

01061
4

2EJ

MITO Y LEYENDA

en la iconografía animal
de Francisco Toledo



FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis que presenta

Carmen Esther Morales Mailla

para optar al grado de Maestra en Historia del Arte

México DF. 1995



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

Indice de Láminas	5
Introducción	7
Capítulo 1	14
...Y yo te bautizo Francisco Toledo	
Capítulo 2	35
Yo no busco encuentro	
Capítulo 3	63
Era un sueño que se cumplió	
Conclusiones	93
Bibliografía	97

INDICE DE LÁMINAS

1. *Máscara para cobrar deudas*, Francisco Toledo, 1981, tortuga, *gouache* 20 x 18 x 8 cm Col. Señor Reed Anderson, Nueva York.
2. *Mujer y tortuga*, Francisco Toledo, 1981, acrílico sobre huevo de avestruz, 15 cm Col. Galería Arvil, México.
3. *Minotauro*, Pablo Picasso, *collage* de lápiz, papel, carbón sobre madera, 48.5 x 41 cm Col. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
4. *Conejo y pescado*, Francisco Toledo, 1972, óleo sobre tela, 104 x 88 cm Col. Juan Martín, México.
5. *Pez rojo*, Paul Klee, 1925, óleo y acuarela sobre cartón, 48.5 x 68.5 cm, Hamburgo.
6. *Pez mágico*, Paul Klee, 1925, óleo y acuarela sobre cartón, 48,5 x 67 cm, Hamburgo.
7. *Tres peces*, Francisco Toledo, 1965, óleo sobre tela, 61 x 73 cm Col. Particular, México.
8. *Peces y tortugas*, Francisco Toledo, 1972, óleo sobre tela, 120 x 150 cm Col. Particular, México.
9. *Benda Ique Mbolo*, Francisco Toledo, 1974, óleo sobre tela, 150 x 120 cm Col. Particular, México.
10. *Vaca*, Jean Dubuffet, 1954, pluma, tinta y aguada, 32.4 x 25 cm Col. Joan y Lester Aunet, Museo de Arte Moderno, Nueva York.
11. *Vaca*, Jean Dubuffet, 1954, pluma, tinta y aguada, 22.3 x 30.1 cm Col. Joan y Lester Aunet, Museo de Arte Moderno, Nueva York.
12. *Vaca en un laberinto*, Francisco Toledo, 1970, óleo sobre tela, 205 x 250 cm Col. Dra. Raquel Berman, México.
13. *Vaca*, Francisco Toledo, 1970, óleo sobre tela, 104 x 83 cm Col. Particular, Nueva York.
14. *Départ à cheval*, Jean Dubuffet, 1944, litografía en cuatro colores, 25.5 x 17 cm.
15. *Jinetes*, Francisco Toledo, 1957, aguafuerte, 13 x 17.5 cm Col. Galería Arvil, México.
16. *La aldea y yo*, Marc Chagall, 1911, óleo sobre tela, 192.1 x 151.4 cm Col. Fundación Guggenheim, Nueva York.
17. *Bona en Juchitán*, Francisco Toledo, 1965, óleo sobre tela, 110 x 150 cm Col. Sr. Hervé Peyrelongue, México.
18. *Sin título*, Francisco Toledo, 1969, mixta sobre tela, 195 x 130 cm Col. Particular, México.
19. *LXXV Rojo*, Antonio Tapies, 1958, mixta sobre tela, 195 x 130 cm Col. Particular, Italia.
20. *Hécate*, William Blake, 1795, impresión a color terminada a pluma y acuarela, 43.9 x 58.1 cm Col. Tate Gallery, Londres.

21. *Gray de la oda a un gato favorito*, William Blake, 1798, lápiz con acuarela.
22. *Gato de las manzanas*, Francisco Toledo, 1975, aguafuerte Col. Juan Martín, México.
23. *Mujer con conejo*, Francisco Toledo, 1969, xilografía, 37 x 62.5 cm Col. Galería López Quiroga, México.
24. *El coyote y el conejo*, Francisco Toledo, 1974, óleo sobre tela, 140 x 200 cm Col. Particular Nueva York.
25. *El zapato*, Francisco Toledo, 1969, xilografía, 70 x 60 cm Col. Sr. Luis Cardoza y Aragón, México.
26. *Perro ladrando a la luna*, Rufino Tamayo, 1943, óleo sobre tela Col. Museo Guggenheim, Nueva York.
27. *El perro ladra*, Francisco Toledo, 1974, óleo sobre tela, 100 x 130 cm Col. Sr. David Anderson Gallery, Nueva York.
28. *Animales*, Rufino Tamayo, 1941, óleo sobre tela, 77 x 100 cm Col. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
29. *Perro con escoba*, Francisco Toledo, 1972, acuarela, 39 x 44 cm Col. Sr. Jacques Gelman, México.
30. *Tortuga gris*, Francisco Toledo, 1972, acrílico, papel sobre masonite, 56.5 x 76.5 cm Col. Galería López Quiroga, México.
31. *Están reunidas las tortugas*, Francisco Toledo, 1973, acuarela 76 x 56.5 cm Col. Sr. Ricardo Ovalle, México.

INTRODUCCION

La recreación plástica que hace Francisco Toledo de cuatro animales: el conejo, el coyote, la tortuga y el pez; las vinculaciones de éstos como símbolos en la tradición oral y la literatura zapoteca, que conforman un concepto artístico en el pintor a partir del año 1965, a su regreso de Europa, fueron el hilo conductor de esta investigación.

La revisión historiográfica, punto de partida básico, nos brindó algunos juicios críticos sobre la obra plástica de Toledo. Se ha ubicado al artista dentro de la definición de *cultura auténtica* propuesta por el antropólogo Edward Sapir, a partir de ciertas categorías: universo totémico, animación totémica, rito, simbolismo de condensación y código, utilizadas por Marta Traba para desarrollar esta definición en su libro *Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo*.¹ Teresa Del Conde le ha dedicado numerosos artículos donde analiza la obra del artista, formal e iconográficamente, a partir de las imágenes eróticas, el humor, los autorretratos y los elementos de la naturaleza, para defender la teoría (que compartimos), de que el artista es más que un *primitivo*.² Jorge Alberto Manrique –el primero en escribir sobre Toledo en México– se ha interesado en definirlo como un creador y recreador de mitos, pero sin precisar cuáles son éstos.³

Luis Cardoza y Aragón⁴ y Carlos Monsiváis⁵ han tenido acercamientos de carácter subjetivo, con enfoques más literarios que formales.

Toledo es más que lo dicho por esos autores y hemos comprendido que regresa de Europa a reencontrarse consigo mismo, a partir de la experiencia que lo llevó por Italia y Francia, donde aclaró fundamentalmente y aparte de

1. Marta Traba, *Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo*, México, FCE, 1976.

2. Teresa Del Conde, "Francisco Toledo", *Art Nexus*, Colombia, octubre 1991, nº 2, p.48-52. "Toledo daría sentido a la naturaleza", *La Semana de Bellas Artes*, México, abril 23 1980, nº 125, p. 14-15.

3. Jorge Alberto Manrique "Francisco Toledo: Nuevo Mito", *Uno más uno*, México, julio 10 1983, p.7. "Toledo el lenguaje de las cosas", *Plural*, México agosto 1974, nº 35, p. 43-46.

4. Luis Cardoza y Aragón, *Oja/Voz*, México, Ediciones Era, 1988.

5. Carlos Monsiváis "Que le corten la cabeza a Toledo dijo la Iguana rajada", *Catálogo 4 maestros latinoamericanos*, México, Sala de Exposición Luis Angel Arango, 1987. "Las fábulas sin principio ni fin", *Vuelta*, México, enero 1994, nº 206, p.I-VII.

las influencias que pudiera haber encontrado; su sentido de pertenencia, de ser parte de un pueblo del que *nunca había salido*, que llevaba dentro y que necesitaba revalorizar: el sentido de ser juchiteco, de pensar y de crear como juchiteco.

Toledo no debe ser visto como parte de la manifestación de una cultura local o aislada en el Istmo. No es la representación de lo campirano en contraposición con la ciudad. Felipe Ehrenberg dijo en alguna oportunidad que: "(Toledo)...no es mexicano sino zapoteca".⁶ Frente a esta afirmación simplista respondemos que Toledo es mucho más: es zapoteca, es mexicano y es universal. Es el vértice que une su mundo con el universo. No trata de reivindicar una cultura, un pueblo, una manera de ser: él crea desde esa cultura y como parte de ella, así como otras culturas son parte de él. Es un creador *auténtico* porque su obra mantiene una relación directa con su manera de ser y de vivir. Es, en definitiva, un hombre de finales del siglo XX que le correspondió nacer en Juchitán y desde allí iniciar el recorrido para reinventar un mundo, su mundo, ese que habita en su obra.

En el caso de Francisco Toledo, la experiencia en Europa fue una manera de viajar para estar siempre en el mismo lugar, de salir para volver y sentir que lo que buscaba se encontraba en Juchitán.

De allí que fue necesario, para la lectura que proponemos de su obra, reconstruir el París que conoció, el de los años sesenta, quizá los más interesantes cultural y políticamente después de la Segunda Guerra Mundial y, también, darnos una idea de lo que entonces sucedía en México.

Plásticamente, en México había quedado atrás el tiempo de los muralistas y de la Escuela Mexicana de Pintura. Dominaban el ambiente aquellos quienes habían iniciado el proceso de *ruptura* o *apertura* hacia otras formas de expresión. Podría citarse a José Luis Cuevas como el más representativo de esta generación. Su obra ya se reconocía en América Latina, Europa y Estados Unidos, y sus declaraciones en contra de los que le habían antecedido, lo señalarían años después como el iniciador de esa *ruptura*.

6. Felipe Ehrenberg "Inexplicable, esculturas a Belkin el sitio que se merece en la plástica mexicana", *La Jornada*, México, febrero 14 1993, p.25.

Habían surgido nuevos criterios para la apreciación plástica. Un nuevo grupo de intelectuales y artistas se reunían en torno a la revista *México en la Cultura* y sus integrantes: Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Jaime García Terres, Octavio Paz y Ramón Xirau. Pintores como Alberto Gironella, Vicente Rojo, Manuel Felguérez y el mismo Cuevas comenzaban a dibujar el nuevo ambiente plástico que dominaría en esos años. Habían muerto Diego Rivera y José Clemente Orozco, Siqueiros se encontraba en prisión y las nuevas generaciones se hacían de un espacio propio donde expresarse con la libertad de la que hablaban.

Para entonces, alejado de este proceso, Rufino Tamayo vivía en París y allí desarrollaba su obra. Como disidente de la escuela muralista y como creador con imágenes distantes a los planteamientos políticos de los *Tres Grandes*, Tamayo había generado a su alrededor la idea de un pintor con una obra más libre, plástica e ideológicamente. Por esos años, comienzo de los sesenta, siendo Octavio Paz el agregado cultural de México en París, viaja Francisco Toledo.

El ambiente que en esa ciudad se vivía vendría a encontrar su mejor expresión unos años más tarde, en el famoso *Mayo Francés* de 1968. Finalizaba la guerra de independencia de Argelia contra los franceses, el informalismo plástico se encontraba en su mayor auge y el *Pop Art* empezaba a encontrar su espacio en Europa.

Para los mexicanos que entonces vivieron allá, la Casa de México vino a ser un centro de referencia importante. De hecho, se hablaba de dos tipos de mexicanos: los que allí desarrollaban todas sus actividades, como un México pequeño, y los que *cruzaban la frontera* para vivir realmente en París. De estos últimos fue Francisco Toledo. Pudo nutrirse, de las obras de Pablo Picasso, Paul Klee, Marc Chagall, Jean Dubuffet, Antonio Tapies y establecer contacto con el galerista Karl Flinker, quien se convertiría en el más entusiasta promotor de su obra. Toledo pudo vivir París desligado de la Casa de México, tener su propio departamento y su taller y comenzar a colizar su trabajo en uno de los mercados más difíciles del arte.

Para determinar la conformación del estilo tolediano acudimos a la noción de

afinidad y establecimos analogías personales, formales y conceptuales a través de la vida y de las obras de algunos artistas claves en la formación de Toledo.

A su regreso, llega con una formación mucho más completa, cuenta con cierta trayectoria en galerías y exposiciones y, sobre todo, llega convencido de que desea vivir en Juchitán y ser juchiteco. Esto tiene inmediatas expresiones en su obra: cuando reconstruye, actualiza, reinventa los mitos y la simbología de su pueblo. Lo hace con la madurez que le dio la experiencia europea. Se da entonces ese proceso de *hibridación* del que hablan Jorge Alberto Manrique y Néstor García Canclini.⁷ Es cuando la obra de Toledo comienza a cobrar dimensiones universales, a partir de su carácter propio.

No se dedicó tan sólo a pintar o ilustrar los mitos o los cuentos que por tradición oral le habían transmitido sus padres o abuelos. Crea todo un lenguaje plástico que nunca estuvo separado de esas historias, cuentos y mitos zapotecos. De allí que se hace necesario revisar algunos conceptos para una mejor comprensión de este proceso. Fue necesario entender el mito, su relación con la literatura, la historia y el arte. Los símbolos, los arquetipos y el inconsciente, desde una perspectiva psicológica y antropológica.

La obra de Toledo será guía en nuestro camino. A través de ella se percibe la reiteración de las imágenes del conejo, el coyote, la tortuga y el pez. Y también los elementos que le permiten llevar a cabo el proceso de actualización de esos contenidos mitológicos. En este sentido, el análisis iconográfico e iconológico resultó de gran utilidad.

El trabajo se estructuró de manera tal que, en el primer capítulo se reconstruyó el París de los sesenta y los sucesos paralelos en México. La vida de los mexicanos que, junto a Toledo, atravesaron la experiencia de esos años en la convulsionada capital de Francia; cómo se insertó Toledo en ese ambiente. Seguimos, en la segunda parte, con una necesaria revisión de las afinidades que estableciera en su estancia en Europa. Afinidades que, como

7. Jorge Alberto Manrique "Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano". *Simposio de la Bienal Latinoamericana de São Paulo*. Brasil, 1978. s/n. Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas*, México, CNCA-Grijalbo, 1990.

señaláramos antes, se basaron fundamentalmente en intereses presentes, tanto en Toledo, como en quienes y con quienes las estableció. Finalmente, ya a su regreso y preparado para lo que siempre había sido, un juchiteco, un hombre nacido en el Istmo y que como creador no establece diferencia entre lo que es su obra y su vida, Toledo realiza lo que hasta entonces había sido un sueño: *crear en juchiteco y como juchiteco*. Pasó de Francisco a Toledo.

Para la reconstrucción del ambiente cultural mexicano, las fuentes principales fueron la hemerografía y la bibliografía, siendo este enfoque eminentemente histórico. Para rehacer la vida en la Casa de México se procuraron los testimonios de aquellas personas que, de una u otra forma, se vincularon con el artista durante su permanencia en París, utilizando para este fin la metodología de historia oral.

También se utilizaron algunas declaraciones del artista, que permitieron reafirmar las fuentes de procedencia de su imaginario animal y las razones que lo llevan de vuelta de Juchitán. En este sentido, apelamos a las fuentes hemerográficas.

Por último y para lograr el acercamiento teórico y conceptual, se hizo necesaria la bibliografía especializada de algunos autores claves como Luis Barjau, quien marcó las pautas para establecer la relación entre el mito y la literatura. G.S. Kirk nos permitió conocer los vínculos que se establecen entre los mitos y los cuentos populares. De Ad. E. Jensen se tomó su definición de los mitos etiológicos. La relación del mito con las artes plásticas vino dada por el crítico de arte Jorge Alberto Manrique y el enfoque psicológico y simbólico se realizó a través de Erich Fromm, Carl Gustav Jung y Ernst Aeppli. En cuanto a la mitología zapoteca las fuentes utilizadas fueron la literatura de Wilfrido Cruz, Andrés Henestrosa y Gabriel López Chifias.

Finalmente, entendimos que en Toledo vida y obra son una, van de la mano y de allí que, como ya lo dijéramos, no se limite a ilustrar el mundo que le fue legado. Lo reinventa y lo actualiza, porque en él ese mundo es su propio presente y ese estar hoy en el universo que nos comparte. Su obra, su manera de vestir o los huaraches con los que suele estar en cualquiera de sus exposiciones, esa manera de guardar respetuosamente silencio, forman parte de su propia leyenda.

Esto último es muy importante y por respeto a ese silencio y a su manera de vivir, no establecimos contacto directo con Francisco Toledo, no hubo entrevistas ni el anhelo de platicar con él. El diálogo se estableció con su obra, su mejor manera de *hablar*, con quienes le conocieron en esos años en París o en México y con sus propias y pocas declaraciones a revistas o periódicos. Toledo, ya lo hemos visto, no necesita de la palabra para contarnos su mundo.

... *y* yo te bautizo
FRANCISCO TOLEDO

CAPITULO 1



En la década de los sesenta coinciden en París un grupo de mexicanos que, ya de regreso a su patria, habrían de ocupar lugares de relevancia en las distintas áreas de la cultura en las que estudiaban o trabajaban en la capital de Francia.

Podemos hablar de mexicanos a quienes les correspondió vivir la década más convulsionada de París después de la Segunda Guerra Mundial y que de una manera u otra transformó sus vidas o, por lo menos, la experiencia les sirvió para, hoy en día, estar en los sitios que ocupan. Podría ser aventurada esta apreciación, pero merece la pena citar algunos nombres que la respalden: los pintores Rodolfo Nieto y Emilio Ortíz, ambos desaparecidos; Raúl Herrera, Rodolfo Sanabria, Arnaldo Coén y Francisco Toledo; los cineastas Paúl Leduc, Felipe Cazals, Rafael Castañedo y Tomás Pérez Turrent; el escenógrafo y director de teatro Manuel Montoro; el crítico musical José Antonio Alcaraz; el maestro y crítico de arte Jorge Alberto Manrique; la especialista en cultura africana y principal promotora de la búsqueda de la tercera raíz en México, Luz María Martínez Montiel y también Silvia Pandolfi, directora del Museo de Arte "Carrillo Gil", quien a pesar de no ser mexicana, en los años mencionados, era la compañera del pintor Emilio Ortíz.

¿Qué pasó en ese París de los sesenta?. ¿Qué encontró este grupo de mexicanos que se abrieron las puertas del mundo al cruzar el Atlántico en busca de fronteras que estaban más allá del horizonte de su patria? Las interrogantes también vienen al caso si los vemos desde allá: ¿Qué pasaba en la tierra de los famosos muralistas, qué cambios políticos, económicos y sociales se producían detrás de la *cortina de nopal*?

Detrás de la cortina de Nopal

Había más que una cortina de nopal de la que hablaba José Luis Cuevas.¹ Se presentaban otras rutas y no eran las señaladas por Siqueiros que, al parecer, pretendían hacer de la pintura un nuevo fantasma que recorría México. Había más. Estaba el mundo y estaba en todas las áreas del quehacer humano. No bastaba el recuerdo de la Guerra Civil española ni los inmigrantes que fueron

1. Cf. "Mi manifiesto titulado La cortina de nopal fue publicado por primera vez en el suplemento cultural de *Novedades* "México en la Cultura" en 1956, cuando lo dirigía Fernando Benítez." *Ruptura*. México, INBA-SEP, 1988, p. 82

recibidos como tantos otros expatriados que han llegado a México. No bastaba que los Estados Unidos reprodujeran a escala mundial su arte pop y lo transformaran en la nueva meca de las ventas de galería. No bastó el rostro de la Monroe realizado hasta el infinito y en serigrafía por Andy Warhol, ni la palabra *love* hecha escultura por Robert Indiana dándole la vuelta al mundo.

En lo cultural, desde los años veinte se dan en México una serie de movimientos: los Contemporáneos y los Estridentistas, que se oponen a las ideas nacionalistas en el arte y que procuran una búsqueda más personal e intimista, en contraposición a lo colectivo. En lo formal, plantean la ruptura con la tiranía académica del realismo social y proponen un nuevo lenguaje plástico impregnado de los *ismos* europeos. Ese internacionalismo resurge en los cincuenta como un deseo de conocer a los otros para conocerse a sí mismo. En nacionalismo, que se había reafirmado antes, con la Revolución, en los cuarenta (luego de la expropiación petrolera), comienza a decaer en esta década y encuentra a México con su primer presidente no salido de las filas del ejército, un civil: Miguel Alemán, conocido como el "presidente inteligente"² y continuará con los dos Adolfo: Ruiz Cortínez y Adolfo López Mateos.

Carlos Fuentes rememora incisivamente la sociedad mexicana de los años cincuenta:

La clase alta —el 2% de la población— percibe la mitad del ingreso nacional que convierte en consumo suntuario, o lo dedica a operaciones de agio o exporta sus ganancias a bancos extranjeros. Si logra levantar una industria próspera, no tarda en venderla a intereses norteamericano. El burgués mexicano —banquero, industrial o comerciante— puede ser un antiguo revolucionario que hizo su fortuna en un puesto público; o un modesto profesionista, que gracias al compadrazgo, llega a un cargo público y al terminar sus funciones se retira para convertirse en industrial protegido o en contratista ventajoso; o un miembro de la antigua *aristocracia* porfiriana que se vale de sus apellidos; o también un simple ciudadano que aprovecha naturalmente las posibilidades creadas por la Revolución en su etapa transformadora: industriales que lo fueron gracias a la nacionalización del petróleo, comerciantes que lo fueron gracias a la reforma agraria, burgueses que lo fueron gracias a la enorme movilidad social promovida por la destrucción de la cerrada estructura feudal.³

La clase media —18% del país— que vive imitando los valores de las clases altas, ambicionando apropiarse de los bienes de consumo típicos de la civilización norteamericana. Satisfecha con la porción del ingreso que le

2. José Mares Fuentes. *Historia Ilustrada de México*. México, Editorial Océano, 1989, p.427.

3. Carlos Fuentes. *Tiempo Mexicano*. México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 75-80

corresponde, agradecida por la estabilidad política procurada por el gobierno y por el cargo en las dependencias del Estado, en las oficinas de los ricos y en el ejercicio de las profesiones llamadas liberales, la pequeña industria, el pequeño comercio, el empleo bancario, el magisterio.⁴ Y la clase trabajadora —el 80% de la población— compuesta por los obreros y campesinos, que no reciben la parte que legítimamente les corresponde del ingreso nacional, que sostiene con su trabajo a una minoría de capitalistas y que han visto en esta década (los cincuenta) bajar cinco veces sus ingresos reales.⁵

A fines de los cuarenta ya habían llegado a México, como al resto de los países de América Latina, todos los productos representativos de la comodidad estadounidense: los detergentes y aparatos electrodomésticos como refrigeradores, lavadoras, licuadoras, planchas, aspiradoras y cobijas eléctricas. Nos traen el siglo veinte de los *gringos*.

