PAISAJE MODERNO. ENSAYO
Publicaciones de la Universidad Michoacana. Departamento de Extensión
Universitaria. Morelia.

- ENCINA, Juan de la
1924 CRITICA AL MARGEN. PRIMERA SERIE
Calpe. Colec. Artes de la Ilustración. Madrid.
- ENCINA, Juan de la
1939 EL MUNDO HISTORICO Y POETICO DE GOYA
La Casa de España en México. México.
- ENCINA, Juan de la
1943 EL PAISAJISTA JOSE MARIA VELASCO (1840-1912)
El Colegio de México. México.
- ENCINA, Juan de la
1944 DOMENICO GRECO
Editorial Leyenda, S.A. México.
- ENCINA, Juan de la
1945 HISTORIA DE LA PINTURA EN OCCIDENTE. PINTORES DE LA ESCUELA VENECIANA
Editorial Layac. México.
- ENCINA, Juan de la
1946 HISTORIA DE LA PINTURA EN OCCIDENTE. PINTORES DE LA ESCUELA FLORENTINA
Editorial Layac. México.
- ENCINA, Juan de la
1952 SOMBRA Y ENIGMA DE VELAZQUEZ
Espasa-Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires.
- ENCINA, Juan de la
1953 RETABLO DE LA PINTURA MODERNA. DE GOYA A PICASSO
Espasa-Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires.
- ENCINA, Juan de la
1958 LA PINTURA ESPAROLA
2a. ed. F.C.E. Colec. Breviarios (48). México.
- ENCINA, Juan de la
1961 VAN COCH (HISTORIA DE UN ALMA EN PENA...)
Espasa-Calpe Argentina, S.A. Colec. Austral (1266). Buenos Aires.
- ENCINA, Juan de la
1977 EL ESTILO
U.N.A.M. Escuela Nacional de Arquitectura. México.
- ENCINA, Juan de la
1978 EL ESPACIO
U.N.A.M. Escuela Nacional de Arquitectura. México.
- ENCINA, Juan de la
1980 EL ESTILO BARROCO
U.N.A.M. Escuela Nacional de Arquitectura. México.
- ENCINA, Juan de la
1982 TEORIA DE LA VISUALIDAD PURA
U.N.A.M. Escuela Nacional de Arquitectura. México.
- ENCINA, Juan de la
1982 FERNANDO CHUECA COITIA. SU OBRA TEORICA ENTRE 1947 Y 1960
U.N.A.M. Escuela Nacional de Arquitectura. México.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus
1985 DETALLES
Trad. N. Ancochea Millet.
2a. ed. Editorial Anagrama. Barcelona.
- EYOT, Yves
1980 GENESIS DE LOS FENOMENOS ESTETICOS
Trad. Graziella Baravalle.
Editorial Blume. Colec. Libros de Arte de Bolsillo. Barcelona.

- FAURE, Elie
1966 HISTOIRE DE L'ART. L'ESPRIT DES FORMES
Editions Jean-Jacques Pauvert. France.
- FERNANDEZ, Justino
1937 EL ARTE MODERNO EN MEXICO. BREVE HISTORIA. SIGLOS XIX Y XX
Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos. México.
- FERNANDEZ, Justino
1961 EL ARTE MEXICANO. DE SUS ORIGENES A NUESTROS DIAS
2a. ed. Editorial Porrúa, S.A. México.
- FIEDLER, Konrad
1958 DE LA ESENCIA DEL ARTE
Trad. Manfred Schönfeld.
Editorial Nueva Visión. Colec. Arte y Estética (10). Buenos Aires.
- FOCILLON, Henri
1955 VIE DES FORMES. L'ÉLOGE DE LA MAIN
4a. ed. Presses Universitaires de France. Paris.
- FONDO CULTURAL DE LA PLASTICA MEXICANA
1960 LA PINTURA MURAL DE LA REVOLUCION MEXICANA. 1921-1960
Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A. México.
- FOSTER, Hal et Al.
1988 LA POSMODERNIDAD
Trad. Jordi Fibla.
Editorial Kairós y Colofón, S.A. Barcelona.
- FRANCASTEL, Pierre
1975 SOCIOLOGIA DEL ARTE
Trad. Susana Soba Rojo.
Alianza Editorial. Colec. El Libro de Bolsillo; sección Arte (568).
Madrid.
- FRANKL, Paul
1968 PRINCIPLES OF ARCHITECTURAL HISTORY. THE FOUR PHASES OF
ARCHITECTURAL STYLE. 1420-1900
Trad. James F. O'Gorman.
