

00261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ACADEMIA DE "SAN CARLOS"

9
M

"Francisco Toledo: Historia y Naturaleza"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES EN
LA ESPECIALIDAD DE PINTURA
P R E S E N T A :
BLANCA GUTIERREZ GALINDO

MEXICO, D. F.

FEBRERO DE 1996.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

La vida junto a la esperanza de su
mejora se ha perpetuado gracias a la
cultura. Un eco de esto resuena en las
obras auténticas de arte.

T.W. Adorno

Agradecimientos

Considero que la calidad de este trabajo no se encuentra a la altura de una dedicatoria, deseo, por lo tanto, expresar únicamente un sencillo agradecimiento a dos maestros que dentro de nuestra Universidad han entregado su vida a crear diques contra la barbarie, a luchar por que el amor por la reflexión y el saber no desaparezcan en la oscuridad de estos nebulosos tiempos. A la memoria del maestro Juan Acha y al maestro Adolfo Sánchez Vázquez.

Indice

Introducción	p. 5
I. Francisco Toledo y los avatares de la crítica	p. 7
II. Francisco Toledo y la dimensión histórica de la Naturaleza	p. 20
1. El enfrentamiento	p. 23
2. La Igualdad primigenia	p. 36
3. De lo real a lo posible	p. 39
III. Francisco Toledo y el tiempo mexicano	p. 55
Notas	p. 64
Indice de obras reproducidas	p. 69
Bibliografía	p. 73

Introducción

Pocas veces los discursos dedicados al arte se entregan a la investigación del significado cultural que una obra abriga, la mayoría de ellos se conforman con señalar las características de su dimensión estética, los menos se concentran en aspectos propiamente artísticos, pero, por lo general, ambos descuidan la responsabilidad de explicar conceptualmente los rasgos definitorios de la creación de un artista. Eso es la tarea que nos hemos propuesto en este ensayo.

Este trabajo centra sus esfuerzos en el objetivo de articular un marco conceptual interpretativo para abordar la obra de Francisco Toledo. A esta meta se subsumen los análisis y referencias a los aspectos formales, compositivos y técnicos. La reflexión acerca del uso del color no ha sido contemplada en parte por la imposibilidad de acceder a las obras originales, lo que ha representado el principal obstáculo al que nos hemos enfrentado, en parte porque ha sido acertadamente documentada por los estudios de Verónica Volkow que se incluyen en la bibliografía. De la misma manera, en el último apartado se incluyen datos biográficos en función de la explicación del ambiente artístico en el que surgió la obra de Toledo. La investigación pormenorizada de la biografía del artista puede ser consultada en las entrevistas y textos también mencionados al final de este trabajo.

Dejamos a la consideración del honorable jurado el juicio acerca de los logros o desaciertos de este ensayo.

Estéticamente sólo se es justo con la sociedad
no imitándola ni, por así decir, haciéndola
capaz de integrarse en el arte, sino
inyectándola en él por medio de un sabotaje.

T. W. Adorno

I. Francisco Toledo y los avatares de la crítica

La ambigüedad del mito se continúa
en la incertidumbre de la belleza
natural, mientras que el consuelo, eco
de la belleza, se halla muy distante del mito.

T.W. Adorno

Sabemos que para aproximarse a la creación artística son válidos numerosos enfoques. La obra de Toledo ha sido objeto de interpretaciones que la identifican a la expresión de una visión mítica del mundo. Ha sido clasificada dentro del Surrealismo, del Realismo Maravilloso y del Realismo Mágico; ha sido celebrada como pintura erótica, o como expresión de formas de vida campesina, sin faltar su lectura desde la perspectiva psicoanalítica. (1)

Reducir la obra de Toledo a la expresión de una visión mítica del mundo o bien subsumir su riqueza bajo la mirada psicoanalítica a la que no pocas dimensiones vitales aparecen como sospechosas de "perversión", significa descargarla de su contenido crítico en tanto se le despoja precisamente de su dimensión histórica, y con ello, de su dimensión crítica. Se le confina, entonces, a poblar aquel universo que la modernidad ilustrada señaló como el enemigo a vencer a través de la luz

de la racionalidad científica que clasificó al pensamiento mítico como parte de una infancia de la humanidad superada por el triunfo de las luces sobre las tinieblas. Pero descargar la obra de Toledo de su dimensión histórica contribuye, también, a desterrarla al ámbito políticamente afirmativo de lo "irracional" o lo "perverso", aún a sabiendas de que en nuestros días, tales parámetros de valoración son cotidiana y sistemáticamente trastocados por el acontecer del mundo bajo el orden de la cultura tecno-económica y su racionalidad instrumental.

Al tiempo que la crítica ha referido el contenido temático de la obra de Toledo a la expresión de un pensamiento mítico, ha señalado como su causa el origen étnico del artista. Así, su obra sería la recreación plástica de las mitologías de los pueblos indígenas que habitan el estado de Oaxaca. Pretender que existe una determinación mecánica entre los aspectos culturales locales y su expresión en la obra artística no sólo traiciona la intención de explicar su emergencia histórica, sino que contribuye a fragmentar y parcializar su significado cultural. Como señala Christine Frerot (2), las características de una obra se relacionan más con los aspectos temporales que geográficos de su aparición, esto es, con los rasgos que marcan el espíritu de una época.

Pero ¿qué es lo que la crítica ha entendido por mito cuando de Toledo se habla? Cabe aquí abrir un breve paréntesis que ilumine sobre esta noción a fin de descubrir si es adecuada a la obra de Toledo, o bien deberíamos recurrir a otro marco interpretativo a fin de sentar las bases para una lectura más amplia. Sin duda el sentido dado al término mito corresponde a aquel que lo identifica con las narraciones que conjugan lo ficticio con lo real para expresar el contenido arquetípico de los valores de una comunidad cultural. El mito, en tanto

narración, es la expresión de una manera específica de concebir el mundo y su contenido apunta al establecimiento de normas de cohesión y control social.

La cultura occidental ha considerado, desde su propio nacimiento con la cultura griega, pero más específicamente desde la modernidad ilustrada del siglo XVIII, a este tipo de pensamiento como una forma inferior en relación al pensamiento regido por la lógica del principio de no contradicción y más modernamente por el principio de identidad. Esta concepción se encuentra estrechamente unida a la formación de la cultura moderna configurada sobre la base de una concepción lineal de la historia y donde el pensamiento racional ha sido reducido a su dimensión meramente instrumental.

No es aquí el espacio adecuado para abordar las diversas discusiones teóricas en torno al pensamiento mítico. Lo que nos interesa señalar es precisamente este rasgo definitorio de la cultura moderna que sitúa al pensamiento mítico en un lugar inferior en tanto pensamiento "primitivo" o de minoría de edad, en relación a la conciencia racional moderna. Esta concepción, sustentada, como ya se dijo, en una visión ideológica de la historia en tanto gobernada por el progreso, anula el reconocimiento de aquellas culturas que a pesar del dominio de la racionalidad moderna, configuran su relación con el mundo en base a ideales y valores diversos a los de la cultura occidental. Lo que está en juego aquí, es entonces, el reconocimiento, por parte Occidente, de estas formas de racionalidad que no se ajustan a las reglas y normas de la racionalidad moderna que, por lo demás, no está exenta de una mitología adecuada a las necesidades de cohesión y control social, sino que se ha sustentado, ella misma, en mitos como los de la *razón* y el *progreso*.

Pero, cabe ahora preguntar ¿cual es la manera específica en la que el pensamiento mítico explica el mundo? Un rasgo definitorio de las concepciones míticas del mundo, tal y como señala Ernst Cassirer, es la convicción de que la naturaleza y el hombre se encuentran integrados en la unidad indestructible de los procesos de la vida. Así, la comunidad entre el hombre y la naturaleza implica una concepción de la vida en tanto que *continuum* en donde la escisión es inadmisibile. Su ley, escribe Cassirer, es la ley de la metamorfosis, de la constante transformación en el marco general de un sentimiento de solidaridad en el que el hombre ocupa un lugar de igualdad y no de superioridad frente a la naturaleza(3). No es extraño entonces, que siendo la división arbitraria entre hombre y naturaleza uno de los rasgos fundamentales que definen a la cultura moderna, ésta sitúe al pensamiento mítico como parte de la infancia de la humanidad.