Del mismo modo, y en el sexenio de Miguel Alemán, se había iniciado *el milagro mexicano*⁶, y también el proceso de modernización de la capital. Se construyen las grandes avenidas, se inauguran los primeros multifamiliares y el viaducto, considerado la primera obra moderna en la Ciudad de México. También comienza la edificación de la Ciudad Universitaria que, sin terminar, inaugura el propio Alemán en 1952.

En 1950 la estación XHTV, canal 4, realiza la primera transmisión televisiva en el país. La lucha libre, llega a los hogares a través de los receptores y con el tiempo será desplazada por el boxeo. Las telenovelas hacen de la vida diaria algo digno de verse en la pequeña pantalla; es mejor vivir el drama de los actores que el propio. La televisión va a cambiar el curso de la historia del cine mexicano, que ya había dejado tiempo atrás su época de oro.⁷

También en 1950, *lo mexicano* volvió a ser tema de interés con la aparición del grupo *Hiperión*. Ellos inician el movimiento llamado *filosofía de lo*

4. Carlos Fuentes. *Op. cit.*, p. 80-87.

5. Carlos Fuentes. *Op. cit.*, p. 87-92.

6. "El mejor acierto de Alemán consistió en el aprovechamiento de la resaca económica de la guerra europea en beneficio del desarrollo mexicano, cuyas posibilidades se ampliaron como por arte de magia y dieron lugar al llamado milagro mexicano. José Mares Fuentes, *Op. cit.*, p.424.

7. En este sentido, afirma Emilio García Riera: "... no sólo en México, sino en todo el mundo, el cine resentiría de inmediato la competencia, ganada en cierto modo por la televisión desde un principio, influyera decisivamente en la historia misma del cine, obligándolo a buscar nuevas vías en lo formal y en lo técnico y en el tratamiento de tomas y géneros". *Historia del Cine Mexicano*. México, SEP, 1985, p. 193.

mexicano y, como paradoja, se reúnen en los Sanborns, los Kikos y una afamada cantina de Chapultepec: La Rambla. Eran alumnos de José Gaos y su líder era Leopoldo Zea. Sus estudios de *lo mexicano*, en ocasiones, parten de lo psicológico para llegar al comportamiento del mexicano o de su historia, para descubrir las diferentes actitudes que históricamente lo han condicionado⁸.

El nacionalismo cultural entra en crisis cuando sus temas centrales se agotan. Ya para los años sesenta las nuevas generaciones no los encuentran atractivos y es que... "la filosofía del mexicano era un simple movimiento de autoconocimiento: no podía edificar una concepción del mundo."⁹

Poco a poco se producen cambios en la atmósfera cultural, consecuente con los cambios en la situación social y se imponen nuevas direcciones en la cultura. El proceso de industrialización favoreció el desarrollo de clases con intereses internacionales, "por eso, si la desnacionalización económica empieza a darse con precisión abrumadora desde los cuarenta, su correspondiente cultural sólo será posible en la década de los sesenta."¹⁰

Yo no soy un rebelde

Al mismo tiempo, y sin poder evitarlo, la frontera del norte deja pasar la locura del *rock and roll* y se inicia una nueva era en la música popular. De nuevo la paradoja: mientras el *rock* marca nuevas pautas en la gente de clase media y las melodías que llegan del norte o la música de los *Beattles* son los nuevos ritmos a bailar, los adultos satanizan esta música. En México, como en el mundo entero, estos ritmos van a marcar la pauta juvenil: "no era sólo un reflejo de dócil mimetismo, sino que constituía la manifestación de

8. Luis González, aclara: Hacia 1950 el grupo de los Hiperiores quiso imponer una tarea a los intelectuales de la generación que asomaba, o sea la "de sacar en limpio la mortología y la dinámica del ser mexicano para operar transformaciones morales, sociales y religiosas con ese ser".

Por más de un lustro, los filósofos, que formaban la mayoría del hiporión, se ponen a inquirir la óptica nacional. Emilio Uranga en *Análisis del ser mexicano*; Salvador Reyes Novares en *El amor y la amistad*; Jorge Portilla; Ramón Xirau; María Elvira Bermúdez; Juan Hernández Luna; Fernando Salmerón. Cuando los filósofos dejan la consigna de radiografiar al mexicano entra a sustituirlo un pelotón de psicólogos: Aniceto Aramón, *Psicoanálisis de un pueblo*, Raúl Béjar Navarro, *El mito del mexicano. Historia de México*. Capítulo 3, Tomo 15, México, Salvat Editores, 1986, p. 2542.

9. Luis Villoro. "La Cultura mexicana de 1910 a 1960", *Cultura, Ideas y Mentalidades*. México, El Colegio de México, 1990, p. 259.

10. Carlos Monsiváis. *En torno a la cultura nacional*. México, CNCA-INI, 1989, p. 194.

condiciones anímicas equivalentes en muchos jóvenes mexicanos citadinos y de clase media."¹¹

Y el *rock and roll* va a ser satanizado cuando los adultos notan que es algo más que una moda y que implica un cambio de mentalidad, una verdadera ruptura de las nuevas generaciones con los principios e ideas del pasado. Lo hacen propio y comienzan a aparecer los primeros grupos mexicanos: *Los locos del Ritmo*, *Los Teen Topsy* y *Los Black Jeans*. Todos con versiones en español del rock *gringo*. Luego serán sustituidos por los solistas: César Costa interpretando a Paul Anka y Enrique Guzmán cantando *La Plaga*, ambos recorrieron Latinoamérica con el primer *rocken* español.

No es casual que poco antes de los sesenta, en 1956, el joven pintor José Luis Cuevas publique en el *Suplemento Cultural de Novedades México en la Cultura*, un manifiesto titulado *La cortina de nopal*, donde ataca "el arte folklórico, superficial y rampión que se hacía en México y cuyo pontífice supremo era Diego Rivera."¹² Lo que estaba sucediendo en la música popular, en la gente común, debía reflejarse en otras áreas de la vida cultural. En la plástica, por ejemplo. Alguien tenía que decirlo y quién mejor que Cuevas para gritarle a los mexicanos que el planeta era más grande que las paredes de un mural y, sobre todo, mucho más que las peticiones de unos desposeídos. Eso había que decirlo y no pocos encontraron en este *niño terrible* una voz que hablara por ellos y unos grabados que Picasso comprara del joven Cuevas le dieron la palabra. Con el paso del tiempo se ha descubierto que otros intereses más poderosos se escondían detrás de la rebeldía de Cuevas.¹³

11. José Agustín. *Tragicomedia Mexicana*. México, Editorial Planeta, 1993, p.147.

12. José Luis Cuevas. *Ruptura*. México, INBA-SEP, 1988, p. 82.

13. Según Shlra Goldman, "Resultaría ingenuo creer -a la luz de las revelaciones hechas sobre el papel desempeñado por el Servicio de Información de los Estados Unidos (USIA), la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y las corporaciones multinacionales de los Estados Unidos en Latinoamérica- que los cambios producidos en la dirección asumida por el arte mexicano contemporáneo ocurrieron en un nivel puramente interno o por razones meramente estéticas... Sería exagerado decir que Cuevas participó de manera consciente en una conspiración política, más que artística en contra del realismo social... Más bien, se pueda decir que el talento precoz y la egolatría de Cuevas desempeñaron un papel para convertirlo en portavoz del descontento latente y de la rebelión en contra de la escuela mexicana. "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, México, octubre 1978, n° 85, p. 37.

Hot Dogs enchillados

Con 35 millones de habitantes para los años sesenta¹⁴ y caminando la ruta de la comodidad estadounidense, la vida del campo, el estilo rural, estaban condenados al olvido y la desaparición. Aunque no sustituyeron a los tacos (la moda era "al pastor" y al carbón), ya se habían adueñado del gusto citadino los *hot dogs*, las hamburguesas y la Coca Cola. Desaparecían las pulquerías y cada vez eran peor vistos este tipo de lugares. Llegó la *cubalibre* (o simplemente *una cuba*) y ya casi nadie hacía sus cigarros de hoja.

La moda internacional dictaminó que la falda debía subir, que sobraba tela y, por lo tanto, grasa. Había que adelgazar como la Twiggi y las pantimedias resultaron más cómodas que las medias de costura y el ligero. Los hombres llevaban los trajes demasiado anchos, ¿qué es eso?, y las solapas horriblemente grandes. Ahora hay que usarlo todo angosto y ceñido al cuerpo. El gusto llega de fuera, aunque sigamos comiendo nuestros tacos de canasta a las once de la mañana. Más adelante se nos dice que es mejor el pelo largo, ya basta de brillantina y esas cosas *demodé*. Para qué solapas, mejor es a lo *Beatle*, a lo Mao, sin cuello y con los pantalones acampanados. Es decir, el mundo de afuera, el extranjero, llega sin que sepamos de dónde viene ni quién nos lo envía. Simplemente llega y hay que estar al día sin ni siquiera saber qué es lo que está pasando o por qué.

Aún así, en París parece que sí sabían lo que sucedía. Allí se estaba gestando un movimiento que daría al traste con el dominio de posguerra de Charles De Gaulle y haría temblar por las emisoras de radio, como en los tiempos de la resistencia en contra de los alemanes, la voz del anciano líder de los franceses. En París, en alguna pared, alguien escribió: "La imaginación al poder." " ... seamos realistas, exijamos lo imposible" "... desconfía de la gente triste."¹⁵ En París alguien dijo: "Soy marxista, de la tendencia Groucho". En París, en una pared se pudo leer: "Todos somos judíos alemanes."¹⁶

Como epitafio, de este lado del Atlántico, en México, en 1964, el presidente

14. José Agustín. *Op. cit.*, p. 224.

15. Bárbara Ehrenreich. *Itinerario de la rebelión juvenil*. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1969, p. 78.

16. *Ibid.*, p. 59.

Adolfo López Mateos inaugura el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno. Este último, a diferencia del primero y de muchos otros anteriores, no fue decorado por ningún muralista y "su arquitectura parece representar simbólicamente el paso del muralismo a la pintura de caballete como tendencia principal del arte contemporáneo".¹⁷ Vale decir, en México también estaban sucediendo cosas y algo presentaba fracturas.

A fines del año 64 toma posesión como presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz. Durante su gobierno México va a vivir una época de gran agitación estudiantil y de represión a cualquier tipo de marchas o manifestaciones, generalmente motivadas a las reformas académico-políticas de las Universidades; a expresiones de apoyo a la Revolución Cubana y de rechazo por la guerra de Vietnam. En el año 68 México es la sede de los XIX Juegos Olímpicos, el gobierno organiza la Exposición Solar de las Olimpiadas Culturales. Como oposición a este salón oficial, un grupo de artistas organiza el Salón Independiente. Dentro de ese grupo va a estar Francisco Toledo. Pero antes ya se ha dado la Confrontación 66, que tuvo como objetivo presentar un balance de las últimas corrientes de la pintura mexicana. Confrontación fue consecuencia directa del escándalo suscitado por los premios del Salón Esso de 1964, adjudicados a Lilia Carrillo y Fernando García Ponce, representantes de las corrientes internacionalistas enfrentadas con la estética del muralismo.

La mafia cultural de los sesenta

No se puede pasar por alto que en el internacionalismo cultural que da comienzo en los años cincuenta influyeron la clase empresarial, el pensamiento oficial de apertura hacia la forma de vida *moderna* que tenía como modelo el *american way of life*, los sectores de la burguesía que se alineaban con el capitalismo mundial y los intelectuales que se agruparon, a mediados de los cincuenta, en el suplemento cultural de *Novedades, México en la Cultura* y que, en 1962, pasan a las páginas centrales de la revista *Siempre*, para desarrollar *La Cultura en México*.

Desde un principio este grupo se autoproclamó la vanguardia artística y

17. Shifra Goldman. *Op. cit.*, p.36.

europaea y a subestimar muchos aspectos importantes de la cultura nacional¹⁸, disponían de la *Revista de la Universidad* y la *Revista Mexicana de Literatura*, además de los editorialistas de la Revista Política, los escritores exiliados, los críticos y directores de cine. A su alrededor estaban los pintores José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo y Manuel Felguérez.

Mucho más que nopales había detrás de la cortina

A pesar de todo, ya desde mediados de los años cincuenta, la clase media había comenzado a interesarse por las obras de arte y esto ayudó a la ampliación de los espacios expositivos, ya que, desde su fundación en 1934, la Galería de Arte Mexicano, dirigida por Inés Amor, había monopolizado el comercio del arte. Además estaban La Caracalla, que dirigía un pintor con ese nombre y se especializaba en exponer a los pintores de Jalisco: González Camarena, Juan Soriano, Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano. La galería Misrachi, que combinaba la venta de libros y exposiciones colectivas. La galería Tussó donde se negociaban marcos y grabados. La galería de Lola Álvarez Bravo, en un moderno local en la calle Amberes, y donde ella mostraba las cosas que eran de su gusto.

Los artistas jóvenes fueron creando sus propios espacios de comercialización. En 1952, Vlady, Echevarría, Bartolf, Héctor Xavier y Alberto Gironella se organizan en una cooperativa, rentan una casa en la calle de Londres, el primero de ellos instala allí su taller y en la planta baja la sala de exposiciones.

Al cumplir un año de labores cierra sus puertas y como consecuencia, en 1954, abre la galería Proteo, con financiamiento de Victor Trapote, bajo la dirección de Alberto Gironella y ubicada en la calle Génova. Hasta 1961 se mantendrá vigente en el mercado del arte. También en 1954 comienza a funcionar la galería Havre en la que participan Gunter Gerzso, Leonora Carrington, Mathias Goeritz, Antonio Rodríguez Luna, Raúl Anguiano y Jesús Guerrero Galván.

18. José Agustín. *Op. cit.*, p. 221.

Souza mediante...

Pero lo que se va a convertir en el centro del cosmopolitismo y vanguardismo artístico va a ser la galería fundada por Antonio Souza en 1956, llamada en un principio *Contemporáneos* y ubicada también en la calle de Génova, arriba del café Konditori. En el momento de la inauguración, Souza declara a la prensa:

...a mí los pintores que me interesan son los que crean un mundo nuevo. Hay que inventar un mundo... tanto en literatura como en pintura... volver a ver el mundo como si fuera el primer día de su nacimiento... México es ahora una capital que está vibrando y nace como capital del universo.¹⁹

En la galería de Antonio Souza expusieron la mayor parte de los pintores independientes de la Escuela Mexicana: Rufino Tamayo, Gunter Gerzso, Juan Soriano, Leonora Carrington, además patrocinó a los más jóvenes y tuvo plena confianza en Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Roger Von Gunten y Francisco Toledo.

Siempre mantuvo un criterio muy amplio a la hora de organizar exposiciones; por eso no sólo patrocinó el arte vanguardista mexicano, sino que también le da cabida a las propuestas más novedosas del arte internacional, desde el posimpresionismo hasta las más contemporáneas. Así, presenta por primera vez en México exposiciones que van *De Renoir a Matisse*; Arte Contemporáneo Alemán con obras de Archipenko, Otto Dix, George Grosz, Paul Klee, Ludwig Kirchner, Oscar Kokosha y Emil Nolde, entre otros; Pintura Italiana Contemporánea: La Jeune Ecole de París I y II; Fernando de Szyslo y Fernando Botero.

Antonio Souza era un joven de familia acomodada con muy buenas relaciones con esa burguesía y la clase media alla deseosa de invertir en obras de arte, pero con pocos conocimientos, que se dejaban llevar por el buen ojo de este *dealer*. Al fundar la galería no le motivaba ningún afán de lucro, sólo el deseo de pasársela bien y divertirse. Una galería de arte era el lugar más apropiado para este hombre inteligente, culto y de gran intuición para detectar talentos y que disfrutaba muchísimo de estar rodeado de gente, por lo que su galería se

19. Delmarí Romero K. Galería Antonio Souza. México, Ediciones *El Equilibrista*, s/l p. 13.

convirtió rápidamente en un lugar de encuentro, no sólo de pintores, sino también de intelectuales. Todos gozaban de su interesante conversación, de sus salidas geniales y de los *eventos* que se organizaban primero en la calle de Génova y, a partir de febrero de 1960, en la calle Berna número 3. Su talento y osadía ayudó muchísimo en una época fundamental, su galería "marcó el ingreso de la pintura a la batalla del arte contemporáneo. La pintura mexicana estaba muy limitada por el peso, la grandeza del muralismo..."²⁰

La galería Antonio Souza abre las puertas a todos aquellos pintores deseosos de una ruptura o, mejor, de una apertura, porque como dice Juan Soriano "nadie rompió con nadie porque la pintura no es rompimiento, es lo contrario, es siempre la tradición que se renueva. La pintura actual mexicana no podría existir sin esos pintores llamados los *Tres Grandes*".²¹ En este sentido, Vicente Rojo en su discurso de incorporación a El Colegio Nacional dice del término ruptura

...nombre que no me parece afortunado. Creo que más que de ruptura se podría hablar de una apertura, de una búsqueda de nuevos cauces expresivos, de otros lenguajes visuales.²²

Ciertamente que el mérito de Antonio Souza estuvo en responder a ese espíritu de apertura que se venía gestando desde los comienzos de la década de los cincuenta. El abrió el ambiente cultural de México a otras propuestas estéticas tanto nacionales como internacionales, su espíritu ansioso de nuevas experiencias refrescó el ambiente cultural de México y le dio a su galería un ambiente amplio. Al anunciarse en revistas como *L'Art: Atelier des Arts; Art in América* y *L'oeil* garantizaba la visita de aquellos compradores extranjeros interesados en el arte mexicano del momento.

...Y te bautizo Francisco Toledo

Hasta "ahí arriba llegó un día Toledo con cientos de dibujos"²³, pero antes, en 1958 cuando estaba recién llegado de Oaxaca, el pintor Roberto Donis se había encargado de llevarle a Souza algunas de sus acuarelas. "...a Toledo lo

20. *Ibid.*, p.27.

21. *Ibid.*, p. 31.

22. Vicente Rojo. "Los sueños compartidos" suplemento especial de *La Jornada*, México, noviembre 1994, p. IV.

23. Juan Soriano. *Galería Antonio Souza*, México, Ediciones *El Equilibrista*, s/f, p. 29.

llevamos a la galería Roberto Donis y yo"²⁴, en ese momento también estaba en la galería Roger Von Gunten y oyó cuando el galerista comentó: "Ese chico tiene mucho talento"²⁵.

Cuando el "indito de huaraches"²⁶ le dijo me llamo Benjamín López, Souza le respondió: "No, tú te vas a llamar Francisco Toledo"²⁷. Ese mismo día se fijó la fecha para la primera exposición de Toledo en el Distrito Federal, el 23 de julio de 1959. "Creo que eran abstractos, eran como trescientos dibujos, acuarelas que había hecho Francisco; Toño los enmarcó y lo exhibió"²⁸. Además, Souza escribió unos versos para el artista:

En lo profundo del oscuro océano

En la tierra, en el viento

Viven seres luminosos: juegos esenciales

De simplísimas líneas que Toledo retrata

El pintor inventa jornadas y aventuras.

Metamorfosis hacia la nada

Transparentes risas, imposibles situaciones

La juventud del artista abraza albores del mundo.²⁹

También le organizó una exposición en Texas y escribió el texto de presentación.

Recuerdo que Toño empezó a impulsar a Toledo, que ya estaba en la galería, pero a Toledo no lo colgaba sino que ponía sus pinturas sobre la mesa que tenía en su oficina. Siempre estaban los Toledos ahí, eran unas hojitas de papel sueltas que se vendían a cincuenta pesos; o las regalaba Souza.³⁰

Y es que Souza no sólo impulsó a Toledo también lo instigó para que viajara a

24. Gilberto Aceves Navarro, *Ibid.*, p.76.

25. Roger Von Gunten, *Ibid.*, p.57.

26. María Luisa Elío, *Ibid.*, p.22.

27. Elena Poniatowska, *Ibid.*, p.72.

28. Roger Von Gunten, *Ibid.*, p. 57.

29. J.J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo". Suplemento de *Novedades*, México en la Cultura, agosto 9 1959, nº 543, p.7.

30. Manuel Felguérez. *Galería Antonio Souza. Op. cit.*, p. 43.

Europa. Luego, desde París

le escribía unas cartas maravillosas llenas de dibujos... eran hojas grandes de papel delgado, doblado una y otra vez hasta que cabían en el sobre; los dibujos eran magníficos y escribía con unas letrillas pequeñas alrededor siguiendo la silueta del dibujo, metiendo en él las palabras.³¹

La Galería Antonio Souza organiza tres exposiciones más de Toledo: una el 20 de septiembre de 1962, otra el 26 de agosto de 1963 y una última el 26 de agosto de 1965. A pesar de que Toledo no se encuentra en México durante esos años, Souza sigue hablando de él con entusiasmo y certeza y lo que es más importante, lo sigue promoviendo entre sus conocidos.

París era una bomba

Para cuando Toledo llega a París, en 1960, todavía no terminaba la guerra independentista de Argelia. Todos los días estallaban bombas en París, no de los argelinos ni de los pro-argelinos sino de la OAS, Organización Armada Secreta, que estaba en contra del presidente Charles De Gaulle y de la independencia del pueblo argelino. Los miembros de esta organización salían por las calles tocando el claxon: *Argelie française, Argelie française*.³²

Epoca de manifestaciones, preludio de los acontecimientos del mayo del 68. Luego comienzan a calmarse las cosas, Argelia ya es independiente y se inicia un gran movimiento cultural.

Por esos años se pone de moda el escritor Boris Vian, muerto a fines de los cincuenta. Un autor que se dirige fundamentalmente a los jóvenes y éstos lo descubren en el año '62. Todas las librerías parisinas comienzan a llenarse con las ediciones que se habían quedado abandonadas en una bodega y se vuelven éxitos inmediatamente. Se edita absolutamente todo lo que este autor escribió. El mexicano Tomás Pérez Turrent, aprovechando el gusto que siente por Vian, traduce para la Editora Losada en Argentina la obra *El otoño en Pekín*.³³

31. Hilda Lorenzano, *Ibid.*, p. 47.

32. Entrevista a Tomás Pérez Turrent realizada por Esther Morales M., en la librería El Juglar, México D.F., el día 22 de diciembre de 1994.

33. Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

También el cine era vital para todos³⁴; aunque el teatro mantenía una excelente calidad, y el montaje de *La Cantante Calva* era el estilo ideal para llevar a los recién llegados³⁵ resultaba muy costoso ante los cuatro francos de entrada a los *cinilos*, esos cines chiquitos e incómodos, de *poche*.³⁶

Lo verdaderamente importante era ver el cine viejo, que no llegaba a México, las películas de Eisenstein: *El acorazado Potemkin*; *Iván el terrible*³⁷, las de Buster Keaton, redescubierto por los jóvenes y quien recibió entonces un homenaje muy emotivo. Los pintores mexicanos en París, todos, asistían con mucha frecuencia a la Cinemateca, cerca de Luxemburgo.³⁸

Los museos visitados eran los tradicionales; el Louvre; L'Orangerie y la Ville de París, porque las colecciones de arte contemporáneo comienzan a fines de los setenta con el Centro Pompidou. Entonces importan más el cine y las galerías³⁹. Era el momento en que las galerías de arte estaban empezando a exponer *Pop Art* de Robert Rauschenberg y Jim Dine y también el final del informalismo.⁴⁰ Se presentaban exposiciones de Paul Klee, quien aún no era un pintor de grandes colecciones ni de museos. En éstos últimos estaban las grandes exposiciones de Velásquez, de Marc Chagall, de Joan Miró.⁴¹

El arte negro también estaba en un buen momento; se multiplicaban las teorías y las interpretaciones del aspecto formal de esa producción plástica y en ese sentido estaba surgiendo un nuevo análisis. Abundaba mucho en las galerías, en el comercio del arte, había un aprecio especial por los aspectos formales, sobre todo de las tallas africanas de la etnia Ashanti, en la costa de oro de Ghana.⁴²

34. Entrevista a Silvia Pandolfi realizada por Esther Morales M., en las oficinas del Museo Carrillo Gil, México D.F., el día 6 de diciembre de 1994.

35. Entrevista a Jorge Alberto Manrique realizada por Esther Morales M., en el Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., el día 30 de noviembre de 1994.

36. Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

37. Jorge Alberto Manrique. *Op. cit.*

38. Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

39. Silvia Pandolfi. *Op. cit.*

40. Jorge Alberto Manrique. *Op. cit.*

41. *Ibid.*

42. Entrevista a Luz María Martínez Montiel realizada por Esther Morales M., en el Salón de Profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D.F., el día 2 de diciembre de 1994.

Entre 1966-67 se presenta la gran Retrospectiva de Picasso, diseminada en diferentes sitios, pero como París es una ciudad hecha para caminar, para disfrutarla a pie, los pintores mexicanos Rodolfo Nieto, Emilio Ortíz y Francisco Toledo iban del Grand Palais, para apreciar la obra pictórica, a la Bibliothèque Nationale, para admirar los grabados.⁴³

Los cafés constituían lugares de encuentro y de plática para comentar la última película que se había visto, el libro que se estaba leyendo o la exposición que se había visitado y porque no, para comentar el último chisme de la *banda*. También se iba a los *cabarets*. En esos lugares solían darle a los estudiantes unos pases muy baratos siempre y cuando estuvieran dispuestos a cumplir algunas condiciones: estar temprano, de modo que cuando llegara la clientela *de verdad* encontrara un ambiente alegre, de gente joven bailando. Había que estar más o menos bien vestido y sobre todo, saber bailar. Para que estuvieran alegres les daban champaña, pero champaña vieja, del día anterior.⁴⁴

Tacos de canasta en París

La Casa de México, un edificio ubicado dentro de la Ciudad Universitaria, con una arquitectura nada notable, ni siquiera como arquitectura moderna y adornada en el exterior con unos *frisos* que aspiraron a ser mayas, es una construcción cómoda, funcional y a un lado tiene una casa muy buena, totalmente independiente, donde vivía el director Carlos González Parrodi.⁴⁵

Al entrar, a la derecha, estaban la recepción, la conserjería, un *hall* y al fondo el Salón de Actos, el restaurante y la sección masculina. A la izquierda estaban dos estudios de pintor y un tercero en el sótano. Con el tiempo estos estudios desaparecerían ya que el director comienza a considerar que los artistas no son estudiantes. Al fondo, la sección femenina y en el primer piso la sección para casados. La sección femenina -mejor conocida como la *monstruoteca* - y la masculina no sólo se encontraban bien separadas

43. Tomás Pérez Turrenti, *Op. cit.*,

44. Jorge Alberto Manrique, *Op. cit.*

45. Tomás Pérez Turrenti, *Op. cit.*

físicamente, sino que estaba estrictamente prohibido recibir visitas masculinas en la parte femenina y visitas de mujeres en el edificio de los hombres. A pesar de que todos eran profesionales, en trámite de especialización, vivían en un régimen de colegio de monjas.⁴⁶

Parecía no ser nada maravilloso vivir en la Casa de México, pero además de barato, era seguro, tenía calefacción, cuatro duchas con agua caliente por piso y para un recién llegado era mejor este lugar que cualquier otro sitio.⁴⁷

El director, González Parrodi, era un diplomático de carrera con rango de Embajador, que corrió con la mala suerte de que le otorgaran todas las embajadas a políticos y a él lo encargaran de la Casa de México en París. Era un hombre que no estaba formado para dirigir un lugar así con gente joven, estudiantes, porque a pesar de que todos estaban diplomados, al fin y al cabo, eran estudiantes. Eligió a un grupito que a él le pareció *la gente decente* y comenzó a tener muchos problemas con los demás.⁴⁸

Durante el año 1963, anuncia su visita el Presidente de la República, Adolfo López Mateos. Entonces el director le pide a Francisco Toledo que dibuje un águila para el escudo que iba a estar en el Salón de Actos. El pintor le dijo que sí, quizá siguiendo aquella máxima zapoteca: "Decir siempre sí es no incomodar a la gente".⁴⁹ Pero el señor González Parrodi sí se incomodó cuando fueron pasando los días y el águila no estaba dibujada. Lo tildó de comunista y lo corrió. Entonces todos los habitantes de la Casa se solidarizaron con Toledo. Jorge Alberto Manrique escribió un corrido con la música de Adelita, lo reprodujeron y lo repartieron entre los amigos conocidos.⁵⁰ Poco tiempo después Toledo se muda a una *chambre de coucher* en la parte de arriba de la galería de Karl Flinker.⁵¹

Los habitantes de la Casa de México tenían una gran proximidad con otros

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Revista Neza*, México, noviembre 1937, nº 6, p.1.

50. Jorge Alberto Manrique. *Op. cit.*

51. Tomás Pérez Turrant. *Op. cit.*

latinoamericanos, amistades que surgían por el idioma y por afinidades. En los carnavales se iba a la Casa de Brasil para bailar samba y comer *feijoada*. Para discutir de literatura y política ningún sitio era mejor que la Casa de Argentina, a fin de cuentas, Julio Cortázar y el Che Guevara eran argentinos. También en la Casa de España había un alto grado de politización.⁵²

Se establecían relaciones por conveniencia: si estabas interesado en comprar un Volkswagen, entonces era bueno tener un amigo alemán que te informará el dónde, cuándo y cómo. Los suecos siempre estaban dispuestos a guardarte las maletas cuando salías de viaje en el verano o en las vacaciones. Estos pequeños servicios se retribuían con un libro, intercambiando información o con una invitación a conocer el país de origen.⁵³

Francia era un lugar ideal para contrastar y confrontar los acontecimientos políticos de México; era el modelo de la democracia europea en donde se expresaban todas las corrientes políticas, se conocía el arte y se aprendía a ver pintura y escultura y, además, se vivía en un cosmopolitismo al que los latinoamericanos y los mexicanos no estaban acostumbrados. Pero también era bueno ver la administración, tan grande, que había en Francia por México, el *México de exportación*, pero de cualquier manera, en el que todos se reconocían, con su arte, con su colorido, su pasado prehispánico tan glorioso y tan exportado, con su Revolución que todavía en los sesenta conservaba su fama y sorprendía a Europa. Después ese mito se perdió y muchos de los que estuvieron en esta época contribuyeron a aclarar que de la Revolución mexicana quedaba muy poco.⁵⁴

¡Híjole, ahí va uno de *los mexicanos!*

En la Casa de México, durante los años sesenta, coincidieron dos tipos de gente: los artistas plásticos o los intelectuales que manifestaban intereses diversos y preocupación por todo lo que ocurría fuera de la Ciudad Universitaria y los futuros tecnócratas, técnicos, abogados e ingenieros con

52. Luz María Martínez Montiel. *Op. cit.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

una vida cultural pobre y con muy pocos intereses. Rara vez se atrevían a cruzar la frontera del Boulevard, que separaba la Ciudad Universitaria de la estación del metro. Se reunían en el *hall* de la Casa para leer *El Universal*, que llegaba por barco con dos meses de atraso. Cualquier ocasión era buena para sacar la guitarra. Si leían algún libro, eran libros técnicos, de su especialidad o, si no, los *best sellers*, novelas de espionaje que compraban en cualquier parte, mostraban poco interés por la buena literatura o por descubrirla. José Antonio Alcaraz los llamaba los *mexicones*.⁵⁵

La Casa de México les brindaba la oportunidad, salvo excepciones, que las había pocas, pero las había; de seguir viviendo en México y de tener poco contacto con París y Francia. Al encontrarse fuera de su contexto se ponían en evidencia ciertos valores de lo mexicano: el tequila, la Virgen de la Guadalupe, la canción ranchera, el sarape, así como los símbolos: los festejos de la independencia, el *grito*; la guitarra y la nostalgia por las mujeres de su casa, la madre, la esposa, la novia y las hermanas. En cuanto podían hacían tamales, enchiladas, mole y frijoles, aunque éstos últimos los hacía el señor de la cafetería y los vendía muy bien por las noches.⁵⁶

Dentro del grupo de las mujeres había mayor libertad. Ellas eran médicas o científicas. Salían para conocer, viajaban mucho y hacían amistad con estudiantes de otras nacionalidades. En la Ciudad Universitaria coincidían dos tipos de estudiantes femeninas: las católicas con recursos, que estaban allí por comodidad y seguridad y, las que no eran católicas y tampoco tenían recursos y que procuraban salirse lo más pronto posible de la Casa de México, para conocer la ciudad, el país y el mundo, hasta donde fuera posible.⁵⁷

¿Toledo sería lo que París esperaba de México?

Desde su llegada a París, en 1960 y hasta 1964, Francisco Toledo reside en la Casa de México. El es de los primeros de esta generación en llegar y ocupar

55. Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

56. Luz María Martínez Montiel. *Op. cit.*

57. *Ibid.*

uno de los estudios para artistas que se encontraban en la parte de abajo del edificio; hasta allí bajaban sus compañeros para ver lo que estaba pintando. Todo el tiempo estaba dibujando o haciendo cosas. Las cajas de cerillos se transformaban en sus manos en objetos de arte efímero.⁵⁸ A diferencia de *los mexicanos*, estaba abierto a todo, entraba y salía sin temor para atravesar la frontera que separaba la Ciudad Universitaria de París y disfrutar de los cafés y las galerías de arte.

Rápidamente se destacó, ayudado por Karl Flinker que lo promovió desde un principio, debido a que su obra se mantuvo frente a la crítica y los coleccionistas⁵⁹ y a su personalidad (que allí se fue conformando): Toledo, con la camisa amarrada en la cintura, de huaraches, siempre callado, a veces agachado en cuclillas en un rincón⁶⁰, encarna ese ideal que de *lo mexicano* tenían los franceses, un México rico en elementos mágicos y religiosos.⁶¹

En la gran ciudad va a encontrar una fuente inagotable de proposiciones estéticas, de todos los tiempos de todas las culturas: exposiciones de África, América y Oceanía en la galería Coureur Rondillon; las cuatro series completas de los aguafuertes de Goya (*Los desastres de la guerra*, *Los Caprichos*, *La tauromaquia* y *Los sueños*) en la galería Gaveau; los dibujos recientes de Pablo Picasso (1959-1960) en la galería Louise Leiris; Vasily Kandinsky y Paul Jenkis en la galería de Karl Flinker; las pinturas nuevas de Joan Miró en la galería Maeght; *La Nueva Figuración* en la galería de Mathias Fels y las exposiciones de Robert Rauschenberg en la galería Sonnabend, entre muchas otras.⁶²

Entre sus amistades, Toledo le va a profesar gran cariño a un pintor peruano de apellido Orellana. Cuando visitaba a Toledo, en la *chambre de coucher* en los altos de la galería de Karl Flinker, recogía las cosas que el artista iba dejando tiradas y parece que luego las vendía, sobre todo en galerías. Desde

58. Jorge Alberto Manrique. *Op. cit.*

59. Silvia Pandolfi. *Op. cit.*

60. Jorge Alberto Manrique. *Op. cit.*

61. Luz María Martínez Montiel. *Op. cit.*

62. Revista *L'oeil*, París, octubre 1960, nº 70; noviembre 1960, nº 71; enero, 1961, nº 73; febrero 1961, nº 74; marzo 1961, nº 75; abril 1961, nº 76; noviembre 1961, nº 83; febrero 1963, nº 98.

luego que esto enfurecía al galerista Flinker, quien se empeñaba en cotizar alto al artista, ya que la labor de Orellana hacía que aparecieran por allí trabajos de Toledo muy baratos.⁶³

A partir del año 1962 Toledo comienza a ir y venir en la ruta México- París- México. Más adelante compra un departamento casi enfrente de lo que ahora es el Centro Pompidou.⁶⁴ Profundiza su amistad con Emilio Ortíz y su esposa Silvia Pandolfi y la hija de ambos, Valentina. Comienza a sufrir los celos profesionales de Rodolfo Nieto y más tarde los de José Luis Cuevas, una vez que su obra empieza a cotizarse más alto en el mercado del arte: "Y es que el medio de la cultura, como todos los medios cerrados es terrible".⁶⁵ Refieren sus amigos cercanos que ahora casi no viaja por fobia a los aviones.⁶⁶

Si Toledo era lo que París esperaba de México o no, es una pregunta que los franceses podrán responder. Si su apariencia y estilo de vida, así como sus huaraches, le abrieron las puertas y la posibilidad de mostrar su talento, también es una buena pregunta que podría satisfacer la curiosidad de los *buscadores de la América pintoresca*.

Más importante, y esto lo veremos con claridad en su propia obra, resultó lo que Toledo encontró en París. Y no fueron las costumbres de los parisinos o el estilo de la *baguette* bajo el brazo y la cosecha de *Boujolais Nouveau* de cada invierno. En París, Toledo se encontró con el mundo y, más que nada, se encontró con su propio talento elevado a la potencia de la que era capaz, encontró lo que buscaba: a Francisco Toledo, el creador.

63. Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*

66. Silvia Pandolfi. *Op. cit.*

Y o no busco...
ENCUENTRO

CAPITULO 2



De Francisco a Toledo

En su recorrido por Europa Francisco Toledo se reconoce en su propio mundo, en su espacio juchiteco. Aprende a mirar desde adentro y su trabajo trata de acercarnos a una percepción muy particular de un universo mítico que él no pretende simplemente reproducir. Más bien, lo recrea en el sentido de volver a crear, sobre la base de su información genética, infantil, mágica, zapoteca, mitológica y su comparación o confrontación con otros mundos, con Europa, en las correspondencias con otros creadores que le sirvieron para encontrarse a sí mismo y descubrir al verdadero Toledo dentro del joven Francisco.

Cuando el artista combina en el plano del lienzo diferentes especies de animales, a veces como figuras, otras como fondo, vemos que ante nuestros ojos se confunden y juegan peces, tortugas, conejos, coyotes, cangrejos, alacranes, escorpiones, gatos, perros, burros, vacas, caballos y pájaros. Todos ellos se relacionan en una gran cópula, para dar forma a la característica fundamental en la obra de Toledo desde sus comienzos: casi todas las especies animales han estado presentes en ella. *Animalista*, así fue y regresó de Europa y en lo que se podría llamar su *etapa parisina* están presentes todos estos elementos que desarrollaría ampliamente a su regreso a Juchitán.

Si bien es cierto que dentro de la historia del arte mexicano contemporáneo este artista no es un caso aislado ya que, al igual que él, otros artistas se han servido de las imágenes de animales para simbolizar emociones, sentimientos, períodos de la historia y hasta actitudes humanas, ninguno hizo de ellas, de la representación de animales, el *leitmotiv* de su obra.¹

1. Los también oaxaqueños Rufino Tamayo y Rodolfo Nieto, y de muy distintas generaciones, en determinados momentos de su proceso de creación, han recurrido a las imágenes de animales. En Tamayo, entre 1940 a 1942, encontramos la serie de *Animales*. Se ha dicho que están inspirados en el caballo del Guernica de Picasso, que el pintor vio en Nueva York a fines de los años treinta y, también, en las figuras zoomórficas elaboradas desde el siglo XVI a. c. por las culturas que se desarrollaron en las costas mexicanas del Océano Pacífico, con las que el pintor tuvo contacto durante el año 1921 cuando José Vasconcelos lo nombró Jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología. En estos primeros animales de Tamayo, sobre todo en los perros, el color no se corresponde con la realidad sino más bien tiene un carácter emocional y simbólico (están representados en rojo). En 1952, retoma el tema de los animales en el óleo *Vaca espantándose las moscas* y también encontramos gatos azules en sus litografías y ocolótlis y serpientes en sus murales, así como cierto interés por la entomofauna (insectos) en *Homenaje a la raza india*, 1952, donde aparecen tres grandes libélulas blancas que presiden el óleo. Del mismo modo, Rodolfo Nieto, durante los años de 1964 a 1967, dedica una serie a los animales en el *Bestiarío*, o mejor, en los *Bestiarios*. Uno, el del año 64, es una serie de *gouaches* en blanco y negro que el artista llamó *Bestiarío mental*. Y el otro, el del año 67, son dibujos de animales de carne y hueso que tienen

En la conformación del estilo que caracteriza la obra de Francisco Toledo, consideramos que jugó un papel primordial la afinidad, definida por la psicología como el "acuerdo de caracteres o de ideas; de donde resulta una simpatía."² De allí que Toledo fije su atención en aquellos artistas con los que siente alguna comunidad de afinidades. Estos intereses pueden ser tipo personal o conceptual, operando en ello la ley de atracción que en un sentido espiritual une a los seres entre sí.³

Sin duda existen muchas correspondencias entre Francisco Toledo y aquellos artistas que, de alguna manera, se han considerado como posibles afinidades en la conformación de su mundo estético.

como modelos los animales del zoológico de Basilea, Suiza, y cuyos protagonistas son los elefantes, las serpientes, los hipopótamos, las hienas, los bisontes, los carabaos, los rinocerontes y los dromedarios. En el caso de los hermanos Coronel, Rafael, en la década de los cincuenta, se preocupó por la representación realista, feroz y minuciosa, de roedores en la serie de las *Faltas*. Pedro, ha creado una serie de *Malas bestias*, donde la alucinación tiene reminiscencias de la escultura anudado al cromatismo *sui generis* del pintor. Los *tres grandes* también tocaron el tema en sus murales. Coinciden en la representación del caballo como símbolo de la llegada de los españoles, de la conquista, y también de las guerras de emancipación y de la revolución. Orozco, en 1940, pinta un enorme figre en el muro principal de la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan, Michoacán. Rivera y Siquelros, 1950, el primero, toda una fauna acuática en la caja de agua del acueducto de Lerma, así como también perros inspirados en los *Izcuintlis* de las culturas prehispánicas. El segundo, en el mural *Cuahtémoc redivivo* representa un feroz mastín entrenado para la guerra. En los cuadros de María Izquierdo y Frida Kahlo también aparecen animales. Izquierdo, gusta especialmente de pintar caballos en las escenas circenses y animales domésticos en los paisajes tropicales. Kahlo en su cuadro *Lo que el agua me ha dado*, 1939, representa mosquitos y arañas con una evidente carga simbólica. Pero es Miguel Covarrubias quien plasma la fauna de México con un carácter artístico y también didáctico en el mapa mural pintado en doce paneles, para la *Exposición Internacional del Golden Gate* en San Francisco, 1940. En uno de esos paneles describe la fauna y flora del área del Pacífico. En su libro *México South* ilustra con dibujos a tinta los animales e insectos del Istmo de Tehuantepec. Julio Castellanos en el cuadro *Bohío Maya*, 1945, simboliza el rito de la fecundidad a través de tres enormes mariposas. En 1944, la editorial la Estampa Mexicana publica *Album de Animales Mexicanos*, escrito e ilustrado por Gabriel Fernández Ledozma, este álbum consiste en dieciocho dibujos al temple, sobre papel, que se reprodujeron con el sistema llamado *process* y cuya característica fundamental es que parecen grabados. También el artista Erasto Cortez Juárez escribió e ilustró *Fisonomías de animales*, serie de grabados que tuvieron como antecedentes dibujos en lápiz y tinta china. Estos dos bestiarios han sido publicados recientemente por el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y constituyen verdaderas joyas bibliográficas, que han visto la luz de nuevo gracias al mecenazgo e interés por el tema de Francisco Toledo. Otros artistas que se han interesado por la representación de los animales son: Raúl Angulano, quien ha trabajado caballos e iguanas; Guillermo Meza representó un caballo en su cuadro *La ora*; Juan Soriano ha pintado peces y también mariposas. José García Ochoa recrea una fauna fantástica donde se confunden cisnes, machos cabríos, mariposas y esfingos. Luis García Guerrero reúne tres motivos iconográficos para componer naturalezas muertas: frutas, verduras y animales; Alberto Gironella en su "Festín en palacio" representó un realista y feroz porro.

Estos son algunos de los artistas que en el México contemporáneo se han preocupado en algún momento de su obra, por la representación de animales, ya sea en un sentido realista, simbólico o didáctico. Pero en ninguno de ellos encontramos la reiterada presencia del animal como en la obra de Francisco Toledo, para quien los animales constituyen una presencia constante y permanente con un profundo contenido mítico, sobre todo en el caso de los animales en los que hemos centrado nuestro estudio: peces, tortugas, conejos y coyotes.

Algunos datos de esta reseña fueron tomados de los artículos de:

Xavier Moysán, "Los animales en la pintura contemporánea de México", *Artes de México*, México 1970, n° 130, p. 89-93. Sylvia Navarrete, "Los insectos en el arte contemporáneo mexicano", *Artes de México*, México, primavera 1991, n° 11 (Nueva Epoca), p. 55-73. Alberto Blanco, "Rodolfo Nieto: Manual de Sotología", *Casa del tiempo*, México, Julio 1993, n° 22, p. 37-43.