The M.I.T. Press. Cambridge. U.S.A.
- FREEMAN, Michael
1988 IMAGE. DESIGNING EFFECTIVE PICTURES
AMPHOTO. Watson-Guption Publications. New York.
- FREUD, Sigmund
1970 PSICOANALISIS DEL ARTE
Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
Alianza Editorial, S.A. Colec. El Libro de Bolsillo; sección
Humanidades (224). Madrid.
- FROMENTIN, Eugenio
s.a. LA PINTURA DE BELGICA Y HOLANDA (LES MAITRES D'AUTREFOIS)
Trad. Luis de Terán.
La España Moderna. Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía y
Historia. Madrid.
- FROMM, Erich
1971 EL MIEDO A LA LIBERTAD
Trad. Gino Germani.
Editorial Paidós. Biblioteca del Hombre Contemporáneo (7).
Buenos Aires.
- FROMM, Erich
1974 EL ARTE DE AMAR. UNA INVESTIGACION SOBRE LA NATURALEZA DEL AMOR
Trad. Noemí Rosenblat.
15. ed. Editorial Paidós. Biblioteca del Hombre Contemporáneo (10).
Buenos Aires.

- FRY, Roger
1959 VISION Y DISERO
Trad. Eduardo Loebel.
Ediciones Calatea Nueva Visión. Ideas de Nuestro Tiempo (19).
Buenos Aires.
- FUNCK-HELLET, Dr. Ch.
1951 DE LA PROPORTION. L'ÉQUERRE DES MAITRES DES ŒUVRE
Éditions Vincent, Fréal et Cie. Paris.
- CALARD, Jean y François Chatelet
1973 LA HUERTE DE LAS BELLAS ARTES, SEGUIDO DE CARTAS CON LA MANO
IZQUIERDA
Trad. J. Bosch Bousquet.
Editorial Fundamentos. Madrid.
- GALINDO, Carlos Blas
1990 GEOGRAFÍAS INTERIORES: MANUEL SANCHEZ SANTOVENA
Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad Autónoma
Chapingo. Chapingo, Edo. de México.
- GAUQUIN, Paul
1969 NOANOA. VIAJE POR TAHITI
Trad. María Angélica Bosco.
Compañía General Fabril Editora, S.A. Buenos Aires.
- GAUQUIN, Paul
1974 ESCRITOS DE UN SALVAJE
Trad. Margarita Latorre.
Barral Editores. Ediciones de Bolsillo (385). Barcelona.
- GAUQUIN, Paul
1985 DIARIOS INTIMOS
Trad. Alberto Blanck.
Premiè Editora, S.A. Colec. La Nave de los Locos (102). México.
- GHYKA, Matila C.
1952 ESSAI SUR LE RYTHME
10a. ed. Gallimard. NRF. France.
- GHYKA, Matila C.
1964 A PRACTICAL HANDBOOK OF GEOMETRICAL COMPOSITION AND DESIGN
s. trad.
Alec Tiranti Ltd. Colec. Lecture/Essays on Art (2). London.
- GHYKA, Matila C.
1968 EL NUMERO DE ORO. RITMOS Y RITMOS PITAGORICOS EN EL DESARROLLO DE LA
CIVILIZACION OCCIDENTAL. LOS RITMOS (I). LOS RITOS (II)
Trad. J. Bosch Bousquet.
Editorial Poseidón. Buenos Aires.
- GHYKA, Matila C.
1977 ESTETICA DE LAS PROPORCIONES EN LA NATURALEZA Y EN LAS ARTES
Trad. J. Bosch Bousquet.
2a. ed. Editorial Poseidón. Barcelona.
- GIEDION, Sigfried
1961 ESPACIO, TIEMPO Y ARQUITECTURA (EL FUTURO DE UNA NUEVA TRADICION)
Trad. Isidro Puig Boada.
Hoepli. Editorial Científico-Médica. Barcelona.
- GREENBERG, Clement
1979 ARTE Y CULTURA. ENSAYOS CRITICOS
Trad. Justo C. Beramendi.
Editorial Gustavo Gili. Colec. Punto y Línea. Barcelona.

- CRIAULE, Marcel** et Al.
1957 **HOMBRE Y CULTURA EN EL SIGLO XX**
Trad. M. Riezo.
Ediciones Guadarrama, Madrid.
- GUARDINI, Romano**
1958 **EL FIN DE LOS TIEMPOS MODERNOS. ENSAYO DE ORIENTACION**
Trad. Alberto L. Bixio.