En efecto, en la obra de Toledo encontramos elementos que nos remiten a una concepción mítica del mundo y sus procesos. No son pocas las obras en las que las escenas representadas se oponen a la lógica instrumental: hombres, animales y objetos en imposibles metamorfosis realizando acciones inverosímiles que nos remiten más a las características de los relatos fabulosos que a la representación del mundo integrada bajo las reglas del realismo o del naturalismo.

No obstante, Cassirer señala también que, siendo tan fuerte el sentimiento de comunidad entre hombre y naturaleza en el pensamiento mítico, a éste "le repugna y niega el hecho de la muerte". Aquí, continúa Cassirer, "jamás se considera la muerte como un fenómeno natural que obedece a leyes generales, su acaecimiento no es necesario, sino accidental.

Depende, siempre, de causas singulares y fortuitas; es obra de hechicería o de magia o de alguna otra influencia personal u hostil"(4). En la obra de Toledo, como veremos, la muerte no es negada, ni sus causas encubiertas, en algunos casos es producto del enfrentamiento y en otros forma parte necesaria del devenir de los procesos de la naturaleza. Como explicaremos más adelante, cuando entremos al análisis de las obras, Toledo representa la comunidad de los seres al interior de la naturaleza, pero también su relación desgarrada por los procesos civilizatorios tal y como se dan en la sociedad industrial.

Una análisis iconográfico y estilístico nos permite descubrir que si bien en la obra de Toledo encontramos numerosos elementos que nos remiten a las formas de representación y concepciones del mundo de las culturas locales, su obra no puede ser interpretada únicamente como la ilustración o recreación del devenir de la vida y la naturaleza en un tiempo supratemporal, pero tampoco como resultado de una asimilación estilística de las altas culturas del México indígena. Una visión de conjunto nos permite reconocer los elementos que dotan a sus contenidos de una dimensión específicamente histórica.

Si bien abundan en la obra de Toledo los animales fabulosos, las serpientes, coyotes, jaguares, iguanas y las referencias a las máscaras pintadas, también aparecen en ella elementos iconográficos que representan a la civilización industrial que, aunados a la manera específica de representar a la figura humana así como su interacción con los paisajes de la naturaleza, informan sobre la imposibilidad de reducir su universo temático a la narración de relatos fabulosos, y revelan que éste se refiere a las concepciones y formas de experiencia paradigmáticos que adquiere la relación entre el

hombre y la naturaleza dentro de la historia de la cultura moderna: en su representación de la naturaleza se encuentran presentes los momentos de tensión y relación conflictiva, pero también los de la esperanza y la posibilidad de la reconciliación.

Así pues, la de Toledo no es la obra de quien ilustra las anécdotas de una comunidad cultural. Como él mismo a declarado: "Hay imágenes en mi pintura que vienen de una tradición indígena, pero no solamente, vienen de ahí y de muchos lados" (5). Sin duda las experiencias que han marcado la vida de Toledo están presentes en su obra, pero no en mayor o menor medida que en otros artistas y, por sí mismas, no pueden agotar su explicación o interpretación.

En las pocas entrevistas que Toledo ha concedido ha explicado que cuando vivió en Veracruz las mujeres debían barrer los sapos que inundaban sus casas; la manera en la que él mismo participó en la lucha que su familia libró en contra de las avispas que invadían el almacén y la casa familiar; también ha hablado de su infancia un tanto nómada en razón de las actividades políticas de su padre; y ha explicado su gusto por la observación de la naturaleza. Si la labor de quien intenta interpretar una obra artística consistiera en hilvanar la biografía del artista con el universo temático de la obra, fácil sería su empresa. Por el contrario, la labor de quien asume la responsabilidad de elaborar un discurso acerca del arte consiste en ese constante ir más allá de lo que se ve, para, a través de un esfuerzo conceptual, asumir el riesgo de ensayar una lectura que descubra el significado de una obra al interior de una totalidad histórico-cultural, y no se conforme con la simple descripción o transcripción al lenguaje verbal de lo anecdótico, lo formal, lo ilustrativo o lo literario. De sobra está decir que este esfuerzo conceptual encuentra precisamente su

límite allí donde el misterio de la creación artística imprime el sello de lo enigmático en cada obra como uno de sus valores artísticos fundamentales.

Es imposible ignorar que la experiencia vital de nuestro artista se encuentra atravesada por el universo de las culturas que en México han resistido al dominio de la lógica instrumental, aquellas cuya especificidad cultural se define por conservar un fuerte sentido comunitario. Este es el elemento que a nosotros nos interesa aquí subrayar como su influencia fundamental sobre el artista. Toledo no pinta a Oaxaca, tampoco sus mitologías, Toledo es un modelador de valores culturales, de pensamientos visuales en los que recrea formas específicas de relación entre el hombre y el mundo y en los que revaloriza los modos de vida que han constituido, y constituyen, formas de resistencia, quizás hoy las únicas, contra la racionalidad que instrumentaliza al hombre y a la naturaleza.

Pero la experiencia del artista oaxaqueño pasa también, y no en último lugar, por su conocimiento del arte universal y de la historia de Occidente con sus valores estéticos, éticos, religiosos, sociales y políticos, esa historia marcada por el desgarramiento y la escisión del hombre en su enfrentamiento con la naturaleza, marcada, asimismo, por la destrucción de las altas culturas no europeas, pero también, y no en último lugar, por la acción renovadora del pensamiento crítico, cuyo actuar, a través del arte y la filosofía, ha encontrado, entre los escombros y la destrucción de los momentos de crisis, un lugar para la esperanza y la utopía.

En las declaraciones que apuntamos en seguida encontramos que Toledo mismo establece una línea de demarcación entre lo que Occidente define como arte con mayúsculas, y las

tradiciones de una comunidad histórica que comunmente son vistos como mero "folklore": "Uno recibe las tradiciones por boca de los abuelos, pero saber que eso puede ser utilizado en literatura, en pintura, en temas *cultos*, esta preocupación como que te da otra manera de hacer las cosas, otra manera de ver las cosas". (6)

Para el artista queda claro que su obra se produce en el ambiente del gran arte y si bien en alguna de sus vertientes refuerza las tradiciones de las culturas locales (7), apunta a un universo cultural más amplio. La obra de Toledo, como la de los grandes artistas, no encuentra su identidad y su significado social en la recreación de las anécdotas de una comunidad, sino en la expresión de las preocupaciones y dilemas humanos fundamentales de nuestro tiempo. Se dirige a la sociedad industrial que ha eliminado de su horizonte la aspiración a una vida más satisfactoria e incluso el derecho de los hombres al futuro.

La obra de Toledo, entonces, conjuga los valores e ideales de aquellos hombres que organizan su existencia bajo la norma de lo comunitario con su producción bajo las reglas del arte con mayúsculas. Se inscribe dentro de la tradición del arte occidental que estableció los medios expresivos a través de los cuales debería producirse la pintura y la gráfica, y más específicamente dentro de la tradición del arte moderno que en su búsqueda de una representación no *realista* de las cosas y seres del mundo introdujo la abstracción y ponderó la experimentación y la búsqueda constantes.

Con frecuencia han sido señaladas por la crítica, y reconocidas por el propio Toledo, las influencias sobre su obra de artistas como Paul Klee, Pablo Picasso, Rufino Tamayo, Joan Miró, Marc Chagall, Jean Dubuffet y Antonio Tapies. Estas

influencias se han convertido en lugar común cuando de la obra de Toledo se habla, sin que hasta el momento se cuente con un estudio que las explique y de cuente de ellas de manera cabal. No es extraño que la crítica insista en estas influencias si tomamos en cuenta que el arte producido en los países que no forman parte de la geografía europea debe, para ser reconocido como tal, legitimarse frente a los centros culturales dominantes y para ello ha de asumir, antes que ningún otro aspecto, su herencia europea. Sea como sea, nos interesa enfatizar que en Toledo no hay inocencia, tampoco caprichos expresivos, igual que los grandes artistas, él ha aprendido de los grandes maestros y esto lo sitúa, también, dentro de la tradición de la plástica occidental.