2. Alberto L. Marani, *Diccionario de psicología*, México, Grijalbo, 1988, p. 7.

3. Zanihah, *Diccionario esotérico*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1962, p. 141.

Toledo permanece en Europa alrededor de cinco años. Antes de instalarse definitivamente en Francia pasa una temporada en Italia, donde puede acercarse a los pintores del Renacimiento. Después, en París, tiene la oportunidad de ponerse en contacto con las poéticas de los vanguardistas de principio de siglo, con las propuestas más innovadoras de los años sesenta y también con las culturas primitivas. Todo este bagaje le permite conformando un estilo que va más allá de lo artístico para llegar a lo personal. Aún así, muchas de esas afinidades viajaron en el equipaje de Toledo a Europa. Las llevaba el artista consigo antes de salir de México y, parafraseando a Pablo Picasso, Toledo ... no busca, encuentra.

Revisaremos las que consideramos de mayor importancia o fundamentales, sabiendo que en el mundo que nos ha correspondido compartir con ese creador, hacer una disección de las afinidades de un artista es una tarea harto difícil e interminable. Cómo saber si la visión que un pintor tenga del mundo cambia al contemplarlo desde un *Boeing 747* con destino a Japón, o viendo una imagen en la televisión o en el cine o, simplemente, frente a la pantalla de una computadora en la que un *paquete* cualquiera de los que hoy nos permite la informática nos brinda la posibilidad de poseer, con sólo escoger en un menú de opciones, la pincelada de Van Gogh para nuestros diseños.

De allí que nos limitemos a Pablo Picasso, español (quien no haya recorrido alguno de sus múltiples caminos que lance la primera piedra); a Paul Klee, suizo, en la relación *forma y contenido*; a Jean Dubuffet, francés, en sus planteamientos *primitivos* muy alejados de lo que pretende llamarse ingenio o *naive*; a Marc Chagall, ruso, tanto él como Toledo, creadores que son parte de pueblos extraños en su propia patria; a Antonio Tapies, español, o verdaderamente catalán y, como Toledo, una suerte de excepción a la regla en la cultura occidental. En ambos está presente la necesidad enorme de romper la barrera que el hombre moderno ha colocado entre él y el universo.

Con todos estos creadores Toledo establece contacto a través de las múltiples exposiciones que de ellos había en París: grandes muestras del arte de Chagall; exposiciones de la obra reciente de Picasso, junto a una gran retrospectiva del artista español que tuvieron oportunidad de visitar los pintores mexicanos residentes en París en 1967; el auge del informalismo

matérico de Tapies y de las ideas y obra de Dubuffet. También era cotidiano encontrarse con la obra de Paul Klee en las galerías. Todos ellos fueron parte del ambiente que se respiraba en París y que no escapó a la curiosidad creativa de Toledo.⁴

Finalmente, y no por tener menor importancia, comentaremos las afinidades de Toledo con el poeta inglés William Blake, porque en él coinciden las habilidades que más admira Toledo: el don de expresar en imágenes, poéticas y visuales, la historia y el mundo que lo rodea, por la precocidad que caracteriza a ambos creadores, por ser una de las lecturas dilectas de Toledo desde muy joven.⁵

De Toledo a Málaga hay un paso

No existe un artista contemporáneo que no tenga algo de Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 1881-1973): "Con la verdad violenta, desorbitada y eficaz, de toda exageración, pudiéramos decir que él no tiene nada de los otros, los pintores de su tiempo, todos tienen un poco de él."⁶

Y es que si Picasso no hubiera sido español no habría desarrollado una obra tal. Es esa fuerza y carácter, que comentaba Gertrude Stein⁷, lo que hace de Picasso el genio creador del siglo XX. En el caso de Toledo, si no fuera mexicano y zapoteca su pintura no tendría la magia que le concede ese mundo tan especial y poco conocido antes de que él lo recreara.

Picasso utiliza toda suerte de materiales, sobre todo aquellos que en la vida diaria llamamos basura, "como un demiurgo que supiera reconocer su materia prima para reconstruir, a partir de nuestro mundo cotidiano, otro para el que todavía no teníamos ojos."⁸ El pintor juchiteco se sirve no sólo de los

4. Entrevista a Jorge Alberto Manrique, realizada por Esther Morales M., en el Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F., el día 30 de noviembre de 1994.

5. El escritor mexicano Alberto Blanco, cercano a Francisco Toledo, comenta: "...William Blake, un artista que Toledo descubrió milagrosamente de niño en una pequeña biblioteca de Oaxaca, y cuya presencia...es posible detectar en su obra." "Francisco Toledo de la A a la Z", *Tierra Adentro*, México, julio-agosto, 1991, n.º 74, p.27.

6. Juan Marinello, "Picasso sin tiempo", *Cuadernos Americanos*, México, Mayo-junio 1980, vol. 230, n.º 3, p.42.

7. "...et retourné à son vrai caractère, le caractère d'un Espagnol". Gertrude Stein. *Picasso*, París. Librairie Floury, 1939, p.19.

8. Damián Bayón, "Picasso Enamorado", *Vuelta*, México, octubre 1982, n.º 71, p.39.



Lámina 1 y 2:
Francisco Toledo.
Izquierda,
*Máscara para cobrar
deudas*. Derecha :
Mujer y tortugas



materiales y técnicas tradicionales sino de aquellos objetos que, sobre todo en el ambiente del Istmo, forman parte de la naturaleza, como es el caso de los caparzones de tortuga o de los huevos de aves marinas. (Láminas 1 y 2)

De Picasso se ha dicho, entre otras cosas, que "... su personalidad se apropia de todas las tradiciones y de todos los espacios que ha ocupado el hombre creativo".⁹ Francisco Toledo es considerado un *voyeur* que almacena un arsenal de motivos, detalles, códigos e imágenes a nivel preconsciente susceptibles de tomar conciencia a la hora de la creación.¹⁰

En la manera de producir ambos son prolíficos y sería una tarea ardua la de

9. Mariano Flores Castro. "Picasso, su última década", *Vuelta*, México, agosto 1984, vol. 8, nº 63, p.37.
10. Teresa del Conde, "Diálogo sobre Francisco Toledo". *Memoranda*, México, marzo-abril 1990, nº 5, p.32.

precisar el número exacto de la producción de cada uno de estos dos monstruos de la creación.

Antes de cumplir los veinte años ambos artistas se habían enfrentado a las artes gráficas. En el caso de Picasso, se trata de grabados en metal. En Toledo el primer acercamiento a estas técnicas es a través de la litografía, técnica a la que por cierto Picasso se acerca tardíamente (a partir de 1919), cuando ya tenía veinte años haciendo punta seca y aguafuerte.

Tanto el español como el mexicano han sido ilustradores de libros, Picasso entre 1905 y 1956 había ilustrado más de 70 libros. En 1936, por cierto, ilustró la *Historia Natural de Buffon* considerada el primer Bestiario del artista, también desde 1945 comienzan a aparecer en sus litografías algunos animales como toros, búhos y las primeras palomas de la paz. Antes, en 1933, ejecutó Picasso una serie excepcional de grabados con el tema del mitológico Minotauro.

Lámina 3:
Pablo Picasso,
Minotauro



En cuanto a las coincidencias personales nos gustaría apuntar que los dos utilizan el apellido de la madre y es que no sería lo mismo decir Pablo Ruiz que Pablo Picasso ni tiene la misma fuerza Francisco o Benjamín López que Francisco Toledo.

Por último es interesante ver como toda esa fuerza creativa, esa vitalidad exuberante, se manifiesta también en la vida amorosa. Para nadie es un secreto que Picasso tuvo seis relaciones afectivas estables sin tomar en cuenta los *affaires*. La vida amorosa de Toledo también está llena de mujeres. Muy joven se relaciona con una muchacha juchiteca, Olga, madre de su hija Natalia, luego con Bona la esposa de André Pieyre de Mandriargues, más tarde con Elisa Ramírez con quien tiene dos hijos y actualmente vive con una joven

danesa, Catherine.

En la obra de ambos encontramos una serie de imágenes eróticas que hablan de una libido muy desarrollada. Pero, más allá de esas imágenes que evidencian la energía sexual a través del erotismo, los dos utilizan ciertas imágenes de las mitologías, que le son propias, para simbolizar la energía sexual o energía vital. En el caso de Picasso recurre al Minotauro ese "monstruo fabuloso medio hombre (en la parte inferior) y medio toro...La inversión que da a la cabeza la forma de animal y al cuerpo la de persona lleva a las últimas consecuencias ese predominio de lo inferior."¹¹ (Lámina 3). Toledo se apropia de la imagen del conejo, parte de la mitología zapoteca,

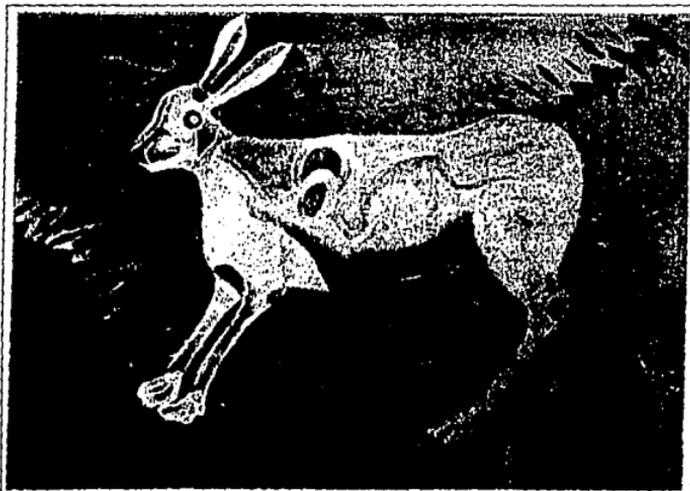


Lámina 4:
Francisco Toledo.
Conejo y pescado

como el Minotauro lo es de la mitología griega, hasta convertirlo en una de las imágenes constantes de su obra, simbolizando no sólo la astucia (como veremos más adelante) sino también "la lujuria y la fecundidad".¹² (Lámina 4)

11. Juan Eduardo Ciriol. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1981, p.305.
12. *Ibid.*, p.278.

El arte como símil de la creación

Para Paul Klee (Suiza, 1879-1940) el problema fundamental del arte radica en la relación entre la forma y el contenido, entre la forma y la realidad. El artista se dirige especialmente al lado formal del arte; no busca los contenidos conscientemente ni éstos se anteponen a la forma a manera de ilustración. Los contenidos van apareciendo, si se quiere de manera inconsciente, a medida que se enriquece y se varía el aspecto formal. Todo el esfuerzo de Klee está dirigido a la elaboración de los medios formales.

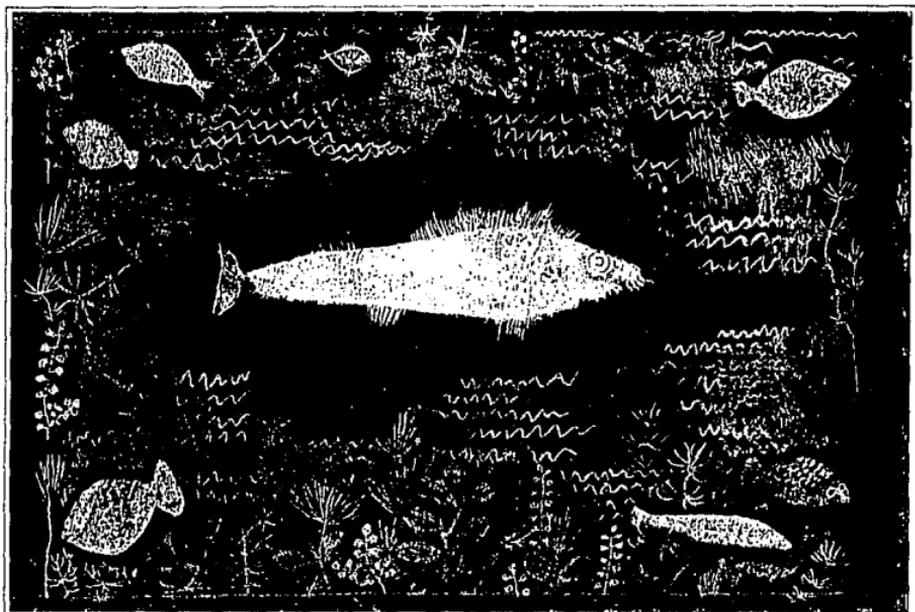
La afinidad entre Klee y Toledo radica en este punto: la obra del artista oaxaqueño no puede ser estudiada atendiendo solamente a los contenidos. Al inicio de esta investigación sabíamos que no podíamos dejar de lado el aspecto formal en la obra de Toledo. Por eso también hemos intentado un acercamiento a las formas, ya que teníamos como premisa que el artista no es sólo un ilustrador de mitos y leyendas.

Desde la primera exposición de Francisco Toledo en la galería de Antonio Souza, en el año 1959, la crítica especializada detectó ciertas influencias "... y tal vez las coincidencias que se le hallen con Klee... Y con Picasso en sus ratos de mayor extravagancia e infantilidad sean meramente casuales..."¹³ Nosotros no creemos que haya casualidad y, si la hubo, al ser detectada por el artista, fue motivo de preocupación y estudio. Estamos casi seguros de que Toledo, quien es un lector incansable, leyó los escritos de Klee y también de Dubuffet y asistió en París a la gran retrospectiva de Picasso del año 1967.

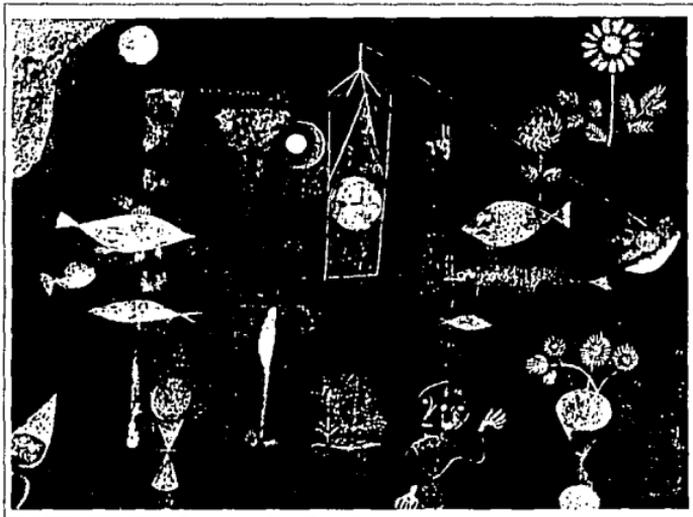
La manera de configurar de Toledo tiene mucha semejanza con la utilizada por Klee, sobre todo en la década de los sesenta. Son grandes espacios donde las estructuras, bastante sintéticas, no llegan a la abstracción, pero poco a poco el espacio tolediano se va haciendo más complejo y las formas se tornan más naturalistas y detalladas, hasta acumularse en el plano como un verdadero enjambre.

Acudiremos a uno de los temas favoritos del artista, los peces y las tortugas.

13. J.J. Crespo de la Serna. "Candor y picardía del joven TOLEDO", *México en la Cultura*, México, agosto de 1959, n° 543, p.7.



Láminas 5 y 6:
Paul Klee.
Arriba: *Pez rojo*,
abajo, *Pez mágico*



En cuanto a los primeros, tenemos información de que a mediados de los años veinte Klee se inclina por su representación (Láminas 5 y 6). Los contenidos de estos animales, en Toledo, tienen mucho que ver con la mitología zapoteca -más adelante narraremos algunos de esos mitos-. Por ahora sólo queremos ver el manejo de las formas y el espacio compositivo, cómo se van haciendo más complejos, a medida que pasa el tiempo y va madurando la obra, hasta conformar el estilo de Francisco Toledo.

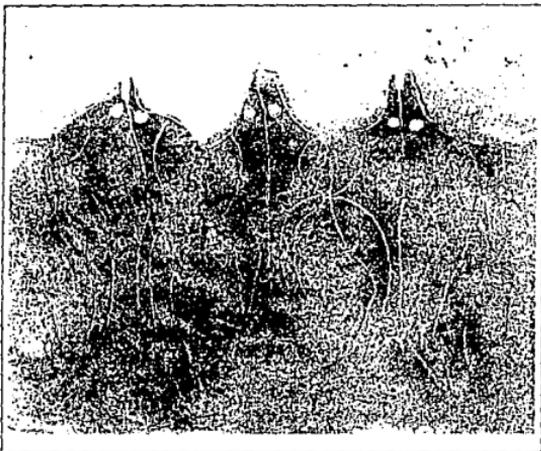
Para acercarnos al proceso formal utilizaremos tres oleos sobre tela, *Tres pescados*, *Peces y tortugas*, y *Banda que Mbolo*.

En el primer óleo (Lámina 7), dos manchas de color precisan sendas bandas, la superior con un tono azulado ocupa una cuarta parte del espacio compositivo, la inferior de un color verdoso, ocre, que busca su complementario en manchas rojas, tono que define con líneas los cuerpos de tres peces apenas esquematizados, sin ningún alarde naturalista.

En 1972, Toledo, retoma de los peces (Lámina 8) y en la misma composición en bandas incorpora la imagen de las tortugas. En la franja inferior, la mitad del cuadro, cuatro tortugas (quién sabe si son cinco) intentan atravesar una línea divisoria -en la que podemos imaginar que los cinco triángulos son montañas convencionales- para acercarse a tres peces que van perdiendo su luminosidad de izquierda a derecha, a tal punto que el último es casi sombra. En este cuadro los animales están representados de forma muy realista, ya no hay esquema sino formas muy bien detalladas. Las tortugas se nos aparecen con su redondo caparazón de diseño desigual. Sus patas y cabezas son muy naturales. Los cuerpos de los peces esta vez están muy bien definidos en el espacio, con líneas más convencionales y menos naturalistas que los quelonios.

Aún percibimos una composición aireada, el espacio no se satura de formas, muy diferente a lo que ocurre en *Banda que Mbolo* (Lámina 9).

En este tercer cuadro, también dividido en franjas de igual tamaño, se nos presenta una banda inferior donde apreciamos un enjambre de peces, materialmente unos encima de otros. En un primer plano se encuentra una



Láminas 7, 8 y 9: Francisco Toledo.
Arriba izquierda, *Tres peces*.
Abajo, *Benda Ique Mbolo*.
Al centro, *Peces y tortugas*.

cadena de ellos, con sus cuerpos bien definidos por líneas, como esgrafiadas. La segunda y tercera banda son apenas las cabezas y en la cuarta sobresalen tres de éstas. En la parte superior del cuadro están las tortugas. Sus cuerpos, no tan definidos como el de los peces, son más manchas de color sin que por ello las líneas muy sutiles dejen de determinar la caparazón, cabezas y patas.

En la descripción de estas tres obras, queremos hacer notar cómo el espacio tolediano se va haciendo más complejo, cómo va pasando del esquematismo de las figuras a un realismo naturalista. A pesar de que mantiene la composición a base de franjas, en éstas las formas se van amontonando y el cuadro va, poco a poco, perdiendo aire hasta convertirse en un espacio abigarrado. Y es en este punto donde Toledo abandona la influencia de Klee, sin perder por ello la afinidad que los une en la atracción que ambos sienten por la magia y el misticismo oriental. En la necesidad de establecer la relación *naturaleza artista*, el interés por las *fuerzas creativas* de la naturaleza y la necesidad de integrarse a ellas para que, a través de su arte, "...la naturaleza pueda generar fenómenos nuevos, nuevas realidades y nuevos mundos".¹⁴

En la obra de ambos artistas encontramos simbolizadas la naturaleza y las fuerzas de la creación. También hayamos lo primitivo y lo moderno, la fantasía y la fábula que pueden encerrar los mitos, expresados a través de un lenguaje formal estrechamente ligado a los contenidos del inconsciente.

Fíese de mis pinturas y no de lo que escribo

En el año de 1967 en el Pabellón de Marsan, París, se expone la colección de *art brut* o del arte en bruto de Jean Dubuffet (1901-1985). Antes, 1960, en el mismo lugar se le había consagrado con una retrospectiva. Este artista llega a desarrollar toda una teoría del arte a través de sus escritos.¹⁵ Sobre todo lo que para él significaba la estética del arte en bruto, teoría que surge como una reacción ante los falsos ingenuos que proliferaban desde hacía más de

14. Mario de Michelli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza editorell, 1984, p.108.

15. Muchas de las ideas de Jean Dubuffet fueron recogidas en dos textos: *Escritos sobre arte*. Barcelona, Barra! Editores, 1975 y *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid, Gallimard, 1992.

cuarenta años. En *Escritos sobre arte*, Dubuffet lo plantea así:

...pero las obras que considero son mucho más *en bruto* que esas *pinturas naïves*; son unas obras totalmente ajenas a las vías de la cultura y las vías clásicas, que el autor no utiliza en absoluto, sino que todo lo inventa -sus temas y sus medios- partiendo de su propio fondo.¹⁶

Lo más característico de Dubuffet es su rechazo a los valores de la cultura occidental y la admiración que le inspiran las culturas primitivas.