Editorial Sur, S.R.L. Buenos Aires.
- GUARDINI, Romano**
1960 **IMAGEN DE CULTO E IMAGEN DE DEVOCION. SOBRE LA ESENCIA DE LA OBRA DE ARTE**
Trad. José María Valverde.
Ediciones Guadarrama. Coloc. Cristianismo y Hombre Actual (23). Madrid.
- GUIROL, José**
1964 **THE ARTS OF SPAIN**
Thames and Hudson, The World of Art Library, London.
- HADJINICOLAU, Ilcos**
1968 **HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES**
Trad. Aurelio Garzón del Camino.
Siglo XXI Editores. Coloc. Artes. México.
- HAMBIDGE, Joy**
1967 **THE ELEMENTS OF DYNAMIC SYMMETRY**
Dover Publications, Inc. New York.
- HARTMAN, Robert S.**
1964 **LA CIENCIA DEL VALOR. CONFERENCIAS SOBRE AXIOLOGIA**
U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. Facultad de Filosofía y Letras (66). México.
- HAUSER, Arnold**
1960 **THE SOCIAL HISTORY OF ART**
Trad. Stanley Godman.
3a. ed. Vintage Books. New York.
- HAUSER, Arnold**
1961 **INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL ARTE**
Trad. Felipe González Vicón.
Ediciones Guadarrama. Coloc. Crítica y Ensayo (33). Madrid.
- HEIDEGGER, Martín**
1958 **ARTE Y POESIA**
Trad. Samuel Ramos.
F.C.E. Sección de Obras de Filosofía. México.
- HOCKE, Gustav René**
1961 **EL MUNDO COMO LABERINTO. EL MANIERISMO EN EL ARTE EUROPEO DE 1520 A 1650 Y EN EL ACTUAL**
Trad. José Rey Aneiros.
Ediciones Guadarrama. Coloc. Crítica y Ensayo (31). Madrid.
- HONNEF, Klaus**
1950 **L'ART CONTEMPORAIN**
Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. Köln.
- HUYGHE, René**
1965 **LES PUISSANCES DE L'IMAGE. BILAN D'UNE PSYCHOLOGIE DE L'ART**
Ernest Flammarion. Paris.
- HUYGHE, René**
1965 **DIALOGO CON EL ARTE**
Trad. Juan C. Besté y José Ma. Balli.
Editorial Labor. Barcelona.
- ITTEN, Johannes**
1975 **THE ELEMENTS OF COLOR**
Trad. Ernst van Hagen.
Van Nostrand Reinhold Company. New York.

- ITTEN, Johannes
1970 DESIGN AND FORM. THE BASIC COURSE AT THE BAUHAUS AND LATER
Trad. Litton Educational Publishing Inc.
Van Nostrand Reinhold Company. New York.
- IVINS, William H.
1964 ART & GEOMETRY. A STUDY IN SPACE INTUITIONS
2a. ed. Dover Publications, Inc. New York.
- JUNG, Carl G.
1972 TIPOS PSICOLOGICOS
Trad. Ramón González de la Serna.
10a. ed. Editorial Sudamericana. Colec. Piragua (23). Buenos Aires.
- JUNG, Carl G. et Al.
1979 MAN AND HIS SYMBOLS
A Windfall Book. Doubleday & Company Inc. Garden City. New York.
- JUNG, Carl G.
1989 PSICOLOGIA Y SIMBOLICA DEL ARQUETIPO
Trad. Miguel Murmis.
2a. reimp. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Biblioteca de Psicología Profunda (29). Barcelona.
- JUNG, Carl G. y Richard Wilhelm
1991 EL SECRETO DE LA FLOR DE ORO. UN LIBRO DE LA VIDA CHINA
Trad. Roberto Pope
7a. reimp. Editorial Paidós. México.
- KAHLER, Erich
1969 LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES
Trad. Jas Reuter
Siglo XXI Editores, S.A. Colec. Teoría y Crítica. México.
- KAHLER, Erich
1975 NUESTRO LABERINTO
Trad. José Utrilla.
F.C.E. Colec. Breviarios (222). México.
- KANDINSKY, Wassily
1957 DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE Y LA PINTURA EN PARTICULAR
Trad. Edgar Bayley.
Ediciones Galatea Nueva Visión. Colec. Ideas de Nuestro Tiempo.
Buenos Aires.