Toledo entonces, no es un artesano, como la crítica ha pretendido refiriéndose a su afán de perfección ¿acaso no buscaron también la perfección un Rafael, un Leonardo, un Miguel Angel o un Velázquez?. Por otra parte, como ha señalado Raquel Tibol, para él "no hay fórmula, no hay recetas" (8), ha ensayado la pintura, el fresco, el grabado, la litografía, la escultura, el tapiz, la cerámica, el collage, la fotografía, la ilustración, y ha probado inusitados soportes como los fósiles, los huevos de ave, las caparazones de tortuga, el amate o la estructura metálica. Toledo, se ha dicho también, es un chaman (9). Si por ello se entiende el papel social de aquel que es capaz de inventar un lenguaje inédito que en el culto quiere religar a los mortales con su propia dimensión trascendente, es posible que Toledo lo sea, pero ¿qué verdadero artista no lo es?

Como ha escrito Luis Cardoza y Aragón "Toledo está aparte y está solo" (10) En efecto, ningún pintor de la tradición occidental ha representado con semejante radicalidad imaginativa las diversas formas de interacción entre el hombre

y la naturaleza. En Toledo no se trata de la mera apropiación de la naturaleza, de su interiorización unilateral, se trata de la representación que pasa por el establecimiento de un diálogo que considera los avatares de la naturaleza externa, pero también, y no en último lugar, los de la naturaleza interna en su devenir histórico. La obra de Toledo parece decirnos que, como afirmó Paul Klee, "El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*. El artista es hombre, también él es naturaleza, trozo de la naturaleza en el área de la naturaleza" (11)

Que el de la naturaleza y el de la propia naturaleza sean los espacios de realidad a través de los cuales se produce una obra artística, y se constituye también el individuo como creador, representa una vuelta a la dimensión humana originaria, aquella que informa sobre la complejidad y la riqueza de la materia elemental que conforma a los seres humanos: la vida. Pero la elección de Francisco Toledo, de establecer un diálogo con la naturaleza, y dejarse interrogar por ella, se aleja de aquellas concepciones que, como la de Paul Klee, conciben al mundo natural como una entidad inmutable, idéntica a sí misma y por tanto despojada de su dimensión histórica.

En la obra de Toledo, por el contrario, el mundo natural aparece siempre en su relación con lo humano y con esa segunda naturaleza creada por los hombres, y es el incesante movimiento de las formas que esta relación adquiere en su devenir histórico, el que es captado, recreado y problematizado por el artista. La elección que asume el diálogo constante con la naturaleza define, por sí misma, en tanto la elección es precisamente el diálogo, esto es, el preguntar, el interrogar, el discurrir y no en último lugar el reconocimiento del otro en términos de igualdad, una

concepción que asume la dimensión histórica de la naturaleza en cuanto determinante de las formas de racionalidad que delinearán los rasgos característicos de una comunidad cultural.

Esta concepción toma distancia de la concepción dominante en la cultura moderna que ve a la naturaleza como un objeto cognoscible y manipulable, como el espacio del ejercicio de la dominación, pero también de aquellas que encuentran en el reino de lo natural el espacio idílico por excelencia, aquel espacio en el que la vida y el conjunto de sus procesos estarían asociados con lo paradisiaco y donde la fealdad, el dolor y la muerte estarían ausentes.

En la obra de Toledo, entonces, no se trata de asumir la vida de la naturaleza negando el mundo de la civilización. No se trata de la creación como la posibilidad fantástica de la evasión del espacio de aquellos procesos primarios de confrontación y de transformación entre el hombre y la naturaleza, como tampoco de escapar de las reglas que hoy delinearán estos procesos en términos del enfrentamiento para la producción económica y la reproducción social como tecno-cultura.

La concepción que atraviesa el universo creativo de Toledo, se asienta así, en una visión reflexiva que problematiza el devenir de la naturaleza y sus procesos en su relación con los hombres de acuerdo a las reglas y normas establecidas por la cultura moderna y su lógica instrumental. Así asumido, en su dimensión histórico-cultural, el diálogo con la naturaleza implica también la problematización y reflexión en torno a las posibilidades del arte para visualizar otras formas de relación históricamente posibles.

Así pues, es por este constante acercamiento a la realidad, como el artista puede penetrar el sentido interno de la historia, la riqueza de sus posibilidades. La creación artística se presenta, entonces, como aquella actividad que traspasa las barreras de la mirada ordinaria y nos acerca a dimensiones, matices y posibilidades inéditas a nuestros ojos, a nuestro pensamiento y a nuestra imaginación. Nos acerca a formas inéditas a partir de las cuales los hombres podemos configurar nuestro universo de realidad y a partir de las cuales, también, podemos organizar nuestra actuación en, con, y sobre nuestro mundo. Así, como apunta Paul Klee, el arte nos hace saber que "este mundo en la forma que ha recibido, no es el único mundo posible". (12) Y es en esta capacidad de sugerir un nuevo orden para el mundo, el lugar donde la creación artística encuentra su contenido de verdad y su genuino significado cultural.

Así pues, a través de la penetración de la realidad, la creación artística no sólo es expresión subjetiva de aquello que es, no es sólo interiorización de la naturaleza y sus procesos, es también expresión de aquello que podría ser. El hecho de asumir que si bien las cosas *son como son* en el orden del mundo, pero que podrían ser de otra manera, constituye por sí misma una postura cargada de sentido crítico pues entraña el no aceptar que, como pensaba Leibniz, el orden del mundo se encuentra regulado por la exactitud de un inmenso mecanismo de relojería y que, por lo tanto, vivimos en el mejor de los mundos posibles. Que el arte pueda plantear y liberar inéditas posibilidades contenidas en lo dado, remite a su significado crítico y a su dimensión utópica, aquella que hizo pensar a Stendhal que el arte puede ser "una promesa de felicidad".

Para aproximarnos a la obra de Toledo proponemos, entonces, la amplia perspectiva la de las formas de racionalidad que, en

tanto la lógica que ordena y diseña las formas específicas en las que los hombres piensan su mundo y norman su actuación sobre él, definen los modos de interacción entre el hombre y la naturaleza, y cuya reflexión y problematización localizamos como la constante que atraviesa el universo de la obra de Toledo. Esta perspectiva no descalifica sino que subsume a las anteriores interpretaciones, y puede avanzar en una lectura que conecte los aspectos históricos y culturales contenidos en la obra.

II. Francisco Toledo o la dimensión histórica de la naturaleza

Nunca en la historia de la civilización la relación entre los hombres y la naturaleza fue idílica, ni siquiera en aquellos dorados tiempos míticos en los que las formas de interacción social se encontraban definidas por su unidad indestructible al interior de los procesos de la vida. Pero nunca fue tan destructiva como en la época moderna y en la época tardomoderna que hoy nos toca vivir. Nunca como en nuestro siglo los hombres pusieron sus energías y potencialidades en la producción de instrumentos de sometimiento y control que se renuevan y perfeccionan constantemente gracias a la ciencia y sus aplicaciones tecnológicas. Nunca como en nuestra época la dimensión destructiva del poder de la razón ha revestido un rostro tan amenazante.

Es precisamente el momento histórico en el que el orden cultural y civilizatorio que en sus materializaciones más irracionales se autodeclara y es celebrado como "racional", el que es interrogado, problematizado y cuestionado por la obra de Francisco Toledo. Ella abriga una reflexión crítica sobre la racionalidad moderna que en la consecución del fin programático del *progreso* vio en la naturaleza un conjunto de fuerzas ciegas a las que era necesario dominar. "Hacerse dueños y señores de la naturaleza", fue la consigna que para los hombres del siglo XVI estableció el camino en la búsqueda de la salvación de la miseria, la injusticia, la muerte, el dolor y la angustia y que alcanzaría su cúspide en la época de las luces con la consolidación del capitalismo y encontraría su

máxima expresión teórica en la formulación kantiana de la naturaleza como producto del sujeto racional.