Esas sociedades "primitivas" (que) sienten seguramente un respeto mucho mayor que el occidental hacia todos los seres del mundo. No contemplan al hombre como el amo de todos ellos, sin únicamente como uno de ellos.¹⁷

En cuanto a las novedades que impuso en el arte podemos considerar:

- a) La reivindicación de los *graffiti* como rastro de vida;
- b) La desmitificación del artista y la defensa de un arte ajeno a las influencias y sobre todo espontáneo;
- c) El interés por la materialidad y por la textura como variante expresiva. Más tarde el español Antonio Tapies continuará esta línea de investigación;
- d) La falta de idealización del cuerpo femenino desnudo;
- e) La creación de *materiologías*, *texturologías* que él llamaba *assemblages*, que consistían en un mosaico de fragmentos pegados a una tela mayor.¹⁸

En la obra de Toledo vamos a encontrar algunas huellas de Dubuffet en la utilización de los *graffiti* y en las texturas como forma de expresión, así como en las imágenes de animales. Sobre todo en lo que se refiere a la vaca como concepción plástica. A este animal, símbolo de la paciencia y la domesticidad, Dubuffet le dedicó una serie en los años cincuenta (Láminas 10 y 11) y también ha inspirado algunos de los cuadros de Toledo (Láminas 12 y 13). También, nos ha llamado poderosamente la atención la afinidad formal y conceptual que existe entre dos obras tempranas de Dubuffet y Toledo, se trata de *Départ à cheval* (Lámina 14), litografía, del pintor francés fechada en

16. Jean Dubuffet. *Escritos sobre arte*. Barcelona, Barral editores, 1975, p.110.

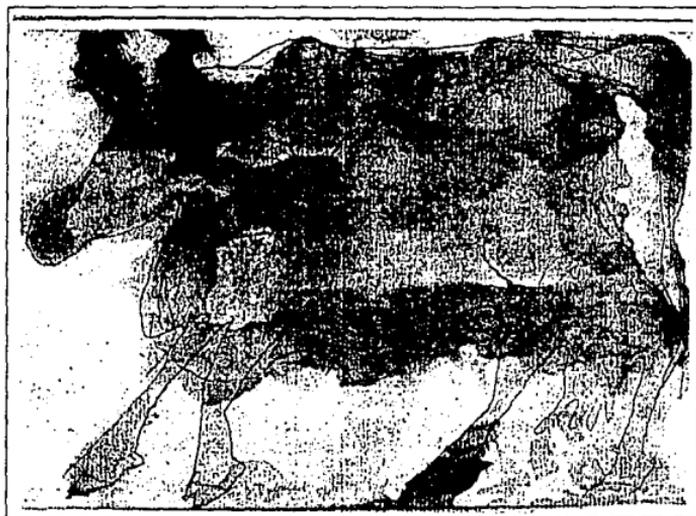
17. *Ibid.*, p.82

18. Damián Bayón. "Volviendo a pensar en Dubuffet", *Plural*, México, abril 1973, nº 19, p. 49.

Lamina 10:
Jean Dubuffet.
Vaca



Lamina 11:
Jean Dubuffet.
Vaca





Lamina 12: Francisco Toledo.
Vaca en un laberinto



Arriba, Lamina 13:
Francisco Toledo. *Vaca*



Lámina 14: Jean Dubuffet.
Départ à cheval

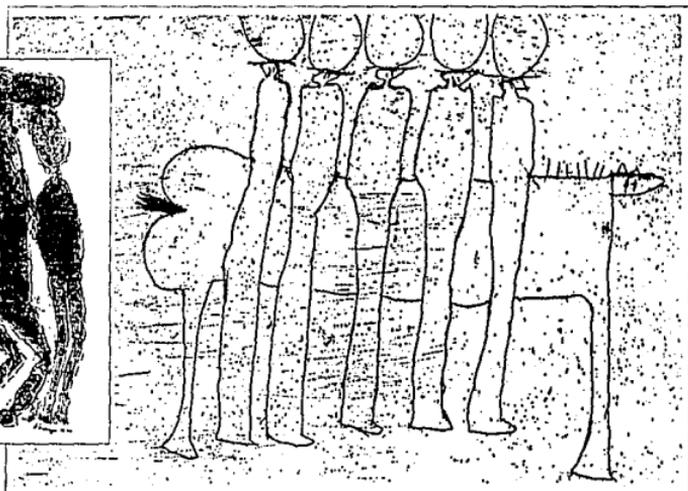


Lámina 15: Francisco Toledo.
Jinetes

1944 y *Jinetes* (Lámina 15), aguafuerte, primer grabado sobre metal del artista oaxaqueño fechado en 1957: La composición de estas dos obras gráficas se resuelve en base al juego de una línea horizontal y cuatro o cinco verticales. La concepción del tema, los jinetes, pone de manifiesto cierta ingenuidad e infantilismo muy del gusto de la primera parte de la obra de estos dos artistas. En los escritos del artista francés también podemos encontrar algunos rasgos de lo que él considera fundamental en la personalidad del artista, que en cierto sentido se pueden aplicar a Francisco Toledo más que al propio Dubuffet...

La creación artística, para asumir su pleno interés, requiere una concentración y una soledad que no son compatibles, ni por asomo, con la vida social de nuestros artistas profesionales. Pues cuando un hombre está solo

... es cuando las condiciones se dan mayormente para que surja en él la necesidad de fabricarse con sus propios medios, él solo y para su propio uso, un teatro de fiestas y encantos.¹⁹

Dubuffet gustaba mucho de escribir y sobre todo de plantear sus ideas sobre el arte. A pesar de esta afición, consideraba la pintura un lenguaje mucho más acertado y preciso que el de las palabras.

La pintura opera con signos que no son abstractos e incorpóreos como las palabras ... es un lenguaje mucho más espontáneo y directo que el de las palabras: más cercano al grito o a la danza. Por eso la pintura es un medio de expresión de nuestras voces interiores muchísimo más eficaz que el de las palabras.²⁰

De Vitebsk a Juchitán

Marc Chagall (Rusia 1887-1995) nace en Vitebsk, una pequeña ciudad situada donde confluyen los ríos Vitsba y Duina. Desde muy joven se siente muy atraído por la pintura italiana, la holandesa del siglo XVII, el teatro y los iconos. Entre 1910 y 1914 reside en París y durante esta primera estadía van a aparecer en sus cuadros dos elementos que caracterizarán su obra desde entonces: los animales domésticos como la vaca, el toro, la cabra y el paisaje de su pueblo natal.²¹

19. Jean Dubuffet. *Op. cit.*, p.105.

20. *Ibid.*, p.88.

21. *Chagall en nuestro siglo*. Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, octubre 1991- enero 1992.



Lámina 16: Marc Chagall. *La aldea y yo*

Lámina 17: Francisco Toledo. *Bona en Juchitán*



Cuando Chagall evoca Vitebsk utiliza un vocabulario iconográfico en el que se precisan motivos y personajes de evocación judaica. Al igual que Toledo cuando, en París, evoca Juchitán lo hace a través de motivos iconográficos relacionados con la naturaleza y la mitología de Juchitán. Entonces representa animales como la tortuga, el pez, el conejo y el coyote, el perro, los cerdos, protagonizando escenas afines a las de Chagall, donde los animales y el hombre pueden oponerse o también fusionarse.

Acerquémonos a las imágenes para apreciar mejor las semejanzas entre el paisaje de Vitebsk y el de Juchitán: *Yo y mi pueblo*, 1911, de Chagall (Lámina 16) y *Bona en Juchitán*, 1965, de Toledo (Lámina 17) nos permitirán ver cuán cerca puede estar Rusia del Istmo juchiteco. Chagall rememora su aldea en París, Toledo la admira a través de los ojos franceses de Bona. Ambos trabajan la composición en cuadros, a través de líneas virtuales que dividen el espacio en cruz. Cada parte del cuadro así dividido es una escena con vida independiente de las demás. Chagall enfrenta los perfiles de un cuadrúpedo y un hombre (izquierda y derecha). En la cabeza del animal ordeñan una vaca. Entre ambos, la iglesia del pueblo con su cruz, las casas y una pareja: el trabajador y su musa de cabeza. En la parte inferior una mano sostiene un ramillete de flores. Toledo ubica a Bona en la parte inferior derecha, sus nalgas se posan sobre una tortuga triple, de su sexo salen una cadeneta de ocho peces que atravesando el espacio penetran por una puerta, que puede ser de una casa o de un bote, ya que en el techo un hombrecito parece sostener una caña de pescar. Arriba de la línea que hacen los peces hay un coche blanco y encima un gran caracol; tres mujeres -chica, mediana y grande- de senos voluminosos, parecen tropezar con una figura negra que corta el plano diagonalmente y, por la posición de sus manos, parece zambullirse. A su lado, un pelicano y varios pájaros despliegan su plumaje. Debajo, en la parte inferior (izquierda a derecha) un cocodrilo, un pez, un caballo, un perro, un conejo, una mujer pájaro. Ya en el centro, una mujer atiende a un animal que guarda en una caja de madera, la tortuga triple, tres mujeres agachadas nos enseñan el trasero y también la cara, un muñón sostiene la mano de Bona en Juchitán.

Chagall y Toledo pertenecen a grupos extraños en su propia tierra, con

historias, creencias y ritos ajenos a los de sus vecinos y que como minorías reciben un trato discriminatorio y hasta vejatorio. En ciertas coyunturas de la historia han llegado a ser exterminados por la raza dominante. En algunas etapas de su obra han ilustrado la historia de su pueblo: Chagall la literatura *yidish* (*El mago* novela corta de Peretz; *Con el gallo*, *Con la cabrita*, relatos en verso de der Nister) y Toledo los mitos y leyendas de los zapotecos (*Coyote va a la fiesta de Chihuitán*, cuento zapoteco; *Didxaquaca 'sil' lexu ne queu*, cuento zapoteco adaptado por Gloria y Víctor de la Cruz; Leyendas y refranes zapotecos traducidos e ilustrados por el artista). También, en su momento, se han interesado por apoyar la cultura de sus comunidades participando en la creación de escuelas, talleres de arte y museos.²² Chagall ilustra *Las Fábulas* de la Fontaine, Toledo el *Manual de Zoología Fantástica* de Jorge Luis Borges. Los dos utilizan la cerámica y los textiles como medios de expresión.

Conciliando el hombre y el cosmos

Entre el artista catalán Antonio Tapies (España, 1923) y Francisco Toledo existen una serie de afinidades que van más allá de dotar una tela de cierta materialidad.

La actitud de Tapies en nada se corresponde con la mística castellana y muy poco debe al clima espiritual de España. En cambio le debe mucho a la tradición catalana medieval en donde se conjugan la alquimia y el pensamiento místico, así como Toledo se nutre poco de las tradiciones occidentales mexicanas y más bien abreva en las fuentes híbridas consecuencia de la llegada de la cultura española, donde coinciden lo mítico, lo mágico y lo ritual.

El catalán vuelve los ojos atrás para interesarse en los códigos mozárabes y en las miniaturas árabes. El juhiteco se interesa por casi todas las culturas primitivas y orientales.

22. Entre 1917 y 1918 Chagall se consagra por completo a la creación de una escuela de arte popular, un taller comunitario y un museo en su ciudad natal Vitebsk, además enseña dibujo en algunas escuelas. A su regreso a Juchitán, en 1965, Toledo participa activamente con la Casa de la Cultura en el rescate de la historia y la tradición de su pueblo. Posteriormente, en 1988, cuando decide residir en la ciudad de Oaxaca crea el Instituto de Artes Gráficas (IAGO); la revista *El Alcaraván* y el Museo de Arte Contemporáneo (MACO).

Los antecedentes de ambos están en aquel arte y en aquellos artistas que son la excepción de la norma en la cultura occidental. Para Tapies son El Greco (quien marca el fin del Renacimiento y el comienzo del Manierismo en España), Francisco Goya (iniciador, en la última parte de su obra, del expresionismo moderno) y William Blake, alejado de la moral inglesa. Estos dos últimos también marcan una fase importante de la juventud de Toledo, cuando en la Escuela de Artes de Oaxaca se exaltaba ante las imágenes visuales y poéticas de estos creadores (a ellos se sumará el modelo de Rufino Tamayo enfrentando silenciosamente la Escuela Mexicana de Pintura).

Otra fuente serán las formas de arte más remotas: los sumerios, para Tapies, la pintura rupestre australiana; para Toledo, las cuevas de Altamira son importantes para ambos.

En la pintura de estos dos artistas ha sido una preocupación constante acabar con la escisión entre el hombre moderno y el universo que lo rodea. Por eso el terreno que les interesa es el del discurso mágico. Para alcanzar sus fines se apropian de ciertas imágenes y así desencadenan un torrente de arquetipos y símbolos.

Por ello hemos creído ver una afinidad más conceptual que de formas, ya que Tapies no ha recurrido a éstas en su expresión. A pesar de que Toledo es un pintor esencialmente figurativo, en ocasiones ha recurrido a líneas y texturas para evidenciar otra manera de simbolizar. De 1966, encontramos una acuarela *Sin título*, pintada en el interior de una caja por Toledo (Lámina 18), que podemos emparentar con la búsqueda en la materia bruta para develar relaciones y asociaciones inesperadas con símbolos del inconsciente, característico en la obra de Tapies (Lámina 19) como lo son ciertas figuras geométricas: el cuadrado, el rectángulo, así como las incisiones en la materia, que nos remiten a petroglifos de las culturas primitivas.

Los dos han logrado con la pintura liberar el arte de la moral de las religiones occidentales. Tapies lo hace a partir de la sacralización de ciertos objetos y sobre todo de la materia. Toledo, con la sacralización del coito entre animales y hombres en escenas que están, más allá de la noción cristiana del pecado, del bien y del mal. Para lograr su cometido se han valido de todos los avances técnicos y formales que ha experimentado la pintura en este siglo.

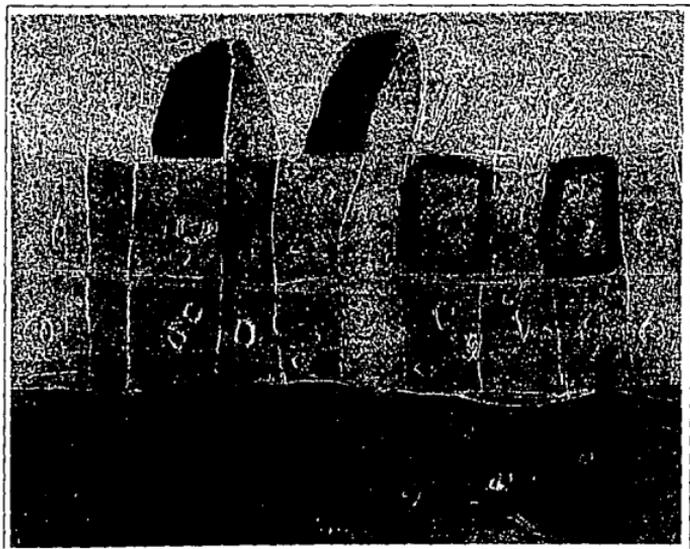


Lámina 18:
Francisco Toledo.
Sin título

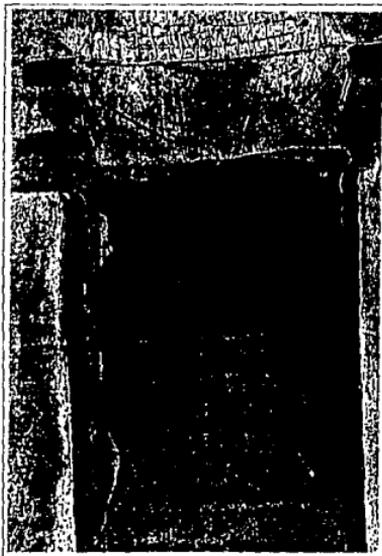


Lámina 19:
Antonio Tapies.
LXXV rojo

Visiones y profecías

William Blake (Inglaterra, 1757-1827), es uno de los poetas favoritos de Francisco Toledo. Tal vez porque en el inglés coinciden las habilidades que más admira: el don de expresar en imágenes, poéticas y visuales, la historia y el mundo que le rodea.

La precocidad es una de las características en la vida de Blake (también en la de Toledo). Desde los quince años Blake empieza a escribir poesía y a realizar algunos grabados originales. A los trece años, Francisco Toledo ya formaba parte del grupo *Los Cinco*.²³

La vida de Blake está llena de visiones y profecías. En 1872, cuando muere su hermano Robert, tiene una visión en la que su hermano le enseña un nuevo método de grabar y colorear al mismo tiempo. De aquí deriva el método que usará durante toda su vida. De niño se le aparecen Dios, los ángeles, las hadas, y de adulto mantiene conversaciones con profetas, ángeles y demonios. A estos últimos el poeta los consideraba espíritus independientes. Al final de su vida, las visiones se transforman en alucinaciones. Para él era preciso ver, no por el ojo, sino a través del ojo. La realidad es entonces una apariencia que es necesario interpretar a través de la intuición y la imaginación, las únicas capaces de comunicarnos con Dios.²⁴

Su espíritu vivía en el mundo de lo invisible y el mundo real -con sus minucias cotidianas- carecía de significación para él. Así, cada vez más, se va sumiendo en su mundo lleno de misticismo y poesía.

La vida de Blake estaba regida por ciertos principios, muy alejados de la moral de su época. En la vida sexual consideraba necesaria dos actitudes: la castidad perfecta recomendable sólo para las almas absolutas y la comunidad con mujeres, sin ningún asomo de fidelidad, para los pocos avanzados. Sentía

23. "Fue cuando participé, sin participar, en lo que se dio en llamar el grupo de *Los Cinco*, que integraban Filiberto Heredia, Sergio Rodríguez, Virgilio Gómez, Jaime Hernández y el compañero Navarrete. Hay algunas fotografías de ese grupo de pintores en las que aparece un niño de 13 años que siempre los acompañaba... ese niño soy yo". Francisco Toledo. "Un niño vidente", *Memoria de Papel*, México, octubre 1992, n° 4, p.68.

24. Agustín Bartra. *Blake William. Primeros libros proféticos*. México, UNAM, 1961, p.9-11.



Arriba: Lámina 20: William Blake. *Hécate* y a la derecha, lámina 21: *Gray de la oda a un gato favorito*

mucho aprecio por las relaciones pasajeras entre los sexos, las consideraba un mal menor, preferible al matrimonio.²⁵

Muchas de las pinturas de Blake tienen relación con la feminidad y con los arquetipos de lo femenino, como es el caso de *Hécate* (Lámina 20) y la *Oda al gato* (Lámina 21). En este sentido, Francisco Toledo tiene una cercanía evidente con el poeta e ilustrador inglés. Pondremos como paradigma una de las imágenes más fascinantes de la obra del artista oaxaqueño: *El gato de las*



25. *Ibid.*, p.17.

manzanas (Lámina 22). En este aguafuerte, un enorme y erizado gato negro ocupa más de la mitad del espacio compositivo; con cara de jaguar y mirada felina nos observa; con la pata trasera está pisando un pequeño y frágil pájaro azul y con la cola, en cualquier momento, puede derribar al grupo de manzanas redondas y perfectas, que se apilan en diez simétricas hileras. A la derecha -sin tomar parte para nada- una coneja hila cerca de un madeja.

Todos los elementos de la composición tienen una carga simbólica femenina. El gato, en el lenguaje psicoanalítico, es el típico animal femenino, ligado a la casa y no a una determinada persona. El pájaro azul, según Maurice Maeterlinck simboliza la felicidad a veces cercana, la más de las veces inaccesibles y para muchos casi tan imposible como la rosa azul. Las manzanas son nuestros deseos y las tentaciones: ya una vez perdimos el paraíso por la debilidad de Adán. Porque si lo femenino así lo quiere, los deseos terrestres se van a desencadenar para arrastrarnos en su desorden. La coneja hila como las hadas y también como la parca.

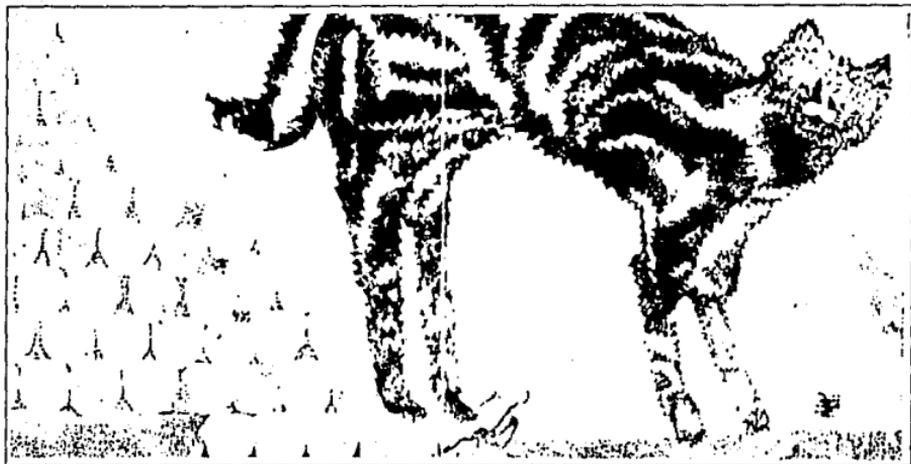
Accionando estos elementos, aparentemente aislados y desconectados unos de otros, hasta convertirlos en una imagen simbólica estaremos ante el arquetipo de lo femenino que bien puede ser lo activo y lo pasivo; el bien y el mal; lo posible y lo imposible; la bruja y la virgen; el pecado y la virtud. En fin, la vida y la muerte.

Tanto en las teorías como en la pintura y en la poesía de William Blake, influyen el gnosticismo, la kábala, el brahmanismo, el budismo, la mitología nórdica y griega, la magia, las religiones orientales. Todas estas fuentes se entrecruzan en sus narraciones -más míticas que místicas- cargadas de retórica y metáforas en las que va a contar con su vida personal, la historia de Inglaterra, la historia del mundo.²⁶

La influencia soy yo

Es de notar que entre los artistas tomados en cuenta existen dos afinidades que podríamos definir. Una, como un denominador común, de vida, de creencias y pertenencias a un pueblo, a una nacionalidad, a un lugar de

26. *Ibid.*, p.18.



origen o a un grupo humano. Característica ésta que se manifiesta en la obra de todos y que los vincula a Francisco Toledo. Otra, consecuencia de lo anterior, que se manifiesta en la obra, en la forma de crear y en lo creado. En las formas y los contenidos.

Lámina 22:
Francisco Toledo.
*Gato
de las manzanas*

Así, sólo hemos tomado las semejanzas que consideramos centrales en la formación de lo que es el estilo de Francisco Toledo. No reparamos en otras, seguramente de menor importancia, como las influencias que podría tener el trabajo plástico de los hindúes, los japoneses, las máscaras africanas y la cultura Ashanli, así como de algunos otros artistas europeos o mexicanos que pudieron haber aportado algo en la formación del estilo tolediano.

Era un sueño
QUE SE CUMPLIO

CAPITULO 3



Cuando Francisco Toledo regresa a Juchitán en 1965,¹ luego de cinco años de permanencia en Europa, no vuelve para ser otro de los pintores formados en París. Vuelve para reencontrarse consigo mismo y para crear un lenguaje plástico que nunca estuvo separado de las tradiciones, historias, cuentos y mitos zapotecos que desde siempre habían conformado su vida. Regresa para ser juchiteco, para tener una familia bilingüe y para ser un creador único que, a pesar de las influencias que pudo recibir en Europa y que lo reafirmaron como lo que hoy es, es la expresión de una manifestación plástica muy particular y a la vez universal de lo que significa ser zapoteco.

Si bien cuando viajó a Europa con apenas 19 años y sin un estilo definido y con una escasa experiencia de vida y de pintor, el que regresa lo hace lleno de vitalidad propia de quien ha encontrado su camino, su estilo, su veta creadora y su razón de ser como artista. Se ha encontrado a sí mismo en las áridas tierras del Istmo, en sus animales, en sus mitos, en sus recuerdos familiares, en su necesidad de utilizar todo lo aprendido para reinventar lo que yo sabía por tradición, por herencia, por crianza. Regresa como quien nunca se ha ido, sólo que esta vez trae las ideas claras, esta vez sabe qué quiere y cómo lo quiere hacer.