- KANDINSKY, Wassily
1959 PUNTO Y LINEA FRENTE AL PLANO. CONTRIBUCION AL ANALISIS DE LOS
ELEMENTOS PICTORICOS
3. trad.
Editorial Nueva Visión. Colec. Documentos de Arte Contemporáneo.
Buenos Aires.
- KANDINSKY, Wassily
1985 CURSOS DE LA BAUHAUS
Trad. Ester Sananes.
2a. ed. Editorial. Colec. Alianza Forma (11). Madrid.
- KAFLEAU, Philip
1978 LOS TRES PILARES DEL ZEN. ENSEÑANZA, PRACTICA E ILUMINACION
Trad. Andrés Ma. Mateo.
2a. Imp. Editorial Diana. Colec. Umbral. México.
- KEPES, Gyorgy et Al.
1969 LA EDUCACION VISUAL
Trad. Agustí Bartra.
Organización Editorial Novaro. México.
- KEPES, Gyorgy et Al.
1970 LA ESTRUCTURA EN EL ARTE Y EN LA CIENCIA
Trad. Agustí Bartra.
Organización Editorial Novaro. México.

- KEPES, Gyorgy et Al.
1979 EL MOVIMIENTO: SU ESENCIA Y SU ESTETICA
Trad. Agustí Bartra y Sergio Madero.
Organización Editorial Novaro. México.
- KIERKEGAARD, Søren
1976 TEMOR Y TEMPLOR. DIARIO DE UN SEDUCTOR
Trad. Demetrio Gutiérrez Rívero.
Ediciones Guadarrama, Sección Filosofía. Madrid.
- KLEE, Paul
1967 ON MODERN ART
Trad. Paul Findlay.
Faber and Faber Ltd. London.
- KLEE, Paul
1970 DIARIOS 1898/1918
Trad. Jas Reuter.
Biblioteca Era. Serie Mayor. México.
- KLEE, Paul
1981 BASES PARA LA ESTRUCTURACION DEL ARTE
Trad. Pedro Tanagra R.
3a. ed. Premià Editora, S.A. Colec. La Nave de los Locos (41). México.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique
1951 LOS FUNDAMENTOS Y LOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE
Editorial Tecnos. Madrid.
- LANBERT, Jean-Claence
1969 PINTURA ABSTRACTA
Trad.
Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid.
- LANE, Richard
1962 MAESTROS DE LA ESTAMPA JAPONESA. SU MUNDO Y SU OBRA
Trad. José Antonio Rico.
Editorial Herrero S.A./Plaza & Janés S.A. México-Barcelona.
- LASSAIGNE, Jacques
1952 LA PEINTURE ESPAGNOLE. DES FRESQUES ROMANES AU GRECO
Albert Skira. Genève. Suisse.
- LASSAIGNE, Jacques
1952 LA PEINTURE ESPAGNOLE. DU VELAZQUEZ À PICASSO
Albert Skira. Genève. Suisse.
- LIPPS, Teodoro
1923 LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTETICA
Trad. Eduardo Ovejero y Maury.
Daniel Jorro, editor. Madrid.
- LOBATO, Abelardo
1965 SER Y BELLEZA
Editorial Herder. Madrid.
- LUCIE-SMITH, Edward
1984 MOVEMENTS IN ART SINCE 1945
New Revised Edition. Thames and Hudson. London.
- LUPASCO, Stéphane
1968 NUEVOS ASPECTOS DEL ARTE Y LA CIENCIA
Trad. J.D. Martín Velasco.
Ediciones Guadarrama. Colec. Punto Omega (35). Madrid.
- LUXEMBURGO, Rosa
1981 ESCRITOS SOBRE ARTE Y LITERATURA
Trad. Olga Sánchez Cuevara.
Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana.
- MANRIQUE, Jorge
1987 Alberto y Teresa del Conde.
UNA MUJER EN EL ARTE MEXICANO. MEMORIAS DE INES AMOR
U.N.A.M. Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuadernos de
Historia del Arte (32). México.

- MARCUSE, Herbert
1965 EROS Y CIVILIZACION. UNA INVESTIGACION FILOSOFICA SOBRE FREUD
Trad. Juan García Ponce.
Editorial Joaquín Mortiz. México.
- MASLOW, Abraham H.
1974 RELIGIONS, VALUES, AND PEAK-EXPERIENCES
8a. ed. The Viking Press. New York.
- MASLOW, Abraham H.
1988 EL HOMBRE AUTOREALIZADO. HACIA UNA PSICOLOGIA DEL SER
Trad. Ramón Ribé.