Pero este proceso así planteado, en términos de enfrentamiento amo-esclavo, de división arbitraria y artificial entre hombre y naturaleza, modificó también las relaciones de los hombres con su propia dimensión natural. Nuevas reglas de interacción social definieron el comportamiento humano en términos del egoísmo, el autocontrol, la autodisciplina, la privación y la constante postergación de la satisfacción, el placer y la felicidad. A partir de entonces, la naturaleza ha sido concebida como cosa, objeto manipulable y explotable, de la misma manera, la vida y sus procesos han sido reducidos a su uso instrumental. De este modo, la escisión entre el hombre y la naturaleza, entre espíritu y cuerpo, definió los nexos entre naturaleza y cultura, y definió también, la experiencia subjetiva del mundo y de la vida a través de su servidumbre a las leyes de la razón como la única ley *natural* y el único destino posible para los seres humanos.

Con esta lógica Occidente ha expandido su dominio por vastas regiones del planeta. En el siglo XVI bajo la consigna cristiana de la *humanización* de los pobladores de América, en los años 50 de este siglo bajo la de la *modernización* para el *progreso* y hoy, bajo el imperativo de la *globalización* para el *desarrollo*. Así, la lógica instrumental, no obstante haber demostrado su potencial destructivo y su incapacidad para organizar la vida en términos menos dolorosos, continúa destruyendo todas las formas de racionalidad que organizan las relaciones sociales de aquellas comunidades históricas que han sobrevivido a la llamada *modernización* -o, para llamarla por su nombre, a la expansión del capitalismo-, y que definen su existencia social por una concepción del mundo como *cosmos*, es decir, como una totalidad armónica regida por su propia legalidad. Para

estas formas de racionalidad, la naturaleza no encuentra su plenitud en el sometimiento, no es cosa abstracta, racionalizable y manipulable en tanto producto del sujeto racional y propiedad privada del sujeto individual, sino fuente de vida que, a partir de su propia legalidad, regula los procesos generales de la producción y la reproducción social, al interior de los cuales los hombres ocupan un lugar de igualdad entre la comunidad de todos los seres naturales. Su lógica se funda en la cooperación consciente con miras a una experiencia vital comunitaria que tiene como finalidad la conservación equilibrada del todo y prefigura un universo social en el que los valores estéticos, éticos, religiosos y sociales se unifican en torno a la armonía entre los hombres y la naturaleza.



El Chango. 1968-1969. Aguafuerte/Puntaseca 29.8 x 23.5 cm

1. El enfrentamiento

¿Que sería del arte en cuanto forma d
escribir la historia, si borrarse el
recuerdo del sufrimiento acumulado?

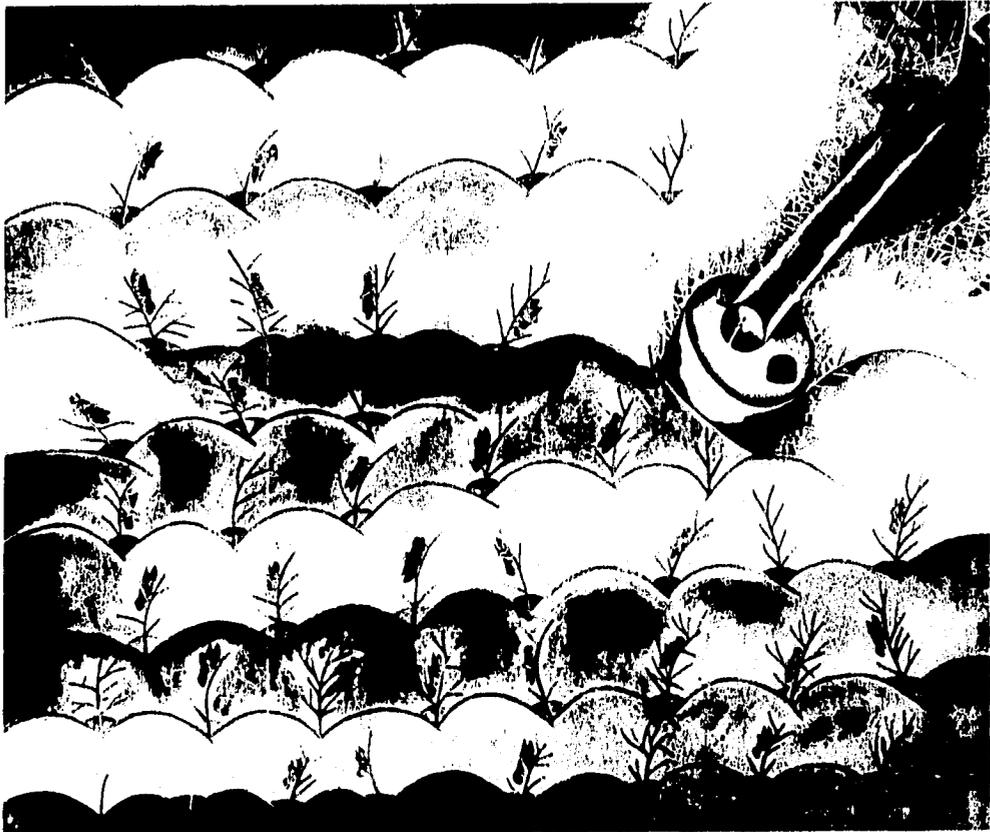
T. W. Adorno

Entre 1968 y 1969 Francisco Toledo realizó el aguafuerte titulado "El chango". En la parte central de la obra, sobre la enorme copa de un árbol, vemos un chimpancé a punto de recibir los disparos provenientes de la escopeta manipulada por un hombre ataviado con vestuario ciudadano: sombrero de fieltro, conjunto de saco y pantalón, y fuertes zapatos. La expresión del rostro del hombre, cuyos rasgos parecen los de un felino, esboza una sonrisa de satisfacción, sus ojos miran hacia fuera de la escena como mostrando su proeza a un virtual espectador. Mientras tanto, a la altura del tronco del árbol, tres aves se agitan presas de espanto y dolor. Al lado de ellas yace el cuerpo de un chimpancé herido que dirige su mirada hacia aquel que en la copa del árbol está a punto de recibir los disparos. En éste, como en todos los casos en los que Toledo representa escenas relacionadas con la violencia sobre el mundo natural, la figura humana está identificada con objetos procedentes de la civilización que simbolizan el triunfo del poder de la razón sobre la naturaleza y revestida, ella

misma, con vestuarios que revelan la función normativa de la razón sobre el cuerpo humano sometido a su poder: bombas de insecticida, zapatos, armas de fuego, automóviles, cuchillos, que representan los instrumentos con los cuales los seres humanos se protegen de la naturaleza y con los cuales someten y modifican el devenir de sus procesos, pero a través de los cuales han pretendido, también, protegerse de su propia naturaleza.

"El chango" profundiza esta relación de enfrentamiento. El hombre provisto de arma de fuego, se enfrenta al animal considerado como el pariente más cercano al *homo sapiens*. La destrucción, la muerte del chimpancé, quisiera ser la de todo aquello que representa la dimensión animal y por tanto natural de los seres humanos. En efecto, un rasgo definitorio del proyecto moderno que organiza a la sociedad occidental y cristiana es la lucha de los hombres por destruir su propia naturaleza en aras de la construcción de una segunda naturaleza, una naturaleza artificial como universo social y humano tendencialmente aséptico, en donde el triunfo de la razón se define como la liquidación de la dependencia a lo natural que garantizaría el triunfo sobre el orden del deseo, de los instintos y de las pasiones, en suma, sobre todo aquello que el occidente cristiano ha concebido como lo "irracional", cuyo libre juego pondría en riesgo el orden de la civilización sustentado en la represión y el autocontrol para los comportamientos performativos.

En "El chango", la satisfacción del rostro del hombre parece ser la de una civilización que en el triunfo sobre la naturaleza celebra el triunfo sobre lo "irracional". Sin embargo, en la obra de Toledo la acción aún no se consuma. La escena es representada por el artista justamente en el momento en el que los disparos del cazador se encuentran en la mitad de la



- La bomba de fliit. 1974. Acuarela 56 x 75 cm.