Su experiencia en París, el éxito que ya había obtenido entonces, su manera parca y su vestimenta -los huaraches, la camisa amarrada a la cintura- lo habían hecho un hombre que merecía la atención de los críticos. Y la merecía porque nada en él parecía contradictorio con su pintura, con sus imágenes.

1. Francisco Benjamín López Toledo nació en Juchitán el 7 de julio de 1940. Sus padres Florencia Toledo Nolasco y Francisco López Orozco procrearon siete hijos: Homero, Manfredo, Aura, Francisco Benjamín, María Guadalupe, Silvia del Carmen y Graciela. Francisco es el más chico de los varones y por ser el número cuatro le ponen el nombre de su padre y de su abuelo, además, se espera que por esta circunstancia sea el listo de la familia. En Juchitán la familia paterna ejercía el oficio de zapateros y la materna de malanceros. Cuando él era muy chico la familia migra a Minatitlán, al sur de Veracruz, donde el padre se contrata como obrero de Pemex y así logra reunir un pequeño capital que le permite poner una tienda de abarrotes. Con el tiempo la tienda se convierte en una distribuidora mediana de carne y azúcar. Da cuando en cuando la familia regresa a Juchitán. Existe la tradición de que todos los juchitecos notables deben estudiar en Oaxaca y allí lo manda su familia en el año de 1952. Aquí lo encontramos acompañando a un grupo de artistas que se hacían llamar *Los Cinco*, con ellos se colaba a las clases del dibujo del maestro Canseco Feraud en la escuela de Bellas Artes de Oaxaca. También recibió lecciones del grabador Arturo García bustos, estas clases le sirvieron para descubrir la obra de Francisco Goya. Pero no es el estudio formal lo que motiva al joven Benjamín, y en 1957 deserta del Instituto de Ciencias y Artes del estado de Oaxaca. Es por ello que lo envían a la ciudad de México con la ilusión de que termine la secundaria y se reciba de abogado, pero él prefiere entrar al taller que dirige José Chávez Morado frente a la Ciudadela. Allí se impartía una formación tanto artística como artesanal y Benjamín se pone a trabajar en el Taller de Litografía. Cuando conoce a Antonio Souza, por el año de 1959, comienza la historia de Francisco Toledo.

Se trataba desde entonces de un ser humano donde se acoplaban sin paradojas su manera de ser y de trabajar. Una persona congruente.

...pero yo soy emigrado...

La gente de mi generación que creció en Juchitán es muy conservadora, pero yo soy emigrado y esa ya es otra condición. Mi padre tenía cierto éxito comercial y eso era también otra condición porque podíamos comprar libros, o mandarnos a Oaxaca o a México a estudiar, ayudarnos a ir a Europa. Soy una gente que en cierta manera entiende los límites de ir allá, borrándome, por el mundo, y a lo mejor por eso es mi cosa de querer agarrarme, de querer regresar.

Cuando regresé de París quise vivir en Juchitán, quise tener familia juchiteca, quise que mis hijos hablaran zapoteco; entonces me fui a vivir a Juchitán, me case con una mujer juchiteca, tengo una hija bilingüe, que es poeta. Más o menos era un sueño que se cumplió. Tras un tiempo no pude quedarme en Juchitán, no pude quedarme con mi familia juchiteca y me fui...²

A su regreso de París comienza a realizar una obra madura. Encuentra los motivos para realizarla, los temas, las imágenes. Se encuentra con una tradición que lo había estado esperando y en ella figuran cuatro animales claves para la mitología zapoteca: el conejo, el coyote, los peces y las tortugas. Todo un universo gira en torno a estos cuatro personajes que habitan en la obra de este creador con la misma libertad y solvencia que en la mitología de su pueblo. Comienza un proceso, quizá el más interesante en el artista, de hibridez,³ de actualización de ese pasado y la necesidad de hacerlo presente.

Mujer con conejo

En medio de un círculo color naranja una mujer nos resulta demasiado grande para la circunferencia y trata de adaptarse al pequeño espacio en el que se encuentra. Sus piernas sobresalen de la superficie del círculo y es cuando notamos que va calzada con zapatos de tacón alto. Sus brazos sostienen en el regazo a un conejo color crema. Repentinamente y como quien mira hacia su extremo derecho, descubrimos a otro conejo que, sin mayor preocupación, violenta las leyes de la gravedad para posar firmemente

2. Cuauhtémoc Medina y Renato González Molto. "Close-up de Toledo", *Viceversa*, México, noviembre 1994, nº 18, p.13.

3. Estamos utilizando el término hibridez en el sentido que le da el investigador Néstor García Canclini, ya que incluye diversas mezclas interculturales. Diferente a mestizaje referido sólo a las mezclas raciales y también al sincretismo que se limita a describir fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. *Culturas Híbridas*. México, CNCA- Grijalbo, 1990, p.15.



sus cuatro patas en uno de los bordes del círculo donde la lógica nos dice que debería caerse. Se trata de la luna y da la impresión, además, de que gira, da vueltas. Algo se agita y pareciera también girar como el círculo naranja, como la luna de la que se sostiene con seguridad el conejo ingrávito. No, no despertamos para comprobar que se trata de un sueño. Simplemente es una xilografía de Francisco Toledo: *Mujer con conejo*. (Lámina 23)

Lámina 23:
Francisco Toledo.
Mujer con conejo

Uno de los mitos de la cultura zapoteca cuenta que el sol y la luna eran hermanos huérfanos y en sus aventuras para encontrar un rincón donde trabajar y poder comer y dormir, se encontraron con un amo malvado que los hacía trabajar demasiado y, cuando ya no quiso darles más de comer, los despidió. De este modo llegan a un país en el que reina un enano, menudo de cuerpo pero de gran corazón, que los recibe con chocolate, tamales y manzanas. Un día los dos hermanos salen a pasear por la pradera y, agarrados de las manos, galopaban. La luna vio un conejo echado en un matorral y le invade la tentación de adueñarse del animal sin comentarle nada al hermano. Víctima de su egoísmo se desprende del sol y se va quedando atrás. Al pasar por el matorral, atrapa al conejo y lo esconde en su seno.

Desde entonces la luna no ha podido alcanzar a su hermano al sol en las praderas del cielo. Apenas puede mitigar su dolor acariciando al conejo que la acompaña,⁴ y que pareciera ser reproducido de múltiples maneras por Toledo. Contemporaneizado, erotizado, metamorfoseado, pero es el mismo conejo de las viejas historias zapotecas. Y es sencillo: el artista nunca perdió el orgullo de ser juchiteco que también experimentan sus paisanos.⁵ Además, y hay que aclararlo de prisa, nunca ha tratado simplemente de reproducir en imágenes lo que escuchó o ya sabía de estos mitos o leyendas. Más bien es un proceso de recreación, de reinención en el que el artista también se descubre a sí mismo y, todavía más, universaliza lo que hasta entonces era tan sólo patrimonio de un pueblo.

En el caso de esta obra, la mujer va calzada con zapatos de tacón alto. Ese simple detalle actualiza la imagen, la hace contemporánea,⁶ más allá del carácter erótico al que alude la interpretación psicoanalítica del zapato.⁷

Así como en la obra *Mujer con Conejo*, Toledo trabaja con reiteración las

4. Wilfrido C. Cruz. *El Tonalamall zapoteco*. México, Imprenta del Gobierno del Estado de Oaxaca, 1935, p.126.

5. A diferencia de la mayoría de los pueblos indios, los juchitecos sienten un gran respeto por mantener su idioma, las costumbres y las tradiciones de los zapotecas. Este orgullo se manifiesta en todos los aspectos de la vida cotidiana. El idioma que se habla es el zapoteco, como afirma Margarita Nolasco, en su estudio *Oaxaca Indígena (Problemas de aculturación en el Estado de Oaxaca y subáreas culturales)*, Instituto de Investigación e Integración Social del Estado de Oaxaca, México, 1972, p. 14: "Los zapotecos del Istmo, como grupo étnico, y a diferencia de la gran mayoría de los indígenas mexicanos, se muestran sumamente orgullosos de ser indígenas. El monolingüismo entre ellos no es muy alto, y no muestran gran resistencia en aceptar el español como segunda lengua, como *lingua franca*, pero,afortunadamente, no parecen estar dispuestos a abandonar el zapoteco para usar sólo el español. Se niegan claramente a perder sus indicadores étnicos: vestido e idioma, de los cuales se sienten sumamente orgullosos". Quizá por eso en Juchitán llama la atención el atuendo que utilizan tanto hombres como mujeres. Reliere Anya Peterson -*Prestigio y afiliación en una comunidad urbana: Juchitán: Oaxaca*, México, INI-SEP, 1975, p. 62-63- que ellos generalmente visten pantalones y camisas de algodón blanco y las mujeres falda larga hasta el piso y hupilil, tocados almendonados de ancajo o *Bidamí quichi* para uso diario y festivo. Dentro de sus casas se encuentran objetos de palma tejidos y teñidos, calabazas pintadas y laqueadas, cortadas a la mitad que ellos llaman *Xiga gueta*, hamacas para dormir y el *zuguil*, horno construido de un gran jarrón de cerámica en una matriz de barro. primordialmente se alimentan de iguanas, huevos de tortuga y otros exquisitos alimentos marinos. Durante los días de celebración toman *Bupu*, espuma hecha con cacao fresco, azúcar y pétalos tostados de las flores del *gío'suba* batido hasta formar una espuma fragante y espesa. Desde muy niños los juchitecos aprenden que *no hay otro lugar como Juchitán, que este es el sitio más importante del mundo y que ellos son superiores a cualquier raza*. Anya Peterson. *Op. cit.*, p. 183.

6. "De modo que no ilustra los mitos de su pueblo fuera de contexto, sino que reactualiza, en su nuevo contexto, la actitud fundamental que ha sabido conservar. Como un ejemplo superficial, pero quizá ilustrativo de esto, está la recurrencia de los zapatos en sus obras. Evidentemente el zapato es extraño al ámbito original de Toledo, su presencia es el resultado de una hibridación..." Jorge Alberto Manrique. "Francisco Toledo". *La palabra y el hombre*, México, enero-marzo, 1972, Nueva época n.º. 1, p. 16.

7. Ernst Aoppil. *El lenguaje de los sueños*. Barcelona, Editorial Luis Miralce, 1965, p. 261: "la investigación de la escuela psicoanalítica hace muy verosímil que una parte de los sueños de pies y zapatos sean de naturaleza realmente sexual, y que el acto de introducir el pie en el zapato aluda a otro conocido acto."

figuras de los animales que mencionamos antes con un sentido más universal:

¿Por qué pinto animales? Quizá tiene que ver con la infancia, cuando nos contaban en zapoteco, los cuentos de Lexu ne gueu. Son las leyendas istmeñas del coyote y el conejo. Alguien ha dicho que conservan reminiscencias de cuentos africanos trasladados a Oaxaca... Pero antes que mi pintura, esos animales han habitado la poesía y la tradición oral del Istmo. Yo solamente estaría machacando esos cuentos... pero hay mucho más. Está la pintura universal, desde luego. No sé. Qué se puede decir.⁸

Soñé con coyotes y conejos

Tres mujeres, mitad mujeres, mitad conejos, desnudas de la cintura para abajo, en medio de un paisaje abigarrado y confuso que no podemos distinguir o diferenciar: ¿será un bosque o tal vez una selva?



La mujer de la derecha nos llama de inmediato la atención. No sólo por ser la de mayor tamaño en relación a las otras dos, sino porque está a punto de ser penetrada por un pequeño conejo, ambos están ubicados en el centro de la composición, junto a ellos están dos coyotes, hieráticos y ajenos a cuanto sucede. No intervienen, están como ausentes y además, todas las figuras parecen flotar, ingravídas, en el aire. Son seis y de pronto notamos que las mujeres llevan zapatillas blancas. Nada nos sorprende en esta lógica. Es correcto, todo está en su lugar y cada uno de los personajes da la impresión de saberlo. (Lámina 24)

Esta imagen de Toledo no es la narración de algo que pueda estar sucediendo a pesar de que lo estamos viendo. No es la simple ilustración de los viejos cuentos de la infancia. Hay varios elementos interesantes: seres que se metamorfosean, un conejo en el aire, dos coyotes impávidos, bien podría ser otro sueño. Tiene muchas de las características que acompañan a la fantasía onírica, pero a pesar de lo anterior no podríamos afirmar que es un cuadro surrealista.⁹

No hay duda que la cantera de la que se nutre Toledo para crear su obra se encuentra en la mitología zapoteca y que la presencia de estos animales estaba antes en esa mitología.¹⁰ No cabe duda de que en ella encontró el artista el camino para expresarse. Sin embargo, y de allí la importancia de este proceso, es en su recreación o en su reinención por parte de Toledo, en esa peculiar forma de representación, en la que habitualmente algún elemento aparentemente aislado (zapatillas, un colador, una silla) los trae a nuestro mundo contemporáneo, a nuestro presente y al del pintor, donde podríamos determinar que comienza a formarse la filosofía del arte de Toledo: no hay

9. "Es grande la tentación de relacionar a Francisco Toledo con el movimiento surrealista. El surrealismo apeló a la fantasía y al mundo del subconsciente, y ambas cosas parecen estar presentes en la obra de Toledo. Sin embargo, el surrealismo, de alguna manera contrariando parte de sus principios, generalmente produjo obras terriblemente intelectualizadas, que en la medida en que lo eran abandonaban el intento de recuperar una dimensión perdida de lo humano." Jorge Alberto Manrique. "Francisco Toledo", *La palabra y el hombre*, México, enero-marzo 1972, Nueva época nº 1, p.18.

10. Ahora acerquémonos un poco al simbolismo de la mitología zapoteca. La astucia determina todas las acciones del conejo en los cuentos que éste protagoniza con el coyote, es la simbolización de la inteligencia, so la denomina *loexu*. El coyote es el animal legendario de los zapotecos y se crea que la cola de éste sujeta a los brujos, ya que en la cola existe un pelo que pertenece a ellos. En voz zapoteca se le llama *gueue o xpiccubinnichaba*, perro del diablo. Wilfredo Cruz. *Op. cit.*
Pero no sólo el conejo y el coyote pueblan la imaginaria de las narraciones zapotecas y de la obra de

separación entre forma y contenido, el material iconográfico está expresado a través de líneas, trazos, esgrafiados, juegos ópticos en los que se confunden figura y fondo hasta convertirse en unidad. Así, la representación nos ofrece una lectura polisémica en la que se conjugan forma y significado. En su obra encuentra cabida "... su saber indígena y su participación en el arte contemporáneo".¹¹

Moviendo el tapete

Este acercamiento a la obra de Francisco Toledo a través de su fuente fundamental nos lleva a revisar las relaciones que hay entre el mito, la historia, la literatura y el arte. Nos obliga a desglosar estas categorías con la intención de determinar como ellas se entrelazan en su obra.

Pareciera no haber distancias entre lo real y lo recreado. De allí que, como en su propia vida cotidiana, en la obra de Toledo nada separa la realidad de los mitos porque, como hemos visto, ambos mundos son uno en la mentalidad del zapoleco.

Es necesario entonces indagar lo que, en su concepción etimológica, significa la palabra *Mythos*: fábula. Y fábula, según la Real Academia de la Lengua, es *mentira o historia inventada*. En donde, para los españoles, los relatos indígenas eran fábulas o más bien mentiras o historias inventadas.¹²

Casi todos los autores consultados coinciden en afirmar que un mito es una narración. Son los relatos de acontecimientos que sucedieron en un tiempo sagrado o eternidad. Pueden explicar los fenómenos naturales, remitir a la creación, referir la fundación de pueblos o ciudades, el nacimiento de la raza, animales o plantas. Es decir, y a fin de cuentas, "un mito es una narración que

Toledo, la tortuga aparece en muchos cuadros del artista. En los relatos, este quelonio se nos aparece antes y después de la conquista en mitos etiológicos que nos dan a conocer su origen cósmico. También es motivo de canciones, poemas y zapateados que alogran las fiestas de Juchitán. En este momento es conveniente señalar que una de las fases en la evolución del animismo en los pueblos primitivos consiste en la supervivencia animal a la que se asocia la idea de protección. En los zapotecos se expresa en un totemismo particular, creen en la existencia de un animal protector que se designa con el vocablo de *quella*, *guela* o *guenda* y es el doble animal de determinada persona a la que está unida su suerte, el daño causado a la guenda repercute en el hombre, mujer o niño a la que tiene ligado su destino. Wilfrido Cruz. *Op. cit.*, p. 130

11. Néstor García Canciani, *Op. cit.*, p. 309.

12. Luis Barjau. *La gente del mito*. México, INAH (Colección Divulgación), 1986, p.25.

cumple una función social muy concreta a través de un manejo del lenguaje y los signos".¹³

Esa función social está estrechamente ligada a la historia de los pueblos. Los temas míticos engloban la preocupación del hombre primitivo por darle explicación a todos aquellos fenómenos y sucesos que escapan a su comprensión. Desde un comienzo el hombre intentó explicarse todo aquello que era sobrenatural o de origen desconocido para él. Estas explicaciones se adaptan, necesariamente, a su propia definición de la realidad y sufrían modificaciones y cambios a medida que esta percepción de la realidad se transformaba.

Entonces podemos afirmar que los mitos, desde un principio, refieren o narran acontecimientos que, si bien es cierto ocurrieron en un tiempo sagrado que nada tiene que ver con nuestro tiempo histórico, de alguna manera se relacionan con la historia. Por esta razón, la mitología zapoteca se puede clasificar a partir de dos tipos de narraciones: unas, que se refieren a acontecimientos ubicados en el tiempo originario y que narran el inicio o invención del mundo y de la raza y otras, que describen los cambios que se producen en su concepción mítica de todos los fenómenos naturales y sobrenaturales con la llegada del conquistador.

Cuando Toledo recrea las imágenes del coyote, el conejo, la tortuga y el pez, está actualizando la historia de su pueblo tal y como en la tradición oral cada narrador agrega algo a lo contado. de igual manera, el artista la renueva, la acerca a nuestra época utilizando un lenguaje plástico contemporáneo: "Lo que más me ha interesado es la historia de mi pueblo, historia que escuché de boca de mis padres, abuelos, tías."¹⁴

También, como dijimos, se hace necesario advertir la relación del mito con la literatura y finalmente con las artes plásticas, ya que a partir de los relatos míticos, transmitidos de generación en generación por la tradición oral y más tarde convertidos en literatura, es que podemos atisbar en la mitología del

13. Luis Barjau. *Op. cit.*, p.71.

14. Macario Malus. "Autorretrato con familia". *La Semana de Bellas Artes*. México, INBA, abril 23 1980, n° 125, p.12.

pueblo juchiteco y establecer la correspondencia que consideramos existe entre ésta y el mundo de imágenes de Francisco Toledo. Además es bueno subrayar que el artista es un gran conocedor de la mitologías de otros pueblos y culturas.

Tomaremos como premisa la siguiente afirmación: "el mito también se vincula y se prolonga con la literatura.."15 e intentaremos aclarar las relaciones, diferencias y semejanzas que existen entre los mitos, los cuentos populares o narraciones míticas, los mitos etiológicos y, sobre todo, cómo se evidencian en la literatura zapoteca que hemos investigado.

¿Será el mito un cuento?

Tanto los mitos como los cuentos se superponen y por ello se puede afirmar que mito y mitología son términos inclusive, tanto por lo que respecta a los mitos en el más especial de los sentidos, como a los cuentos populares.16

Según la etnología y específicamente en la obra de Levi Strauss se aclara que el mito puede convertirse en cuento a condición de que abandone su intención edificante o *explicativa científica*.17

Como comenta G.S. Kirk, los elementos sobrenaturales están presentes tanto en los mitos como en los cuentos populares. En estos últimos, unos conducen naturalmente a otros, mientras que en los mitos producen frecuentes cambios drásticos e inesperados mientras avanza la acción.18

En cuanto al tiempo, ya se ha dicho que los mitos pertenecen a un pasado atemporal, en cambio, la acción de los cuentos populares ha tenido lugar dentro del tiempo histórico, en el pasado casi siempre, pero no en un pasado distante o primigenio.

En lo que se refiere a sus funciones, los mitos tienen con frecuencia algún serio propósito fundamental, además del de contar una historia. Los cuentos

15. L. Barjau. *Op. cit.*, p.23.

16. G. S. Kirk. *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona, Barral Editores, 1973, p.54.

17. L. Barjau. *Op. cit.*, p.50.

18. G.S. Kirk. *Op. cit.*, p. 55.

populares, en cambio, tienden a reflejar simples situaciones sociales y presentan temas fantásticos, más para ampliar el alcance de la aventura y el ingenio que por necesidades imaginativas o introspectivas.¹⁹

El siguiente relato forma parte de las narraciones míticas de Juchitán y el mismo Francisco Toledo nos lo cuenta:

Es el cuarto viernes de Cuaresma y el coyote llega con dinero. Compra muchas golosinas y el conejo, que no tiene nada, se encuentra un zapato. Al pasar el coyote, el conejo le muestra su hallazgo: "Qué bonito zapato", dice el coyote, y en lo que admira el zapato, el conejo le roba los dulces. Huye brincando por el monte.²⁰

También lo recrea plásticamente en una escena dividida en tres franjas de colores. Sobre la más ancha y clara, al centro, un conejo muy grande, parece estar flotando, o quizá alguien lo lanzó desde muy alto, sus ojos están cerrados y su piel es también rojiza, oscura. A su lado observamos un ser extraño, peludo de orejas grandes, con la lengua y el miembro viril afuera rozando las nalgas del conejo. Encima, sobre una delgada franja color violeta, dos conejos más chicos, de color claro, se apoyan en la superficie sobre las dos patas traseras, sus miradas se encuentran y esto establece una relación entre ellos y llegamos a creer que están jugueteando. En la franja inferior, también angosta y de color rojizo, a la derecha, otra liebre oscura, de tamaño mediano, se posa en el piso con sus cuatro patas, nos mira con sus ojos reladores. Cerca de él, a la izquierda, hay un ovillo oscuro que no podemos definir. Nos llama la atención dos objetos, aparentemente fuera de contexto, un zapato de hombre y un pequeño colador de cocina, ambos, color violeta. (Lámina 25)

En esta xilografía de Toledo encontramos varios elementos reiterativos en sus imágenes: en cuanto a la composición el conejo está en el centro - recordemos que en *Mujer con conejo* y en *El conejo y el coyote*, el conejo también ocupa junto a la mujer un lugar central- a su alrededor también observamos objetos de la vida cotidiana que actualizan la imagen y la distancian de la fuente mitológica. En la representación los conejos se apoyan en las patas traseras o bien parecen flotar. Para explicar esta manera

19. G.S. Kirk. *Op. cit.*, p. 57.

20. Francisco Toledo. "Un niño vidante", *Memoria de Papel*, México, octubre 1992, n° 4, p.69.



Lámina 25:
Francisco Toledo.
El zapato

persistente de representar al animal, acudiremos a cierto mito etiológico.