Editorial Kairós y Colofón S.A. México.
- MELROD, George
1992 DENNIS OPPENHEIM. P.S.1
en Art News, V. 91. N. 3. March. New York.
- MONDRIAN, Piet
1957 ARTE PLASTICO Y ARTE PLASTICO PURO
Trad. Raúl R. Rivarola y Anibal C. Coñi.
Editorial Victor Lerú S.R.L. Buenos Aires.
- MONDRIAN, Piet
1989 REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA
Trad. Rafael Santos Torroella.
Editorial Debate. Serie Arte. Madrid.
- MORALES Y MARIN, José Luis
1986 DICCIONARIO DE ICONOLOGIA Y SIMBOLICA
Taurus Ediciones, S.A. Madrid.
- MORENO VILLA, José
1948 LO MEXICANO EN LAS ARTES PLASTICAS
El Colegio de México. Ensayos Críticos sobre Arte Mexicano. México.
- MORENO VILLA, José
1985 CORNUCOPIA DE MEXICO Y NUEVA CORNUCOPIA MEXICANA
F.C.E. Colec. Popular (296). México.
- MOYSEN, Xavier
1971 et Al.
CUARENTA SIGLOS DE PLASTICA MEXICANA
Editorial Herrero S.A. México.
- NAHT HAIN, Tich
1988 THE HEART OF UNDERSTANDING. COMMENTARIES ON THE PRAJNAPARAMITA
HEART SUTRA
Parallax Press. Berkeley, California.
- NORBERG-SCHULZ, Christian
1975 MEANING IN WESTERN ARCHITECTURE
Praeger Publishers. New York.
- NORBERG-SCHULZ, Christian
1965 INTENTIONS IN ARCHITECTURE
The M.I.T. Press. Cambridge. U.S.A.
- OROZCO, José Clemente
1983 CUADERNOS
Cultura S.E.P. México.
- OROZCO, José Clemente
1990 AUTOBIOGRAFIA
3a. reimp. de la 2a. ed, Ediciones Era. Serie Crónicas. México.
- ORTEGA Y CASSET, José
1956 ESTETICA DE LA RAZON VITAL
Ediciones La Rreja. Buenos Aires.

- ORTEGA Y CASSET, José
1958 LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE Y OTROS ENSAYOS ESTÉTICOS
5a. ed. Revista de Occidente. Colec. El Arquero. Madrid.
- ORTEGA Y CASSET, José
1958 LA REBELIÓN DE LAS MASAS
15. ed. Revista de Occidente. Colec. El Arquero. Madrid.
- ORTEGA Y CASSET, José
1958 EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO
13a. ed. Revista de Occidente. Colec. El Arquero. Madrid.
- ORTEGA Y CASSET, José
1959 VELAZQUEZ
Revista de Occidente. Colec. El Arquero. Madrid.
- ORTEGA Y CASSET, José
1979 SOBRE LA RAZÓN HISTÓRICA
Revista de Occidente en Alianza Editorial. Madrid.
- ORTEGA Y CASSET, José
1970 UNAS LECCIONES DE METAFÍSICA
Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo Sección Humanidades (1).
Madrid.
- PACIOLI, Luca
1946 LA DIVINA PROPORCIÓN
Trad. Ricardo Resta.
Editorial Losada. Buenos Aires.
- PACHECO, Francisco
1982 ARTE DE LA PINTURA
2a. ed. L.E.D.A. Las Ediciones de Arte. Barcelona.
- PACHECO, Paco
1989 MANUEL SÁNCHEZ SANTOVERA EN EL UNICORNIO BLANCO
en Punto, 13 de noviembre. México, D.F.
- PACHECO, Paco
1993 TODOS LOS DÍAS VOY AL OCASO
en El Sol de México en la Cultura. No. 1001. 11 de julio. México.
- PANOFSKY, Erwin
1972 ESTUDIOS SOBRE ICONOLOGÍA
Trad. Bernardo Fernández.
Alianza Editorial. Colec. Alianza Universidad (12). Madrid.
- PANOFSKY, Erwin
1991 EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES
Trad. Nicanor Ancochea.
5a. reimp. Alianza Editorial. Colec. Alianza Forma (4). Madrid.
- PAZ, Octavio
1987 LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA. ARTES DE MÉXICO.
F.C.E. Letras Mexicanas (Vol. III) México.
- PLAMENATZ, John
1983 LA IDEOLOGÍA
Trad. Paloma Villegas y David Huerta.
F.C.E. Colec. Breviarios (345). México.