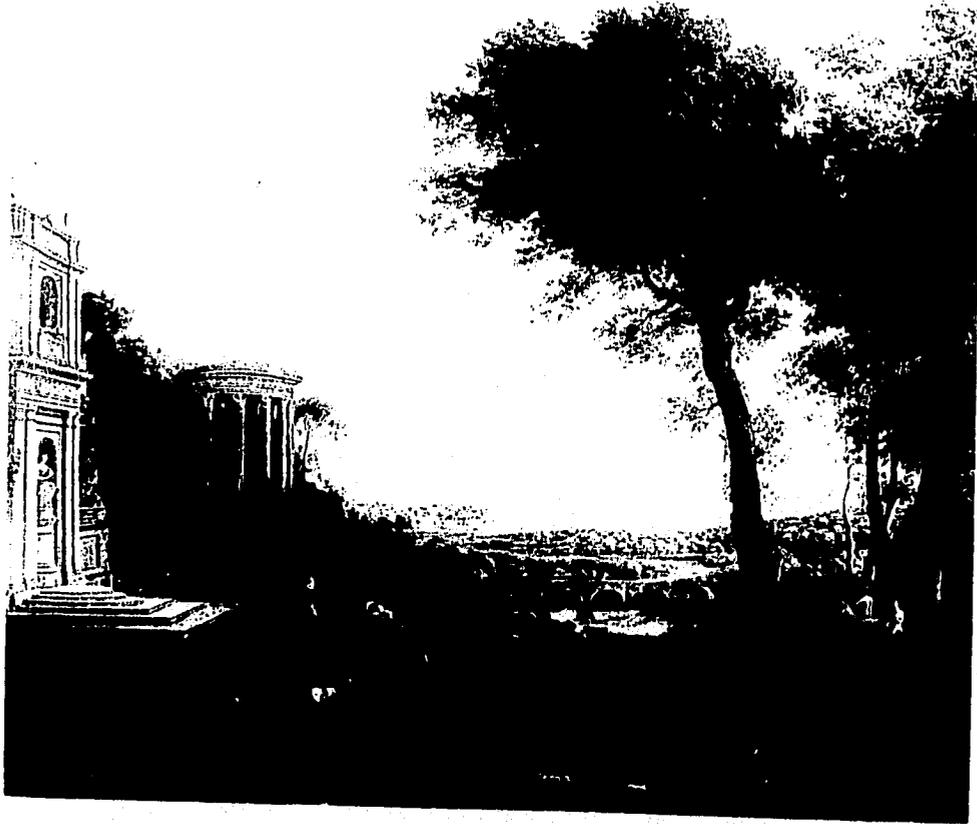
trayectoria hacia su blanco. No obstante es seguro que las balas alcancen su objetivo, nada en la obra asegura la consumación de la muerte del animal, de la misma manera que la organización de la vida bajo el orden de su racionalización en la civilización occidental, no ha logrado la liquidación de lo irracional, sino que, por el contrario, lo ha intensificado enmascarándolo bajo el ropaje del avance científico y tecnológico delineando así un panorama civilizatorio en apariencia racional, pero en realidad absurdo, contradictorio e inhumano, al interior del cual la experiencia subjetiva de la vida se debate entre la angustia y el terror de los hombres frente a sí mismos y frente a los demás hombres.

En obras como "No pise el pasto" (1971), "Perro con escoba" (1971), "Mujer que mata el pollo, perro y cangrejo", y "Culebra atropellada" (13), por ejemplo, encontramos el mismo relato de violencia y enfrentamiento. La crítica ha señalado que la ironía es una de las categorías estéticas fundamentales en el universo de Toledo, no obstante, en este grupo de obras lo que predomina es el dramatismo. El tamaño privilegiado de la figura humana, como el de los objetos provenientes de la civilización industrial, pero también los nexos entre la figura humana y esos instrumentos que se ve reforzado por las composiciones definidas por líneas de demarcación, señalan la representación de dos realidades opuestas y confrontadas y remiten a una visión crítica del conflicto: el enfrentamiento como la constante en este grupo de obras informa sobre el lugar cultural que la concepción de la naturaleza ocupa en la sociedad moderna y revela, así, el significado histórico en ellas contenido.

Así, en "La bomba de flit" (1974), presenciamos el conjunto de formas armónicas de un paisaje que cubre la totalidad de la obra y representan a la tierra. De entre sus surcos surgen

pequeños brotes de plantas sobre los que se sostienen insectos. Sin embargo, los ritmos del paisaje son violentados por la irrupción de una bomba de flit cuya forma rígida y textura de metal penetrando la tierra crean la imagen de una confrontación. La bomba, cuya manija alcanzamos a ver, no es manipulada por forma humana alguna y se encuentra rodeada por un pequeño halo de formas que remiten al complejo orden del universo natural. La forma del artefacto como su textura se oponen radicalmente a las formas y texturas del orden natural; las de éste último son orgánicas, complejas y dinámicas, mientras que las del orden de los instrumentos producidos artificialmente obedecen a la lógica económica de lo funcional. El universo rico y misterioso de las formas de la naturaleza, que en la obra se prolonga mas allá de la bomba de flit, se ve, entonces, violentado por la irrupción de un instrumento que no por ser necesario desde la perspectiva de la apropiación de la naturaleza para la sobrevivencia humana, pierde su dimensión amenazante y es menos empobrecedor en términos vitales y estéticos. En esta obra, Toledo ni siquiera necesita de la representación del sujeto a través de la figura humana, las diferencias y los nexos entre las dos realidades se ponen de manifiesto por las formas que diseñan los elementos así como por su disposición compositiva.

Esta obra alude a un momento fundamental de la experiencia humana: la relación entre hombre y naturaleza a través de los procesos del trabajo. Un breve análisis comparativo con otros pintores nos permite comprender el carácter crítico de estas obras de Toledo. En el siglo XVII Nicolás Poussin y Claude Lorrain representaron a la naturaleza a través de una visión mítico-teológica que en la nostalgia por la "unidad perdida" representa incluso los procesos del trabajo como unificados bajo el abrigo del mundo natural. De igual forma, pero a través



Claude Lorrain. Paisaje con sacrificio a Apolo. Hacia 1662



Nicolás Poussin. Et Arcadia ego. Hacia 1655.



José María Velasco. El Citlaltépetl. 1897. Óleo sobre tela. 103 x 160 cm.



Caspar David Friederich. Mujer al alba. 1820. Óleo sobre tela, 22 x 30 cm.

de una perspectiva positivista, a finales del siglo XIX José María Velasco creó una visión optimista en torno a la relación entre la naturaleza y la civilización industrial. En una obra como "El Citaltépeli" (1897), por ejemplo, la introducción de las vías ferroviarias como tampoco el paso de las mismas máquinas logran destruir la armonía del paisaje natural, sino que se integran a él a través de su representación estética.

Las obras de Toledo toman distancia también de las de Caspar David Friederich quien en el siglo XIX introduce en la representación de la relación hombre-naturaleza al sujeto de la contemplación estética (14). El conflicto, en el pintor romántico se da a través de la contemplación de la ruina y la frialdad a la que la cultura moderna ha reducido a la naturaleza, y no a través de la representación de su enfrentamiento en los procesos del trabajo. No obstante, en Toledo existe una semejanza con Friederich. En ambos artistas los atuendos de las figuras humanas marcan la diferenciación entre la naturaleza interna y la naturaleza externa en tanto impiden la representación de los componentes sensibles del cuerpo humano y aluden a la función normativa de la razón sobre la experiencia subjetiva.

Veamos más claramente este aspecto en "Sapo y zapato" (1972). La superficie de la obra se encuentra dividida en tres planos. Del superior emerge un pie que, dentro de un zapato, se asienta firmemente sobre el plano inferior. Al interior de éste, un sapo dirige una de sus extremidades hacia el zapato, y con la otra toca su vientre que, abierto a nuestros ojos, muestra un pequeño sapo en gestación. Junto a él, a la derecha, se abre un universo de formas semejantes al que diseña el zapato. La oposición de planos y el tamaño del zapato que ocupa casi la mitad de la obra, le dan un carácter dramático e informan sobre dos constantes fundamentales de



Sapo y zapato. 1972. Técnica mixta. 55 x 65 cm.

la cultura moderna: el ejercicio del poder por el sujeto racional en tanto que sujeto de la dominación, y la justificación del derecho a la propiedad conceptual y económica de la naturaleza a través de este poder racional, ambos simbolizados aquí por el zapato.