Se dice que en los primeros días, el conejo no tenía largas las orejas, ni grandes y de fuera los ojos. Era casi tan inteligente y tan pequeño como hoy. Hasta el cielo llegó la fama del conejo y Dios lo mandó a llamar y le puso una prueba: debía regresar al cielo cuando lograra conseguir la piel de cuatro animales: del tigre, del lagarto, del mono y de la serpiente. Y se desprecupó del conejo, hasta que un día lo tuvo de nuevo enfrente con las pieles que le había encargado. Temeroso y sorprendido, al ver de lo que era capaz ese

pequeño ser, Dios no quiso cumplir su promesa y se cree que lo tomó de las orejas y lo encerró en la luna, donde lo podemos observar rodeado de luz, o más bien que lo lanzó al suelo y al caer adelantó para defenderse las manos, y del golpe se le saltaron los ojos y alargaron las orejas y volvió a la tierra, con las patas delanteras más cortas, las orejas largas y grandes y de fuera los ojos.²¹

El conejo, que ocupa el centro en las obras de Toledo, simboliza la astucia. En todas sus aventuras alcanza lo que se propone utilizando siempre un ardid. El puede vencer a casi todos los animales con los que se enfrenta. Su arma más poderosa está en el ingenio, pero sus mejores hazañas y sus peores mañas encuentran su máxima expresión cuando se enfrenta al coyote y, a pesar de la ferocidad y de lo temible que es su contrincante, el *indefenso* conejo una y otra vez lo burla.

Los relatos que protagoniza el conejo tienen uno de los elementos que distingue a los mitos etiológicos: el uso del ingenio o la estratagema. Para G.S. Kirk una de las diferencias fundamentales entre los mitos y los cuentos populares radica principalmente en la fantasía sin límites de los primeros y en la utilización de la estratagema y el uso del ingenio en los cuentos.²²

Según Ad. E. Jensen la introducción del ardid no obedece a la casualidad y está en relación directa a la ausencia de los elementos heroicos en la cultura que lo utiliza. Tal parece como si el hombre hubiera cobrado conciencia de su superioridad respecto de las demás criaturas mediante el empleo del ardid. El éxito del cazador depende en gran parte del engaño del animal. Pero, en muchos otros aspectos, la astucia y el éxito van juntos, lo mismo que la incapacidad intelectual y el fracaso.

En la medida en que el éxito se presenta en una determinada cultura como algo digno de adquirir, constituye la astucia un elemento indispensable en la actividad humana.²³

Pareciera que en esos *primeros días*, cuando el conejo no tenía la forma que

21. Andrés Henestrosa. *Los hombres que dispersó la danza*. México, Imprenta Universitaria, 1960, p.96.

22. G. S. Kirk. *Op. cit.*, p. 54.

23. Ad. E. Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México, FCE, 1966, p.89.

hoy conocemos, la cultura zapoteca ya no se podía sustentar en la heroicidad de los dioses y la raza. Sólo a través de la astucia, de la inteligencia se podía alcanzar el éxito. Aparecen entonces los dos rasgos que menciona Jensen: la conciencia del éxito y la superioridad de la inteligencia; la maña por encima de la fuerza, una suerte de alegoría de la conquista.

Como afirma el mismo Jensen,

los mitos etiológicos son mucho más asequibles para nuestra comprensión que los verdaderos. En efecto, las explicaciones que en ellos se dan son, por lo regular, transparentes y se fundan en asociaciones que se combinan con intención juguetona, para conseguir un efecto artístico de la narración. En este sentido son típico arte popular, o sea, que no son producto de determinadas vigorosas personalidades poéticas -sin cuyo concurso decisivo no se conciben los verdaderos mitos-, sino obra de una fantasía juguetona que se sirve del esquema creado por el mito auténtico.²⁴

En la relación del mito con las artes plásticas, el crítico Jorge Alberto Manrique ha observado que el mito en la obra de arte puede tener dos posibilidades extremas:

- 1) En un caso puede ser la recirculación del mito con intención ideológica. Es el caso de un nacionalismo utilizado como medida de defensa, como exaltación de lo propio frente a los amagos de lo extraño.
- 2) En el otro caso puede ser la verdadera actualización del propio mito, la recuperación, más bien la presencia normal, no de formas sino de aquella antigua manera de relacionarse con los objetos y con el mundo.²⁵

En la historia del arte mexicano contemporáneo encontramos la presencia del mito en la primera etapa del muralismo, cuando existía la necesidad de exaltar los valores nacionales y se iniciaba la búsqueda de una identidad cultural. En una segunda etapa del muralismo, los valores míticos comienzan a sufrir un proceso de canonización, pierden toda su vitalidad para transformarse en un lenguaje nacionalista carente de significación.²⁶ Los mitos vuelven a aparecer en la obra de Rufino Tamayo a través de nuevos contenidos expresados en un lenguaje plástico actualizado. A Tamayo se le puede considerar un punto

24. Ad. E. Jensen. *Op. cit.*, p.92.

25. Jorge Alberto Manrique. "Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano". *Símpoio de la Bienal Latinoamericana de São Paulo*, Brasil, 1978, s/n.

26. Ampliando lo ya señalado por Jorge Alberto Manrique, cabe añadir lo escrito por Ida Rodríguez Prampolini: "Es interesante apuntar... la iconografía y la simbología de la pintura mural porque es el reflejo más o menos fiel de la retórica y el idioma utilizado por teóricos y políticos de la revolución, que, como en una baraja muy usada, fueron decantando un lenguaje que nos es común pero que lentamente se ha desgastado". *México 75 años de Revolución*. México, FCE, 1985, p. 319.

intermedio entre los muralistas y Toledo, quien comienza a elaborar una manera propia de representar su universo desde el segundo punto del que nos habla Manrique. No ilustra las historias que escuchó desde niño. Las reinventa, le sirven de pretexto para su proceso creador y, finalmente, se independizan de ellas, se hacen obras con existencia propia, libres de la fuente de las que pudieron haber tomado vida. De allí que, incluso, puedan ser objeto de análisis formal no teniendo el menor conocimiento de lo que significan conejo, coyote, tortuga o peces para los zapotecos. De esta forma trascienden los límites geográficos a los que podamos circunscribirlas.

El hermano mayor zapoteca

Entre Rufino Tamayo (1899-1991) y Francisco Toledo existen algunas correspondencias. Ambos nacieron en Oaxaca. Tamayo en la ciudad de Oaxaca, capital del Estado, cercana al centro ceremonial de Monte Albán y al centro funerario de Mitla, donde desarrollaron su cultura los zapotecos de los valles centrales y los mixtecos de las sierras altas. Toledo nació en Juchitán, donde dominan los zapotecos del Istmo y la tradición oral que se expresa en mitos, cuentos y leyendas. A los once años Tamayo sale de la ciudad de Oaxaca rumbo al Distrito Federal. A esa misma edad llega Toledo de Juchitán a Oaxaca. Ambos pretendieron realizar estudios que nunca culminaron.

En el caso de Tamayo, en 1917, inicia estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (la ex-Academia de San Carlos) pero los abandona al poco tiempo "decepcionado por la mala calidad pedagógica que ahí imperaba".²⁷ En 1954, Toledo, asiste a la Escuela de Bellas Artes de Oaxaca en calidad de oyente o más bien como especie de *vidente* que se *colaba* en las clases de dibujo con modelo del maestro Canseco Feraud.

Tamayo confiesa que no es indígena y considera que él y sus padres son mestizos.²⁸ Toledo, en ese sentido manifiesta "...que esa parte indígena, que es una mezcla también de cosas, en nuestra familia hay gente de todas las razas y hay esclavos africanos, chinos, de todo."²⁹

27. Rufino Tamayo. *Antología Crítica*. México, Editorial Terra Nova, 1987, p. 138.

28. "Algunas personas han dicho que soy zapoteco, otras que soy maya, pero mis padres eran, como dicen, mitad y mitad o sea mestizos, por lo tanto yo soy mestizo". Rufino Tamayo. *Antología Crítica*. México, Editorial Terra Nova, 1987, p. 163.

29. "Francisco Toledo, en persona", *Vicaversa*, México, noviembre 1994, n° 18, p. 13.

Estos dos artistas coinciden en su contacto con el mundo indígena. Para Tamayo ese contacto se da en 1921, cuando es invitado por José Vasconcelos a trabajar como Jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico, en el Museo Nacional de Arqueología. Aunado a su ascendencia zapoteca y al gusto por coleccionar piezas del arte prehispánico, que puede satisfacer cuando su situación económica se vuelve más desahogada.

En Toledo, el acercamiento se produce en los primeros años de su infancia a través de las narraciones de los mitos y leyendas de Juchitán que de forma oral le transmiten sus abuelos, padres y tíos.

Las formas de apropiación de Tamayo se dan en un plano formal y a un nivel profundo, de penetración "...opta por ir hacia el pasado prehispánico y por penetrar en nuestras profundidades anímicas, con el propósito de hacer visible algunas de ellas, mediante conceptos y recursos pictóricos modernos."³⁰

Tamayo le abre las puertas a contenidos y formas novedosas, abona el terreno para las nuevas generaciones. Así demuestra que hay nuevos caminos y medios para reactualizar la pintura, sin que por ello se pierda un ápice de nacionalismo y, más bien, se gane en universalidad.

El hermano mayor zapoteca significa un momento de escisión, de corte dentro de los treinta años de dictadura de la Escuela Mexicana. De allí que durante mucho tiempo, esa Escuela lo tildara de *formalista*, *desarraigado* y *extranjero*, debido a su preocupación por reactualizar la pintura, tanto en la forma como en el contenido y también por no querer ser como los costumbristas de antes y los indigenistas de su tiempo.

En cuanto a lo formal Tamayo se nutre de muchas de las culturas prehispánicas:

... le gustan los ángulos duros como a los teotihuacanos, la rigidez como a los toltecas, los sistemas simbólicos como a los zapotecas, las formas plenas y mórbidas como a los mexicas, los detalles exquisitamente naturalistas como a los mayas.³¹

30. Juan Achá. "Tamayo". *Antología Crítica*. México, Editorial Terra Nova, 1987, p. 133.

31. Raquel Tibol. "Tránsito de Tamayo hacia las fuentes", *Revista Universidad de México*, México, agosto 1988, nº 451, p.28.

También se actualiza en sus visitas y larga estadía en Nueva York, que le permite ponerse en contacto con la vanguardia europea. Visualmente puede ir de *Ingres a Picasso* hasta el *Arte francés de los últimos cincuenta años* y ponerse en contacto con George Rouault.

Esta apropiación y compenetración de Tamayo con el arte prehispánico, a nuestro modo de ver, se realiza en un plano racional e intelectual, es una corriente de afinidad que lo une a la estética prehispánica producto de un conocimiento que se da a partir del estudio teórico y formal. Muy diferente a Toledo, en quien lo encontramos a un nivel más inconsciente y, si se quiere, instintivo, como si las formas toledianas respondieran a un sustrato cuyo contenido se hace difícil racionalizar, ya que se alimenta de ideas, de historias, de leyendas. En cuanto a las formas de adaptación de las influencias de una cultura a otra, tanto Tamayo como Toledo nos recuerdan la teoría que al respecto enuncia Erwin Panofsky.³²

Las fuentes prehispánicas asimiladas por Tamayo responden, entonces, a un proceso consciente, a pesar de que esta influencia aparece en su obra veinte años después de haber tenido contacto con las piezas arqueológicas. La forma le va a dar nuevos contenidos no sólo a la pintura de Tamayo sino también al arte mexicano del siglo XX. En Toledo los contenidos van a aparecer de una forma muy distinta a todo lo que se había hecho en el arte mexicano de este siglo. Por lo que resulta interesante ver como estos dos artistas oaxaqueños, que se han nutrido de las mismas fuentes: la prehispánica y la vanguardia europea contemporánea llegan a producir un arte tan diferente.

En Tamayo, lo característico son los grandes espacios, llenos de color. Toledo, en cambio, siente una especie de *horror vacui* que lo obliga a llenar todo el espacio en una amalgama donde se confunden la figura y el fondo.

32. Erwin Panofsky en su libro *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1975. Plantea su teoría del prorrrenacimiento o fenómeno mediterráneo, surgido en Francia meridional, Italia y España donde los artistas concentraron su atención en los restos de la antigüedad clásica, esto es arquitectura, escultura en piedra, orfebrería, gemas y monedas romanas y galorromanas, es decir que tomaron los motivos clásicos como modelos visuales. Y en el protohumanismo (que se da en zonas muy alejadas del Mediterráneo Alemania Occidental, los Países Bajos y sobre todo en Inglaterra), en cambio, el interés se concentra en las fábulas y mitos clásicos, las fuentes textuales sirven de base para desarrollar conceptos clásicos. p.101-132



Lámina 26:
Rufino Tamayo.
Perro ladrando a la luna

En *Perro ladrando a la luna* de Rufino Tamayo (Lámina 26) y *El perro ladra* de Francisco Toledo (Lámina 27) podemos corroborar la afirmación anterior. En el cuadro de Tamayo un enorme y feroz perro con las fauces levantadas hacia el cielo, ocupa casi todo el espacio compositivo. En la parte inferior, dentro de un plato y sobre el suelo, yacen los huesos con los que se alimenta. Al fondo del paisaje desértico. Y a la izquierda la luna es un círculo amarillo.

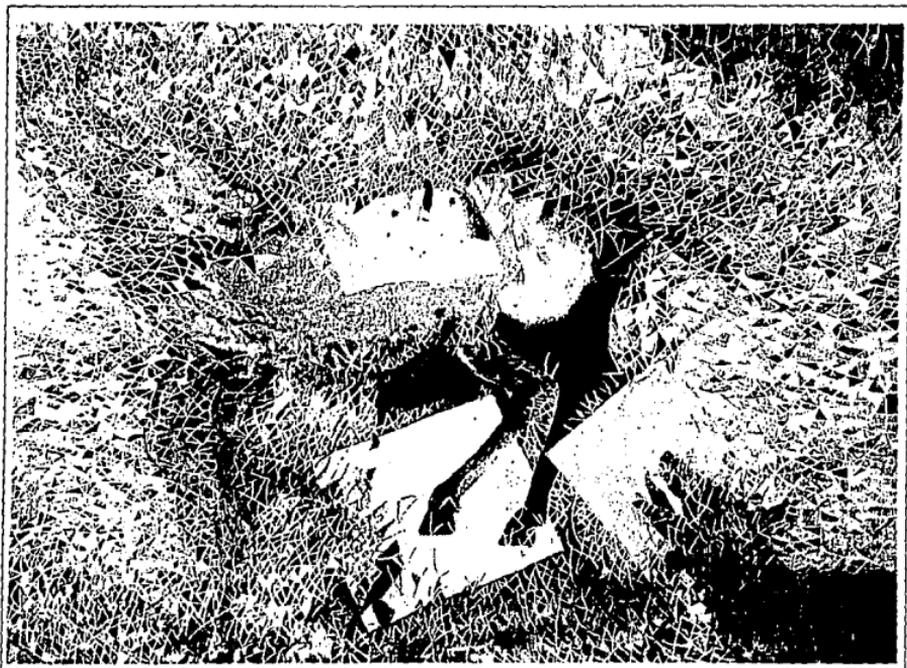


Lámina 27:
Francisco Toledo.
El perro ladra



Lámina 28:
Rufino Tamayo.
Animales

Tamayo resuelve el espacio con formas y colores definitivos que hacen el tema evidente: un perro solitario, en un paisaje desierto ladra al plenilunio.

En el óleo de Toledo dos perros ocupan el espacio compositivo; uno de ellos en forma total y central, la cabeza ladeada y la boca abierta, las patas delanteras dobladas y las traseras apoyadas en un recuadro blanco. En la parte inferior izquierda asoma la cabeza y parte del cuerpo el otro can, la lengua afuera lo dota de cierta ferocidad. El fondo del cuadro no aporta ninguna pista en relación al paisaje, es una aglomeración de redecillas, que



Lámina 29:
Francisco Toledo.
Perro con escoba.

cubren parte del cuerpo de los animales, interrumpidas por dos cuadrados claros que airean el tupido fondo.

Animales de Rufino Tamayo (Lámina 28) que data de los años cuarenta, está inspirado en el *Guernica* de Picasso y en la iconografía del bestiario prehispánico.³³ En la representación de los dos perros, el artista hace uso del color arbitrario; los animales, imponentes, están bien plantados sobre la tierra; diferentes a *Perro con escoba* de Toledo (Lámina 29) en donde el animal parece flotar, sus patas no se asientan en la línea que define el piso y donde sí se apoyan un par de piernas bien calzadas. Toledo también recurre el arbitrio del color para el animal, a través de franjas verticales rojas, amarillas y marrones y a cierta noción del movimiento a lo futurista en la cabeza y en cola del animal. La escoba, elemento indiscutible de la vida cotidiana, contextualiza al perro más como un animal doméstico que como símbolo de un estado de ánimo, lo que sí ocurre en la obra de Tamayo, donde los animales simbolizan a la humanidad clamando ante la injusticia de la guerra fratricida.

La diferencia entre Tamayo y Toledo radica fundamentalmente en la manera de concebir el tema. A pesar de los epítetos con que se calificaba a Tamayo, él no puede sustraerse de su momento histórico, del auge nacionalista y de la búsqueda de esa identidad nacional. Los animales de Tamayo tienen un sentido simbólico; en lo formal, se alimentan de las influencias de Picasso y el arte prehispánico, resaltando de esta manera la fuerza de lo primitivo para así simbolizar a la humanidad entera.

Toledo, en cambio, vive una época de apertura internacional, de aceptación y valoración de nuevos métodos creadores que le permiten de forma individual mirar su región, sin importar lo nacional. El puede partir del mito y mirar hacia a Europa sin complejos porque el mito forma parte de la vida, de su manera de ser y pensar.

Tamayo se apropia de lo indígena en lo formal, toma las formas de las culturas prehispánicas sin establecer diferencias entre unas y otras; se apropia de

33. Alicia Azuela, "Oaxaca savia artística". *Hachizo de Oaxaca*. México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1991, p.165.

todas para darles un contenido universal. Toledo, por su lado, toma los contenidos de la cultura a la cual pertenece. La mitología zapoteca es el sustrato de su obra y cuando la representa acude a su formación visual europea.

Inconsciente consciente

Otros términos que hemos considerado pertinente analizar para este acercamiento iconográfico a la obra de Francisco Toledo son los símbolos, los arquetipos, para llegar finalmente al inconsciente, tanto personal como colectivo. Manejamos la idea que tanto el conejo, como el coyote, la tortuga y el pez aparecen en la obra de Toledo con cierto carácter simbólico, tal vez arquetípico y que posiblemente sean vividos por los miembros de la comunidad Juchiteca a un nivel inconsciente.

En ese sentido la psicología ha dado grandes aportes para el estudio del arte y sus relaciones con los sueños, la imaginación, los cuentos y los mitos.

Erich Fromm divide los símbolos en tres tipos: convencionales, accidentales y universales, los últimos establecen una relación intrínseca con lo que representan y son compartidos por todos los hombres, el accidental es personal y el convencional se reduce a un grupo de personas que participan en dicha convención. Los símbolos universales conforman el lenguaje simbólico, según Erich Fromm éste "...es un lenguaje en el que las experiencias internas, los sentimientos y los pensamientos son expresados como si fueran experiencias sensoriales, acontecimientos del mundo exterior."³⁴

Según el mismo autor las características principales del lenguaje simbólico están en su lógica distinta a la del idioma convencional que hablamos a diario, en esta lógica no son el tiempo y el espacio las categorías dominantes sino la intensidad y la asociación, además es un lenguaje universal que elabora la humanidad igual para todas las culturas y para toda la historia. Gilbert Durand considera que "el símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto: es la epifanía del misterio".³⁵ También considera que existe un

34, Erich Fromm. *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., 1972, p. 14.

35, Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971, p. 16.

doble imperialismo del significante y del significado en esta manifestación del acto *epitánico*, que les da la característica común de redundancia. A partir de esta *propiedad* específica de redundancia perfeccionante esboza una clasificación del universo simbólico: símbolos rituales, la redundancia apunta hacia los gestos; relaciones lingüísticas, como el mito y sus derivados; símbolos iconográficos, imágenes materializadas por medio de un arte.³⁶

El símbolo, las imágenes simbólicas, las posibilidades de simbolización son todas funciones de la mente humana; "además un símbolo se emplea para articular ideas acerca de algo sobre lo cual deseamos pensar, y hasta no tener un simbolismo suficientemente adecuado no podemos pensar acerca de ello."³⁷

Para Jung y en relación con la libido o energía vital, tenemos las siguientes posibilidades de simbolización:

- 1) La comparación analógica (es decir, entre dos objetos o fuerzas situados en una misma coordenada de *ritmo común*), como el fuego y el sol.
- 2) La comparación causativa objetiva (que alude un término de la comparación y sustituye ésta por la identificación); por ejemplo el sol bienhechor.
- 3) La comparación causativa subjetiva (que procede como en el caso anterior e identifica de modo inmediato la fuerza con un símbolo u objeto en posesión de función simbólica apta para esa expresión; falo o serpiente).
- 4) La comparación activa (que se basa no ya en los objetos simbólicos, sino en su actividad, insertando dinamismo y dramatismo a la imagen); la libido fecunda como el toro, es peligrosa como el jabalí, etc. La conexión de esta última forma con el mito es evidente y no necesita comentarios.³⁸

Vale decir que la recurrente presencia de falos-peces o tortugas-vulvas en la iconografía de Toledo corresponde a la *comparación causativa subjetiva*, ya que su forma se adecúa muy bien a la función que parecen representar. Además podemos observar en ellos otra característica, la ambivalencia, sobre todo en la representación de la tortuga.