- PENNICK, Nigel
1982 SACRED GEOMETRY. SYMBOLISM AND PURPOSE IN RELIGIOUS STRUCTURES
Harper & Row Publishers. San Francisco.
- PIPER, David et al.
1986 AN INTRODUCTION TO PAINTING AND SCULPTURE. UNDERSTANDING ART
Portland House. New York.

- PLATON
1975 DIALOGOS
s. trad. Estudio preliminar de Francisco Larroyo.
15a. ed. corr. y aum. Editorial Porrúa, S.A. Colec. "Sepan Cuantos..."
(13). México.
- POE, Edgar Allan
1972 EUREKA
Trad. Julio Cortázar.
Alianza Editorial. Colec. El Libro de Bolsillo; sección
Literatura (384). Madrid.
- PROUST, Marcel
1952 EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO (II). SODOMA Y GOMORRA. LA PRISIONERA.
ALBERTINE HA DESAPARECIDO. EL TIEMPO RECOBRADO
Trad. Fernando Gutiérrez.
José Janés, editor. Colec. Los Clásicos del Siglo XX. Barcelona.
- PROUST, Marcel
1964 EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO (I). POR EL CAMINO DE SWANN. A LA SOMBRA
DE LAS MUCHACHAS EN FLOR. EL MUNDO DE LOS CUERMANTES
Trad. Pedro Salinas y José Ma. Quiroga Plá.
2a. ed. Plaza & Janés, S.A. Editores. Colec. Los Clásicos del
Siglo XX. Barcelona.
- RACIONERO, Luis
1986 EL DESARROLLO DE LEONARDO DA VINCI
Plaza & Janés, Editores. Colec. Biografías y Memorias. Barcelona.
- RAMOS, Samuel
1952 EL PERFIL DEL HOMBRE Y LA CULTURA EN MEXICO
2a. ed. Espasa-Calpe Argentina S.A. Colec. Austral (1080). Buenos Aires.
- RAMOS, Samuel
1964 FILOSOFIA DE LA VIDA ARTISTICA
2a. ed. Espasa-Calpe Argentina, S.A. Colec. Austral (974). Buenos Aires.
- READ, Herbert
1954 EL SIGNIFICADO DEL ARTE
Trad. Leonor Acevedo de Borges.
Editorial Losada. Colec. Regla y Compás. Buenos Aires.
- READ, Herbert
1957 IMAGEN E IDEA. LA FUNCION DEL ARTE EN EL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA
HUMANA
Trad. Horacio Flores Sánchez.
F.C.E. Colec. Breviarios (127). México.
- READ, Herbert et al.
1984 BREVE HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA
s. trad.
Ediciones del Serbal. Barcelona.
- REDON, Edilon
1945 SOBRE LA VIDA, EL ARTE Y LOS ARTISTAS
Editorial Poseidón. Buenos Aires.
- ROMERO BREST, Jorga
1952 LA PINTURA EUROPEA CONTEMPORANEA (1900-1950)
F.C.E. Colec. Breviarios (65). México.
- SAMUELS, Mike y Nancy Samuels
1987 SEEING WITH THE MIND'S EYE. THE HISTORY, TECHNIQUES AND USES
OF VISUALIZATION
14. ed. Random House. Bookworks Book. New York.

- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1965 EL PATRIMONIO HISTORICO DE LA CIUDAD DE MEXICO/LOS EDIFICIOS DEL ORATORIO DE SAN FELIPE HERI
U.N.A.M. Escuela Nacional de Arquitectura. Tesis de Licenciatura. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1974 ¿QUE ES LA ARQUITECTURA?
en Revista Siete. Vol. 7. No. 43. Octubre 27. S.E.P. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1974 LA ARQUITECTURA MEXICANA: TRES MODOS DE SER
en Revista Siete. Vol. 7, No. 44. Noviembre 27. S.E.P. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1977 ANALISIS ARQUITECTONICO
en El Palacio de Minería. U.N.A.M. Nueva Dimensión Arte Editorial, S.A. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1980 EX CONVENTO DE SAN JERONIMO. DISTRITO FEDERAL.
en Anuario de Arquitectura Mexicana 1979. Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección General de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1991 EL GRAN PATIO DEL EX CONVENTO DE SAN JERONIMO
en Gaceta. Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C. Año 4, No. 5. Febrero. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1992 MIGUEL CABRERA, PINTOR
en Memoranda, Revista de la Subdirección General de Servicios Sociales y Culturales del ISSSTE. Año III, No. 17. Marzo-abril. México.