Asociado el sapo a la cadena simbólica del agua, la noche, la luna y lo femenino, representa las fuerzas oscuras de un mundo todavía inorgánico, seno de las criaturas espontáneas de las aguas primordiales, su valor simbólico representa aquí el despertar de la naturaleza en sus constante metamorfosis. Debido a este significado que el animal guarda para numerosas culturas ancestrales, Occidente lo ha visto como la representación más clara de lo abscóndito y lo subterráneo de la dimensión natural humana.

Pero en la obra de Toledo el mismo universo de formas que constituyen a la tierra y envuelven al sapo, constituyen también el tejido que diseña al zapato, un objeto producido de manera artificial. Así representadas ambas realidades, nos revelan que el universo natural subsiste en la constitución humana por encima del poder de la razón y el desarrollo civilizatorio. El hombre es naturaleza, pero en los procesos de socialización del mundo natural tal y como son cumplidos bajo la racionalidad instrumental los hombres han de luchar contra la naturaleza en ellos contenida como contra lo que representa un grado de vida inferior: la parte oscura, misteriosa e irracional, de la misma manera que han de someter al universo natural a fin de explotar sus riquezas. La crítica a la concepción de la naturaleza como un conjunto de fuerzas ciegas a las que es necesario dominar a través de la luz de la razón, está aquí presente.



- No pise el pasto. 1971. Acuarela/Dibujo. 38.5 x 43 cm.



- La vaca de las 100 cubetas. 1973. Aguafuerte. 37 x 47 cm.

El sapo y la serpiente, esos mismos elementos a los que el occidente cristiano ha atribuido un valor negativo se encuentran presentes en "No pise el pasto" (1971), donde el tema es también la confrontación entre esa segunda naturaleza creada por los hombres y la naturaleza primigenia, origen unívoco de la vida. En el plano superior izquierdo vemos una bomba de flit manipulada por dos brazos humanos. De la bomba emana una nube de insecticida que envuelve a un chapulín, mientras que a la derecha, una pierna que culmina en un zapato, pisa a una serpiente que hunde su cuerpo en la tierra y cuyo hocico parece abrirse en un grito. En el plano inferior, que representa las entrañas de la Tierra, un sapo en actitud de recogimiento observa la escena.

Sabido es que el de la serpiente es uno de los arquetipos más antiguos de la humanidad, es el primer símbolo que marca el comienzo de todas las cosmogonías anteriores a la aparición de la religión. El valor negativo de la serpiente para la cultura occidental se sitúa precisamente allí donde se detectan las fuerzas primordiales de la conciencia humana, aquellas que las teorías psicoanalíticas han considerado como parte de un psiquismo inferior, oscuro, raro, misterioso e incomprensible. Así, "No pise el pasto" es la representación del intento humano por aniquilar su dimensión inconsciente, por excelencia espacio del deseo y, nuevamente, el plano que se abre entre el inferior y el superior, señala la existencia del abismo abierto por la cultura moderna entre el mundo de civilización industrial y el de la naturaleza.

En "La vaca de las 100 cubetas" (1973), Toledo va más allá en su cuestionamiento y problematización de la racionalidad instrumental. Se trata ahora del sueño de poder absoluto de la razón sobre la naturaleza. Al centro de una composición abierta y dividida en planos semicirculares, vemos una vaca

rodeada por cubetas cuyas formas se prolongan hacia fuera de la obra. De la parte superior de la vaca se desprende un conjunto de formas espirales que también se prolongan hacia el infinito, de entre éstas emergen dos brazos provistos de ropa como herramientas mecánicas capaces de manipular la generación de la leche de la vaca. Aquí, la prolongación incesante de formas delinea un proceso creativo que en el mundo de la naturaleza es infinito y que los hombres, en su capacidad de manipulación y control intentan imitar en el sueño de la abundancia simbolizado por la vaca.

Se trata, en esta obra, de la representación del poder racional de modificar los ritmos de la naturaleza, pero también de la representación de aquellos excesos del *logos* instrumental que bajo las consignas del eficientismo y del productivismo modernos han violentado, y violentan, los procesos naturales al grado de situar al género humano y al planeta frente a la posibilidad de una catástrofe ecológica y genética.

Pretendemos aquí plantear la dimensión histórica y crítica definida, en este grupo de obras, por los momentos de tensión que albergan en la representación de la relación de dominación entre hombre y naturaleza. Toledo realiza aquí una crítica al lugar cultural que ocupa la concepción de la naturaleza dentro de la racionalidad instrumental y cuestiona el tipo de experiencia subjetiva que ordena la vivencia de la relación entre las esferas de lo humano y lo natural. Muy alejados estamos de pretender encontrar en ella algún matiz de índole política, sobra decir que la obra misma de Toledo no resistiría una pretensión semejante.

Ni siquiera en la serie dedicada a Benito Juárez, uno de los principales personajes de la historia política nacional, Toledo sacrifica su sentido crítico y sus capacidades creativas a

intereses ajenos al arte, como tampoco lo ha hecho en la obra dedicada a uno de los más importantes luchadores sociales del país: "Demetrio Vallejo niño" (1984). Carlos Monsiváis ha señalado que, en la serie dedicada a Juárez, Toledo logra humanizar al prócer y para ello "elige una fórmula donde la admiración requiere de la ironía y la ironía se funda en la admiración". (15) Esta humanización y esta ironía, sin embargo, merecen un análisis más atento.

La ironía reside aquí en el juego a través del cual el artista realiza la creación. La desacralización del héroe se sustenta en el efecto de comicidad que provoca el percibir a Juárez patinando, columpiándose, recostado sobre la tierra igual que el Jesucristo melancólico del Monte de los Olivos en las pinturas novohispanas, firmando un tratado con un burro, o embrujado, situaciones éstas, que no caben dentro de la imagen que la historia oficial ha construido y difundido sobre los héroes nacionales. Aunque la cabeza conserva su imagen de símbolo, la imagen de Juárez es aquí liberada de esta elaboración ideológica de la historia y es restituida a su condición de hombre sin eludir sus atributos como político.

Pero el elemento crítico albergado en el tratamiento irónico, apunta aquí, a la historia de bronce como la fábrica de mitos. En tanto que la restitución de la figura de don Benito a su condición humana, entraña el elemento trágico definido por la imposibilidad de los héroes que en el panteón de bronce de la historia nacional, a diferencia del Olimpo griego, son despojados de su vitalidad. De igual manera, este mismo elemento trágico está presente en la representación que Toledo hace del benemérito como un hombre cuya vida transcurre en los avatares del combate con las fuerzas de la naturaleza en su misión civilizatoria.



Demetrio Vallejo niño. 1984



- Juárez patinando en Nueva Grelans. 1976. Técnica mixta sobre papel. 20 x 23 cm



- Juárez caporal. 1985. Técnica mixta sobre papel. 32.5 x 49.5 cm.