Sabemos que en la mitología zapoteca existen una cantidad considerable de narraciones que tienen como protagonista a la tortuga,

...cuenta la leyenda que los Vinnigulasa, aquellos hombres que se creían los primeros pobladores del mundo, danzaban al compás del tamboril

36. Gilbert Durand. *Op. cit.*, p.17.

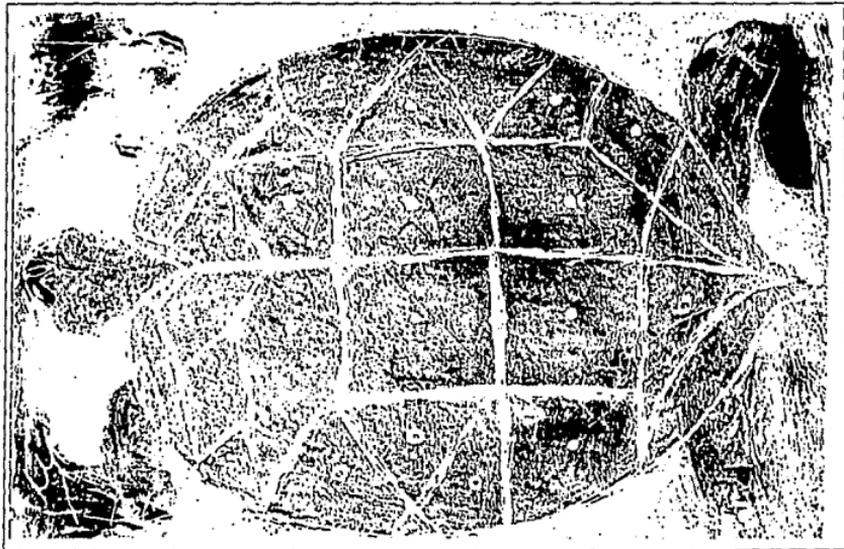
37. Susanne Langer. *Sentimiento y forma*. México, UNAM, 1967, p.34.

38. Citado por J.E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1981, p.35.

cantándole a la tortuga o Bigú...el desfile de tortugas, siembra un collar, de tortugas grandes y tortugas chicas a la orilla del mar...³⁹

En la obra plástica de Toledo la tortuga aparece de manera reiterada, en ocasiones en el esplendor de su redondez única ocupando todo el espacio de la representación. (Lámina 30) Otras veces agrupadas, haciendo círculos, también en franjas verticales acompañadas de peces falos. (Láminas 8 y 9) *Están reunidas las tortugas* (Lámina 31), en el centro del plano pictórico, una

Lámina 30:
Francisco Toledo.
Tortuga gris. ...



mujer de color oscuro y formas voluptuosas junta los brazos y con las manos hace una especie de triángulo sobre la pelvis. Ella nos produce la impresión de estar en el aire, aunque sus pies se apoyen en dos de las siete tortugas, que se encuentran en la parte inferior. Las cabezas y cuellos de las tortugas son falos que apuntan hacia el sexo de la mujer.

Si recurrimos a la simbología encontramos que la tortuga tiene diversos significados: la concha redonda superior representa el cielo y la cuadrada

39. Nazario Chacón P. "Nisagütle", Neza, México, noviembre-diciembre 1937. nº 2, p.66.

posterior la tierra. Los negros de Nigeria la asimilan al sexo femenino, efectivamente se le atribuye sentido emblemático de lujuria. Es símbolo, también de la realidad existencial, no un aspecto trascendente. Por su lentitud pudiera simbolizar la evolución natural en contraposición a la evolución espiritual rápida y discontinua. Probablemente simboliza la corporeidad, las servidumbres que ella acarrea inaceptables para un ser dotado de inteligencia y espíritu.⁴⁰

Para los mexicanos es un símbolo erótico.⁴¹ En la mitología zapoteca, además de esta significación, representa el espanto a la podredumbre, el pudor y la modestia.⁴²

En esta obra de Toledo y también en *Benda Ique Mbolo*, observamos una cierta ambivalencia en la utilización del símbolo de la tortuga, ya que no sólo representa lo femenino, sino que en ella el artista conjuga la encarnación de lo masculino y lo femenino. La concha podría representar la vulva y su cabeza, efectivamente, es el órgano sexual masculino. (Lámina 31) En el caso de *Benda...* (Lámina 9), donde tortugas y peces simulan un apareamiento, no se sabe quién es el penetrado y quién penetra, hasta que, en el centro de la composición, llegan a fundirse.

En este punto del simbolismo sexual, vale la pena hacer alusión a cómo perciben los juchitecos el sexo, sobre todo las mujeres:

... los hombres (tienen) el pito dulce o salado según se apetezca y las mujeres están muy orgullosas de serlo, porque llevan su redención entre las piernas y le entregan a cada cual su propia muerte. "La muerte chiquita" se le llama al acto amoroso.⁴³

40 J. E. Clotol. *Op. cit.*, p.446.

41. Victor Moya. *Máscaras: la otra cara de México*. México, UNAM, 1990, p.71.

42. El mito de creación de la tortuga se adapta a la colonización y se cuenta que la tortuga sirvió en los primeros días de la religión cristiana como ofrenda a San Vicente. Siempre lenta sufría el martirio de los devotos que lo obligaban, acendándole una flama a la cola, a subir con coherencia por el santo. Hasta que un día de San Vicente tuvo piedad de ella y bajó dos gradas del altar para levantarla, ella ocultó la cabeza y le suplicó al santo que la volviera lea para que ya nadie la buscara. San Vicente hizo el milagro le hizo grandes los ojos y apinada y on punta le terminó la cabeza; y lo puso sin cuidado los dedos sobre su concha cambiándosea. Y así ya nadie volvió a ofenderla, ella conserva el gesto de pudor y cuando se le encuentra oculta la cabeza. Narrado por Andrés Henestrosa. *Op. cit.*, p. 73.

También se oye decir que el día en que Dios repartió los nombres entre los animales, la tortuga no estuvo presente, tampoco Noé la encontró para llevarla al cielo en su arca. Y es que la tortuga vino al mundo después del Diluvio. De entre el lodo y a partir de un pedazo de barro surge bigú. Narrado por Gabriel López Chiñas. *Vinnigulasas*. México, UNAM, 1980, p. 67.

43. Elena Poniatowska. "Juchitán". *El Pasante*, Madrid, 1990, nº 15-16, p.128.

Esta percepción de la tortuga sólo se justifica porque los símbolos son susceptibles de interpretación psicológica siendo ésta "el término medio entre la verdad objetiva del símbolo y la exigencia situacional de quien vive ese símbolo".⁴⁴ Por eso, Jung

...insiste en el doble valor de la interpretación psicológica, no sólo por los datos que facilita sobre el material nuevo y directo de sueños, ensueños dímicos y fantasías, relatos, obras de arte o literatura sino por la comprobación que éstos (los símbolos) arrojan sobre los mitos y leyendas de carácter colectivo.⁴⁵

Es conveniente advertir que la capacidad de simbolizar concierne al inconsciente, a diferencia de la alegoría que es producto de la conciencia. Simbolizamos a través de los sueños y de la imaginación, así,

Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo (relatos), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas).⁴⁶

Es así como podemos establecer una relación entre símbolos, mitos y cuentos, imaginación y sueños a través de la idea de inconsciente "o lugar donde viven los símbolos".⁴⁷

El inconsciente es un término psicológico que se refiere al extraconsciente o lugar donde se originan las experiencias numinosas y de ninguna manera al "subconsciente", ya que no está debajo de la conciencia, sino que "es el estrato más hondo del gran mundo interior psíquico en el que nuestro Yo arraiga".⁴⁸

Para Jung existe una diferencia entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo y lo considera una parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad. Afirma que quien se incline por el primer término debe dar explicaciones de naturaleza personal y que las ideas colectivas y especialmente las manifestaciones arquetípicas no pueden nunca ser derivadas del acervo personal.⁴⁹

44. J. E. Cirlot. *Op. cit.*, p.41.

45. *Ibid.*, p.41.

46. *Ibid.*, p.46.

47. *Ibid.*, p.30.

48. E. Applii. *El lenguaje de los sueños...* *Op. cit.*, p.67.

49. Carl G. Jung. *Simbología del espíritu*. México, FCE, 1961, p.263.

Lámina 31:
Francisco Toledo.
*Estén reunidas
las tortugas*



Algunas de las imágenes y asociaciones presentes en el lenguaje simbólico de los mitos, de los cuentos, de las obras de arte y de los sueños, tienen un carácter colectivo, un *sentido espiritual o arquetípico*. En estas manifestaciones, como dice Jung, "se exterioriza el alma y los arquetipos se manifiestan en su relación natural, en forma de "formación, transformación, recreación eterna del eterno pensamiento."⁵⁰

50. C. G. Jung. *Op. cit.*, p. 22.

Toledo, un individuo culturalmente híbrido

El Istmo es el paso de todas las gentes, de todas las razas, y sin embargo, hay algo indígena que ha quedado, a pesar de todo esta paso y de toda esta mezcla. Hay imágenes en mi pintura que vienen de una tradición indígena, pero no solamente, vienen de allí y de muchos lados.⁵¹

Toledo regresa a Juchitán para corroborar su ser indígena y también para universalizar las imágenes de los mitos y leyendas de su región de origen. En su proceso de hibridación se unen un lugar, el Istmo, que es el cruce de caminos de diferentes culturas, una infancia con numerosos traslados, idas y venidas, que le hicieron sentir desde niño la condición de emigrado y una experiencia determinante, París, que va a enriquecer su visión del arte. En su obra, esta hibridez se manifiesta en la actualización de los valores culturales de la raza de los *Vinnigulasa*. Se manifiesta en lo representado y la forma de representario. En hacer universal un pueblo que hasta entonces era sólo patrimonio, como lo dijéramos antes, de las gentes de Juchitán, de sus *parientes*, de un pedazo del mundo, pequeño, de las dimensiones del Istmo, y que ahora podemos encontrar como parte de la colección de cualquier museo del mundo.

51. Cuauhtémoc Medina y Renato González. "Close-up de Toledo", *Viceversa*, México, noviembre 1994, n° 18, p.13.

CONCLUSIONES

La formación de lo que podríamos llamar el estilo plástico de Francisco Toledo, es el estudio de una circunstancia, un viaje y un conjunto de afinidades. *La circunstancia* es el hecho de que el artista nació en Juchitán, región zapoteca del Istmo de Tehuantepec. *El viaje*, en la década de los sesenta, a la ciudad que resumió la mayoría de los cambios culturales y políticos de esos años: París. Y, finalmente, *las afinidades* que tanto en México como en Europa lo llevaron a la conformación de su mundo plástico.

Sin la pretensión de hacer una síntesis ligera de lo que significa el mundo creador, en el caso de Toledo estos tres elementos van conectados de una manera que nos indican que, de otro modo, su labor creadora no hubiese encontrado nunca la vertiente que hoy conocemos y que lo hace, sin lugar a dudas, el más particular de los artistas contemporáneos de México.

Toledo, se ha dicho en muchas oportunidades, es un artista zapoteco. También que es un producto de un grupo humano asentado en Juchitán y tiene las pintorescas características de los que de allí provienen. En definitiva, frente a lo universal de la obra de otros mexicanos estaría lo local, lo particular, lo zapoteca de este artista.

En contrapartida a esas afirmaciones, sabemos que lo que ha hecho universales a otros creadores ha sido, justamente, el transformar sus vivencias, sus mundos reducidos geográficamente, sus pequeñas costumbres que le llegan de la pertenencia a un grupo humano y a un tiempo determinado, su entorno familiar, doméstico, transformarlo, decíamos, en un universo en el que todos cabemos y somos partícipes. Es hacernos parte de su intimidad, de su vida familiar, de sus orígenes y sus experiencias a través de la obra.

William Shakespeare no hizo otra cosa y Romeo y Julieta se siguen enamorando en cualquier lugar del mundo con su tragedia a cuestas. Balzac, entre acreedores y relatos, nos regaló la Francia de sus días. Y, para

comenzar a acercarnos a Toledo, Picasso nos brindó la riqueza y la diversidad del siglo XX.

Por lo tanto, afirmamos que Francisco Toledo no podría ser quien hoy en día es, de no haber nacido en Juchitán. Tampoco lo sería de no haber estado en París entre los años 60-65, presencia que lo acercó a una serie de afinidades que ya compartía antes de salir de México y a integrar otras que sólo pudo conocer de cerca estando en Europa. Fue en esos años en los que, por decirlo de alguna manera, Francisco se transformó en Toledo y a su regreso a Juchitán recreó o reinventó lo que ya poseía desde siempre, sólo que esta vez hecho un universo, hecho patrimonio no de un lugar o de un grupo humano. Esta vez hecho parte importante de la historia del arte contemporáneo de nuestro mundo.

No se trata de un creador aislado, juchiteco, campirano o primitivo. Se trata de un pintor que está a la altura del siglo y de los mejores pintores contemporáneos del mundo. Francisco Toledo es una referencia ineludible en la plástica mexicana y de allí que se hizo conveniente revisar su origen, sus viajes y su regreso para entender esta afirmación.

Comprobamos que en su origen está la fuente temática, el contenido de su obra. En aquellos relatos que oyó de niño y que él sabía que estaban convertidos en literatura, en arte, por escritores zapotecos. Estas narraciones constituyen la historia de un pueblo y es esta historia la que Toledo recrea en las aventuras de *lexu ne queuo* en las imágenes de tortugas y peces.

Toledo no es un ilustrador de cuentos, él actualiza y universaliza la mitología zapoteca. Es por ello que en sus cuadros los protagonistas ocupan un lugar central. Conejo, coyote, tortuga y pez son lo esencial de la representación y al rodearlos de objetos propios de la vida cotidiana el artista establece una transición entre esa esencia y el espectador, conectando la situación central con el presente, el hoy de quien mira. En el viaje a Europa, en su estancia en París, Toledo absorbió aquello que le era afín. No es casual que cada uno de los artistas que le interesaron utilizaran en algún momento la iconografía animal, como tampoco es casual que todos y cada uno representen un hito dentro de la historia del arte. Mucho menos podría tomarse como casualidad

que entre todos ellos y Francisco Toledo exista un mundo común: la pertenencia a un pueblo, la manera de enfrentar las normas morales que pretenden restringirlos, la relación con lo femenino, con lo primitivo y con una esencia que va más allá de pertenecer a un lugar determinado.

Dentro de la historia del arte mexicano, Toledo se ubica como heredero de la tradición indígena que ya los muralistas habían intentado rescatar de manera emblemática. También Rufino Tamayo la hizo suya a través de imágenes simbólicas traducidas al lenguaje plástico contemporáneo y, finalmente, Toledo la revaloriza al convertir los mitos de la cultura zapoteca en el *leit motiv* de su obra, actualizándolos, trayéndolos a nuestro presente y haciéndolos universales.

Proponemos una lectura de la obra de Toledo que lo ubique dentro de la historiografía del arte mexicano como una continuación natural de los planteamientos que, en un primer momento, hicieron el movimiento muralista en la búsqueda de una identidad cultural, que luego encontraron una coherencia en la obra de Rufino Tamayo y su manera de representar las formas prehispánicas y, finalmente, en Toledo, se hacen definitivos cuando se vale de los mitos leyendas de su región para crear un lenguaje propio, único, universal, que le otorga un lugar de preferencia dentro de la historia del arte mexicano y del mundo. Abrimos así un espectro de lecturas sobre su obra que va más allá de la clasificaciones que hasta el momento se habían intentado. Abrimos las puertas de un mundo plástico maravilloso, peculiar como el que más, que señala un hito clave en la historia de la plástica mexicana contemporánea.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Aeppli, Ernst. *El lenguaje de los sueños*. España, Editorial Luis Miracle, 1965.
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana*. Tomo 1. México, Planeta, 1993.
- Azuela, Alicia. "Oaxaca savia artística", *Hechizo de Oaxaca*. México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1991.
- Barjau, Luis. *La gente del mito*. México, INAH (Colección Divulgación), 1988.
- Bartra, Agustí. *Blake William. Primeros libros proféticos*. México, UNAM, 1961.
- Cardozo y Aragón, Luis. *Ojo/Voz*. México, Ediciones Era, 1988.
- Catálogo de *Ruptura*. México INBA-SEP, 1988.
- Chagall en nuestro siglo*. Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, 1991.
- Ciriot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Labor, 1981.
- Cruz, Wilfrido C. *El tonalamatl zapoteco*. México, Imprenta del Gobierno del Estado de Oaxaca, 1935.
- De Michelli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Dubuffet Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona, Barral Editores, 1975.
- El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid, Gallimard, 1992
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Argentina, Amorrortu Editores, 1971.
- Ehrenreich, Bárbara. *Itinerario de la rebelión juvenil*. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1969.
- Fromm, Erich. *El lenguaje olvidado*. Argentina, Librería Hachette, 1972.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México, Joaquín Mortiz, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1991.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México, SEP, 1985.
- González, Luis. "La cultura humanística", *Historia de México*. Tomo 15, Capítulo 3. México, Salvat Editores, 1986.
- Henestrosa, Andrés. *Los hombres que dispersó la danza*. México, Imprenta Universitaria, 1960.
- Jensen, Ad. E. *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México, FCE, 1966.

- Jung, Carl G. *Simbología del espíritu*. México, FCE, 1981.
- Kirk, G. S. *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. España, Barral Editores, 1973.
- Langer, Susanne, *Sentimiento y forma*. México, UNAM, 1967.
- López Chiñas, Gabriel. *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán*. México, Imprenta Universitaria, 1960.
- Mares Fuentes, José. *Historia ilustrada de México*. México, Editorial Océano, 1989.
- Merani, Alberto L. *Diccionario de psicología*. México, Grijalbo, 1988.
- Monsiváis, Carlos. "Que le corten la cabeza a Toledo dijo la iguana rajada", Catálogo *4 maestros latinoamericanos*, México, 1987.
- En torno a la cultura nacional*, México, CNCA-INI, 1989.
- Moya, Víctor. *Máscaras: la otra cara de México*. México, UNAM, 1990.
- Nolasco, Margarita. *Oaxaca indígena. Problemas de aculturación en el estado de Oaxaca y subáreas culturales*. México, Instituto de Investigación e Integración Social del Estado de Oaxaca, 1972.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- Peterson, Anya. *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana: Juchitán: Oaxaca*. México, INI-SEP, 1975.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *México 75 años de Revolución* (Educación y Cultura). México, FCE, 1985.
- Romero Keith, Delmarí. *Galería Antonio Souza*. México, Ediciones El Equilibrista, s/f.
- Stein, Gertrude. *Picasso*. París, Librairie Floury, 1939.
- Tamayo, Rufino. *Antología crítica*. México, Editorial Terra Nova, 1987.
- Traba, Marta. *Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo*. México, FCE, 1976.
- Villoro, Luis. "La cultura mexicana de 1910 a 1960", *Cultura, ideas y mentalidades*. México, El Colegio de México, 1990.
- Zaniah. *Diccionario esotérico*. Argentina, Editorial Kier, 1962.

HEMEROGRAFIA

Bayón, Damián. "Picasso Enamorado", *Vuelta*. México, octubre 1982, nº 71, p. 39-40.

"Volviendo a pensar en Dubuffet", *Plural*. México, abril, 1973, nº 19, p. 49-50.

Blanco, Alberto. "Rodolfo Nieto: manual de Sología", *Casa del tiempo*, México, julio 1993, nº 22, p. 37-43.

"Francisco Toledo de la A a la Z", *Tierra Adentro*, México, julio-agosto, 1991, nº 54, p. 25-30.

Chacón P., Nazario. "Nisagule", *Neza*, México, noviembre-diciembre 1937, nº 2, p. 66.

Crespo de la Serna, J. J. "Candor y picardía del joven Toledo", *México en la Cultura* 549 (suplemento de *Novedades*), agosto 9 1959, nº 549, p. 7.

Cuauhtémoc Medina y Renato González. "Close-up de Toledo", *Viceversa*, México, noviembre 1994, nº 18, p. 6-13.

Del Conde, Teresa. "Toledo darle sentido a la naturaleza", *La semana de Bellas Artes*, México; abril 23 1980, nº 125, p. 14-15.

"Diálogo sobre Francisco Toledo", *Memoranda*, México, Marzo-abril 1990, nº 5, p. 27-32.

"Francisco Toledo", *Art Nexus*, Colombia, octubre 1991, nº 2, p. 48-52.

Ehrenberg, Felipe. "Inexplicable, escatimar a Belkin el sitio que se merece en la plástica mexicana", *La Jornada*, México, febrero 14 1993, p. 25.

Flores Castro, Mariano. "Picasso, su última década", *Vuelta*; México, agosto 1984, nº. 93, p. 37-39.

Goldman, Shifra. "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, México, octubre 1978, nº 85, p. 33-44.

Manrique, Jorge Alberto. "Francisco Toledo", *La palabra y el hombre*, México, enero-marzo 1972, nº.1, p.13-23.

"Toledo el lenguaje de las cosas", *Plural*, México, agosto 1974, nº 35, p. 43-46.

"Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano". *Símpoio de la Bienal Latinoamericana de São Paulo*, Brasil, 1978, s/n.

"Francisco Toledo: Nuevos Mitos", *Uno más uno*, México, mayo-junio 1980, p.40-47.

Marinello, Juan. "Picasso sin tiempo", *Cuadernos Americanos*, México, mayo-junio 1980, nº 3, p. 40-47.

Matus, Macario. "Autorretrato con familia", *La Semana de Bellas Artes*, México, INBA abril 23 1980, nº 125, p. 12-13.

Monsiváis, Carlos. "Las fábulas sin principio ni fin", *Vuelta*, México, enero 1994, nº 206, p. I-VIII.

Moysén, Xavier. "Los animales en la pintura contemporánea de México", *Artes de México*, México, 1970, nº130, p. 89-93.

Navarrete, Sylvia. "Los insectos en el arte contemporáneo mexicano", *Artes de México*, México, primavera 1991, (Nueva Epoca) nº 11, p. 55-73.

Poniatowska, Elena. "Juchitán", *El Paseante*, Madrid, 1990, nº15-16, p. 128-141.

Rojo, Vicente. "Los sueños compartidos", Suplemento especial de *La Jornada*, México, noviembre 1994, p. I- XII.

Tibol, Raquel. "Tránsito de Tamayo hacia las fuentes", Revista *Universidad de México*, México, agosto 1988, nº 451, p. 25-28.

Toledo, Francisco. "Un niño vidente", *Memoria de Papel*, México, octubre 1992, nº 4, p. 67-69.

ENTREVISTAS

Entrevista con Jorge Alberto Manrique realizada por Esther Morales M. el día 30 de noviembre de 1994 en el Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F.

Entrevista con Luz María Martínez Montiel realizada por Esther Morales M. el día 2 de diciembre de 1994 en el Salón de Profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D.F.

Entrevista con Silvia Pandolfi realizada por Esther Morales M. el día 6 de diciembre de 1994 en las oficinas del Museo Carrillo Gil, México D.F.

Entrevista con Tomás Pérez Turrent realizada por Esther Morales M. el día 22 de diciembre de 1994 en la librería El Juglar, México D.F.