- SANCHEZ SANTOVERA, Manuel
1992 SEMBLANZA DE CUADALUPE AMOR
en Memoranda. Revista de la Subdirección General de Servicios Sociales y Culturales del ISSSTE. Año IV, No. 21. Noviembre-diciembre. México.
- SANTIAGO, Francisco de
1991 LA PINTURA COMO REFLEJO DEL HOMBRE HUMANISTICAMENTE FORMADO
en El Sendero de los Pájaros. Pinturas de Manuel Sánchez Santoveña.
U.N.A.M. Escuela Nacional de Artes Plásticas. División de Estudios de Posgrado. Septiembre-octubre. México.
- SCHERER GARCIA, Julio
1974 LA PIEL Y LA ENTRANA (SIQUEIROS)
2a. ed. Promotora de Ediciones y Publicaciones, S.A. México.
- SCHMUTZLER, Robert
1980 EL MODERNISMO
Trad. Felipe Ramírez Carro.
Alianza Editorial. Alianza Forma (12). Madrid.
- SCHNEIDER, Daniel E.
1974 EL PSICOANALISTA Y EL ARTISTA
Trad. Jas Reuter.
F.C.E. Colec. Popular (132). México.
- SECRETARIA DE OBRAS PUBLICAS/ SECRETARIA DE ASENTAMIENTOS HUMANOS Y OBRAS PUBLICAS
1974-1981 EXPEDIENTE DE LA OBRA DE RESCATE Y RESTAURACION DEL EX CONVENTO DE SAN JERONIMO DE MEXICO.
Oficios, Minutas, Planos, Fotografías. México.

- SEDLMAYR, Hans
1957 LA REVOLUCION DEL ARTE MODERNO
Trad. Diego Bermúdez Camacho.
Ediciones Rialp, S.A. Madrid.
- SEDLMAYR, Hans
1959 EL ARTE DESCENTRADO. LAS ARTES PLASTICAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX
COMO SINTOMA Y SIMBOLO DE LA EPOCA
Trad. Gabriel Ferraté.
Editorial Labor, S.A. Madrid.
- SOURIAU, Etienne
1965 LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES. ELEMENTOS DE ESTETICA COMPARADA
Trad. Margarita Melken.
F.C.E. Colec. Breviarios (181). México.
- SPENGLER, Oswald
1958 LA DECADENCIA DE OCCIDENTE. BOSQUEJO DE UNA MORFOLOGIA DE LA
HISTORIA UNIVERSAL
Trad. Manuel G. Morente.
10a. ed. Espasa-Calpe, S.A. Madrid.
- STRAWINSKY, Igor
1952 POETICA MUSICAL
Trad. Eduardo Grau.
2a. ed. Emecé Editores, S.A. Buenos Aires.
- TALBOT, Michael
1986 HISTICISMO Y FISICA MODERNA
Trad. Isabela Herranz.
Editorial Kairós. Barcelona.
- TÁPIES, Antoni
1973 LA PRACTICA DEL ARTE
Trad. Joaquim Sempere.
Editorial Ariel. Barcelona.
- TAYLOR, John F.A.
1964 DESIGN AND EXPRESSION IN THE VISUAL ARTS
Dover Publications Inc. New York.
- TIBOL, Raquel
1969 HISTORIA GENERAL DEL ARTE MEXICANO: EPOCA MODERNA Y CONTEMPORANEA
Editorial Hermes, S.A. México.
- TORROJA, Eduardo
1959 RAZON Y SER DE LOS TIPOS ESTRUCTURALES.
Instituto del Concreto. Artes Gráficas Mag, S.L. Madrid.
- TOUSSAINT, Manuel
1962 ARTE COLONIAL DE MEXICO
U.N.A.M. Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta
Universitaria. México.
- UHAMUNO, Híquel
1951 de
DEL SENTIMIENTO TRAGICO DE LA VIDA
en Ensayos. 3a. ed. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid.
- UHAMUNO, Híquel
1951 de
EN TORNDO AL CASTICISMO
en Ensayos. 3a. ed. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid.
- UHAMUNO, Híquel
1951 de
DE CEPA CRIOLLA
en Ensayos. 3a. ed. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid.

- VALÉRY, Paul
1954 LA IDEA FIJA
trad. José Blanco,
Editorial Losada, Buenos Aires.
- VALÉRY, Paul
1954 MIRADAS AL MUNDO ACTUAL
Trad. José Blanco.