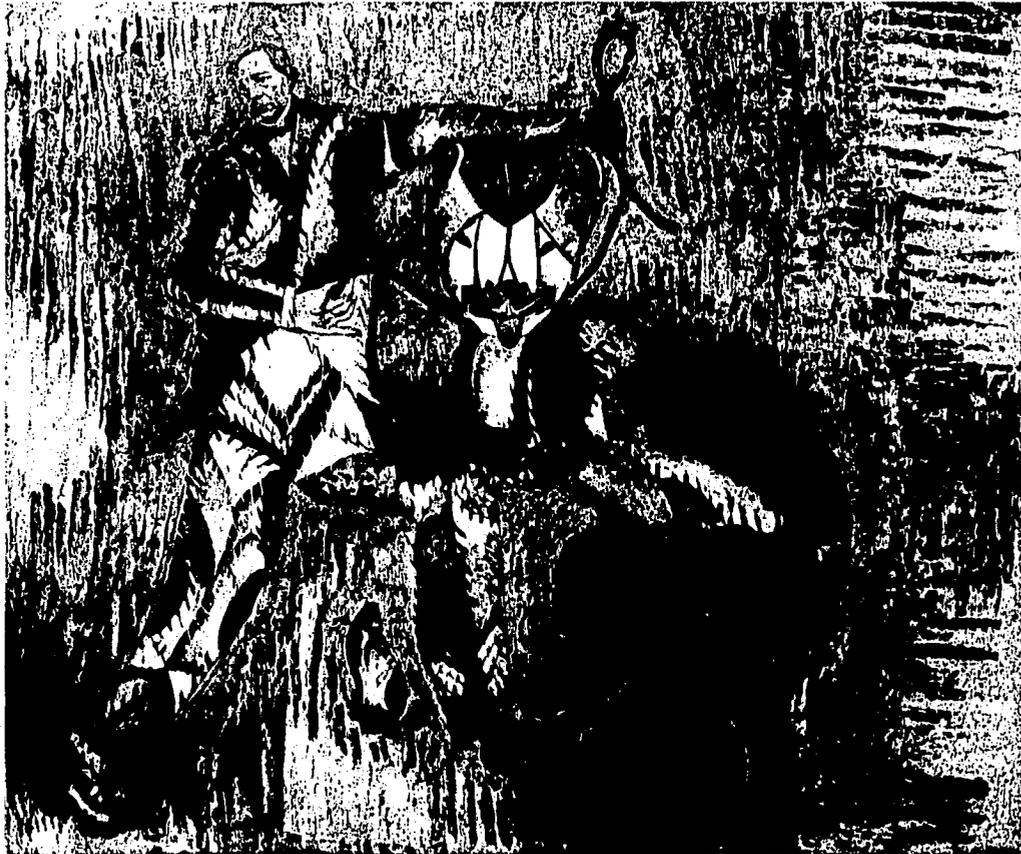
• La pesca milagrosa. 1985. Técnica mixta sobre fósil. 24 x 28 cm.



- Juárez contra el león. 1985. Técnica mixta sobre papel. 27.5 x 19.5 cm.



- Juárez en la mar Santa Teresa. 1984. Técnica mixta sobre papel. 28 x 39.5 cm.



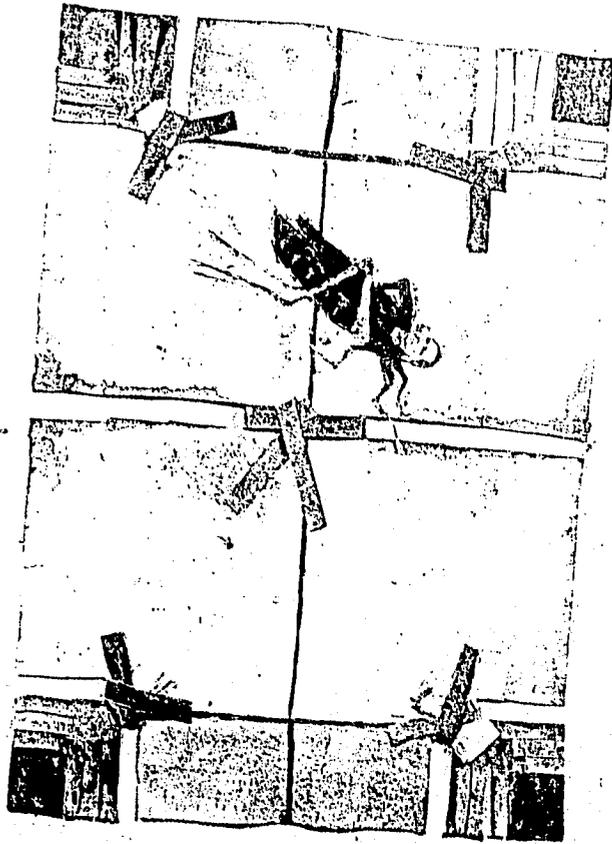
- La verdadera vocación de don Benito. 1986. Técnica mixta sobre papel 32.5 x 41.5 cm.



Juárez expulsando a los franceses. Técnico mixta sobre
amate 56 6 x 64 cm.



- Juárez atravesando la prehistoria. 1985. Técnica mixta sobre fósil. 31 x 16.5 cm



- Juárez embrujado. 1986. Técnica mixta sobre amate. 80 x 59 cm.



- La sirena le rompe el remo a don Benito. 1985. Técnica mixta sobre fósil. 24 x 28 cm.

No debemos olvidar que, además de la cualidad que la historia oficial ha exaltado en Juárez como el primer indígena que llegó a la presidencia del país, Juárez es también el representante más genuino del proyecto liberal que pretendió hacer de México una nación moderna a través de la instauración del Estado republicano, la institución que frena justamente el ejercicio desmedido del poder. Restituido a su condición de hombre, don Benito es presentado por Toledo en su dimensión natural: la de la lucha por el poder. A través de su imagen el artista juega a descubrir los avatares de la lucha instintiva que el prócer libra por el ejercicio del poder y para lo cual ha de enfrentarse a las fuerzas y pasiones que escapan a las leyes de la razón. Y para ello, Toledo no duda en relacionar la figura del oaxaqueño con dos figuras paradigmáticas de la cultura occidental: Ulises, el héroe victorioso, y Jesucristo, el mártir sacrificado.

La vida de Juárez nos es presentada por Toledo como atravesada fundamentalmente por la relación angustiada que un hombre, en su cometido civilizatorio, definido aquí en términos políticos, ha de enfrentar y superar a fin de alcanzar el dominio sobre las fuerzas de naturaleza humana sin control en la lucha por el poder, esas mismas que la cultura moderna, a través precisamente de la política, se ha empeñado en domesticar en "intereses".

Así, en "Juárez caporal" (1985), vemos a don Benito tratando de someter con una reata a un toro, mientras que, en "La pesca milagrosa" (1985), a diferencia de la obra homónima de Rafael en la que Cristo logra que los pescadores puedan llenar su barca con los peces creados por milagro, don Benito se sostiene sobre un enorme pez y con una soga establece un cerco sobre un fragmento de mar al interior del cual nadan algunos peces. En "Juárez contra el león" (1985) el prócer

somete con su propio cuerpo a un león que sin duda simboliza los peligros del orgullo y la soberbia. En "Juárez en la mar de Santa Teresa" (1984), Juárez es situado en medio del mar sosteniendo en sus manos una caña de pescar, mientras una mujer con cabeza de pescado de cuyo sexo medio abierto asoman pequeños peces, lo observa en sus afanes entre misteriosa y amenazante. En "La verdadera vocación de don Benito" (1986), Toledo representa al prócer sometiendo con una soga a un animal que se posa sobre una esfera.

Sogas, espadas, sables, cuchillos y cañas de pescar son los instrumentos que Toledo pone en manos de don Benito, para simbolizar la guerra, la lucha y el combate, pero, en todas ellas, excepto en "Juárez expulsando a los franceses" (1986), donde aparecen también como enemigos los hombres, el adversario se materializa en las figuras de animales indicando el carácter natural-animal, de la lucha por el poder, y definiendo, también, el sentido de la misión civilizatoria de héroe. Así, Juárez es representado en franco enfrentamiento con las "oscuras" fuerzas de la naturaleza interna, de manera que la guerra que don Benito libró contra los conservadores y contra los franceses es concebida aquí como la librada por un hombre en su empresa civilizatoria: superar, a través del poder de la razón, el estado de naturaleza y las supersticiones que configuran el horizonte de realidad de los hombres, como el obstáculo para una vida social civilizada.

A esto alude por sí mismo el título "Juárez atravesando la Prehistoria" (1985). Aquí, don Benito realiza el movimiento de desplazarse hacia un límite, en la mano que se dirige hacia adelante, hacia la Historia, blande un sable, mientras en la otra, situada en el lugar que el prócer está a punto de dejar atrás, sostiene un hilo del que pende un pez. Juárez lucha por pasar y hacer pasar al país, de la Prehistoria, es decir, del

estado de "naturaleza" gobernado por el antiguo régimen y el caos provocado por las disputas internas, pero también por las formas de socialidad comunitarias que representaban para el proyecto liberal un obstáculo en la modernización del país, a la Historia, es decir, al momento "civilizado" del ordenamiento racional de lo social expresado a través de las leyes y las instituciones cuya expresión máxima es el Estado moderno y su régimen constitucional. De este modo, el carácter histórico de la lucha y su significado cultural son profundizados y llevados por Toledo a su punto originario.