Editorial Losada, Buenos Aires.
- VALÉRY, Paul
1969 EUPALINOS OU L'ARCHITECTE. L'AME ET LA DANSE. DIALOGUE DE L'ARBRE
Gallimard, NRF, France.
- VALLIER, Dora
1982 L'INTERIEUR DE L'ART. ENTRETIENS AVEC BRAQUE, LÉGER, VILLON, MIRÓ,
BRANCUSI (1954-1960)
Editions du Seuil, Paris.
- VAN COCH, Vincent
1991 CARTAS DESDE LA LOCURA
s. trad.
7a. ed. Premiá Editora de Libros, S.A. Colec. La Nave de los Locos (20).
México.
- VAN LIER, Henri
1959 LAS ARTES DEL ESPACIO. PINTURA. ESCULTURA. ARQUITECTURA. ARTES
DECORATIVAS.
Trad. Horacio A. Mansilla.
Librería Hachette, S.A. Colec. Nuevo Mirador. Buenos Aires.
- VARIOS AUTORES
1980 LA ESTETICA MARXISTA-LENINISTA Y LA CREACION ARTISTICA
Trad. H. Kuznetsov.
Editorial Progreso, Moscú.
- VINCI, Leonardo
1970 da
THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI
Trad. Jean Paul Richter.
Dover Publications Inc. New York.
- VITRUBIO, Marco
1955 Lucio
LOS DIEZ LIBROS DE LA ARQUITECTURA
Trad. Agustín Blánquez.
Editorial Iberia, S.A. Colec. Obras Maestras. Barcelona.
- VOGELMANN, D.J.
1967 EL ZEN Y LA CRISIS DEL HOMBRE
Editorial Paidós, Colec. Mundo Moderno (3), Buenos Aires.
- VOLKOVA, Elena Vasilevna
1984 EL CONTENIDO Y LA FORMA EN EL ARTE
Trad. Alfredo Caballero.
Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana.
- WALDMAN, Diane
1986 MARK ROTHKO, 1930-1970. A RETROSPECTIVE
4a. ed. Harry N. Abrams Inc. The Solomon R. Guggenheim Foundation.
New York.
- WARUSFEL, André
1968 LOS NUMEROS Y SUS MISTERIOS
Trad. Juan Godó.
Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona.

- WATTS, Alan
1981 NUEVE MEDITACIONES
Trad. Marta Guestavino.
2a. ed. Editorial Kairós. Barcelona.
- WESTHEIM, Paul
1957 IDEAS FUNDAMENTALES DEL ARTE PREHISPANICO EN MEXICO
Trad. Mariana Frenk.
F.C.E. México.
- WESTHEIM, Paul
1963 ARTE ANTIGUO DE MEXICO
Trad. Mariana Frenk.
F.C.E. México.
- WESTHEIM, Paul
1973 MUNDO Y VIDA DE GRANDES ARTISTAS
Trad. Mariana Frenk.
Ediciones Era, S.A. Colec. Ensayo. México.
- WILBER, Ken
1985 LA CONCIENCIA SIN FRONTERAS. APROXIMACIONES DE ORIENTE Y
OCIDENTE AL CRECIMIENTO PERSONAL
Trad. Marta J. Guestavino.
Editorial Kairós. Barcelona.
- WÖLFFLIN, Heinrich
1978 RENACIMIENTO Y BARROCO
s. trad.
2a. ed. Alberto Corazón-editor. Madrid.
- WÖLFFLIN, Heinrich
1945 CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE
s. trad.
Espasa-Calpe, S.A. Colec. Biblioteca de Ideas del Siglo XX. Madrid.
- WORRINGER, Wilhelm
1942 LA ESENCIA DEL ESTILO GÓTICO
Trad. Manuel García Morente.
2a. ed. Revista de Occidente Argentina. Buenos Aires
- WORRINGER, Wilhelm
1958 PROBLEMATICA DEL ARTE CONTEMPORANEO
Trad. Ludovico Rosenthal.
Editorial Nueva Visión. Colec. Estética (1). Buenos Aires.
- WORRINGER, Wilhelm
1959 EL ARTE EGIPCIO, PROBLEMAS DE VALORACION
Trad. Emilio Rodríguez Sádía.
Editorial Nueva Visión. Colec. Arte y Estética (7). Buenos Aires.
- WORRINGER, Wilhelm
1966 ABSTRACCION Y NATURALEZA
Trad. Mariana Frenk.
2a. ed. F.C.E. Colec. Breviarios (80). México.