Pero la apuesta de Toledo en relación a Don Benito se ve articulada de manera clara en "Juárez embrujado" (1986) y en "La sirena le rompe el remo a don Benito" (1985). En la primera obra, el héroe, representado con cuerpo de chapulín y cuyo tamaño es minúsculo en relación al espacio que lo rodea, se encuentra totalmente atrapado por las fuerzas incontrolables de los poderes que escapan a la razón. En tanto que en la segunda, Toledo nos lo presenta como aquel Ulises que en la *Odisea* de Homero debió atarse al mástil de su barca a fin de escapar al hechizo del canto de las sirenas, único recurso para no echar por tierra los esfuerzos racionales que le animaban a conseguir su meta civilizatoria: de la misma manera que Ulises debía llagar a Itaca venciendo todos los peligros y asechanzas del mundo de lo desconocido, lo subterráneo y lo irracional, don Benito en su larga travesía para defender la permanencia de la República. En la obra de Toledo, sin embargo, es la sirena la que vence a Juárez, es decir, es la constitución natural originaria del hombre, la que se impone, no sin obstáculos y violencia, sobre su constitución racional e indica, por lo tanto, la presencia de lo irracional al interior mismo de los procesos civilizatorios.

En ambas obras, el poder de la razón es presentado en su carácter limitado y finito mientras que las fuerzas que lo sobrepasan y que se refieren a la propia dimensión natural-animal de los hombres -los hechizos de Circe, el canto de las sirenas, o la pasión del egoísmo, imposible para el cristianismo- son presentadas como ineludibles, esto es, como parte constitutiva que, a pesar de su aparente sometimiento, pugnan constantemente por emerger.

Más que ironía, porque Toledo no piensa más de lo que dice, más que una crítica velada a la actuación política de don Benito, quien mandó incendiar Juchitán y vio en las formas de racionalidad de las culturas indígenas un obstáculo a vencer en la consecución del proyecto nacional que el liberalismo diseñó para México, Toledo nos presenta una visión humorística que si bien despoja a la figura de Juárez del espíritu de seriedad y el arcartonamiento de la historia, no descubre, como afirma Monsiváis admiración, sino más bien la compasión que Toledo siente por el benemérito. Así, la imagen que Toledo nos presenta de Juárez es una imagen llena de simpatía, tolerancia y ternura.

2. La igualdad primigenia

Un segundo grupo de obras es aquel en el que Toledo expone una forma de relación entre los hombres y la naturaleza definida por la igualdad de ambos dentro de los ciclos de la vida. El hombre comparte con los demás seres su dependencia frente a las regularidades e irregularidades del orden natural en tanto que parte integrante de los amplios procesos de conservación y reproducción de la vida. Su especificidad antropológica, su constitución racional, no le sirve para ocupar un lugar de poderío frente al resto de los seres vivos, tampoco para modificar arbitrariamente la legalidad de los procesos naturales, sino que es asumida como parte, también natural, de las características que le posibilitan cumplir estos procesos de conservación y reproducción, si bien de manera diversa al resto de los seres vivos.

Así por ejemplo en obras como "Cuchillo y tenedor" (1978), la cabeza de un hombre cuyos ojos y boca revisten la forma del animal salvaje, se ve coronada por un cuchillo y un tenedor en forma de prolongaciones de brazos. Por sobre la cabeza se levanta un plano en el que vemos cinco pollos desprovistos de plumas. Todos los elementos de la obra aluden a la posibilidad del cumplimiento de los procesos de alimentación. En obras como "La mesa de Miguel" (1974) o "La escalera" (1971) encontramos la misma representación de tenedores como brazos cuyos pinchos adquieren la expresión de manos. De la misma manera, en "El Perro Iguanero" (1979), un perro cuya parte trasera se pierde en un plano desconocido, se apoya



- Cuchillo y tenedor. 1978



La mesa de Miguel. 1974



La escalera. 1971. Tapiz de lana. 195 x 160 cm.



- El perro iguano. 1979. Gouache. 55 x 42 cm.



Mata venados
dibujo lápiz color



• Las avispas. 1972. Gouache. 47.5 x 65.5 cm.

sobre sus extremidades delanteras y apresa entre sus fauces una iguana.

Como ya se dijo, en estas obras el tema representa los procesos de la alimentación: en el caso de los hombres el proceso se cumple mediado por la utilización de herramientas, pero éstas, figuradas como prolongación de extremidades, revisten la personalidad de instrumentos naturales al servicio del mismo propósito que las fauces con las que el perro, de manera directa e inmediata, apresa su alimento.

En la obra titulada "Mata venados", se representa, igual que en "El chango", una escena de enfrentamiento entre un hombre y un animal en donde todo indica que el resultado será la muerte del animal. No obstante, existen diferencias. En la primera el cuerpo desnudo de la mujer que está a punto de sacrificar al venado indica la dimensión natural de la muerte. Los zapatos y el cuchillo aunados al cuerpo desnudo de la "Mata venados", figura principal de la obra, indican las diferencias entre los animales y el género humano y aluden a la construcción de la civilización como un rasgo antropológico definitorio del género humano. A diferencia de "El chango", el enfrentamiento no es planteado en términos de conflicto, sino como un proceso natural.

Esta misma relación de igualdad se ve expresada en obras como "Las avispas" (1972), donde somos testigos de una escena en la que tanto los hombres como los animales se ven amenazados por una invasión de insectos que inundan la totalidad del paisaje. En la parte central, la figura enorme de un león se levanta sobre el cuerpo de una mujer y está a punto de atrapar con sus fauces su cabeza. Mientras tanto, caballos, conejos y otros seres animales se desplazan a través de la totalidad del espacio con expresión de sorpresa y espanto. El

miedo y la angustia experimentada frente a los fenómenos naturales es aquí compartida por hombres y animales: frente a los fenómenos naturales, ambos se encuentran en la misma situación de indefensión. Así, vemos como la relación entre los hombres y la naturaleza es restituida a un plano de igualdad en la que los hombres se integran a la cadena ecológica de la misma manera que todos los seres naturales y en donde la muerte como realidad o posibilidad no encuentra su causa en el ejercicio de la dominación.

Igual que en la mayoría de las obras de Toledo, en éstas últimas, algunas de las figuras miran hacia afuera de la escena, y de igual manera, el orden formal y la expresión de los personajes nos hacen sentir que algo está a punto de ocurrir. Tampoco en estas obras hay ironía o humor, más bien se encuentran atravesadas por la tensión que provoca el siguiente movimiento que alude, en todos los casos, a la posibilidad de la muerte. Pero, ésta, tal y como aparece planteada, se refiere a su acaecimiento como un momento necesario dentro de los procesos de la vida. No se debe, como en las obras de nuestro primer grupo, a un conflicto provocado por la división arbitraria entre las esferas de la naturaleza y el de la civilización industrial.

3. De lo real a lo posible

La dignidad de la naturaleza es algo que todavía no existe, que muestra, al expresarse, una intencional humanización.

T. W. Adorno

Un tercer grupo de obras es aquel que ha sido privilegiado por la crítica en su interpretación de la obra de Toledo como expresión de una visión mítica del mundo. En efecto, las figuras humanas profundamente unidas a la naturaleza, a su movimiento y a su fertilidad, señalan la integración de los mundos humano y natural, pero señalan, también, y no en último lugar, momentos fundamentales de resistencia y protesta contra el orden de la racionalidad instrumental.

En Toledo no hay nostalgia, no se trata del regreso de la humanidad a un tiempo atemporal, se trata del establecimiento de las condiciones para un nuevo tipo de humanización, contrapuesto no únicamente al definido por la moral cristiana, sino al de la cultura tecno-económica y su racionalidad instrumental, sustentados en la liquidación de la satisfacción y la constante postergación de la felicidad.

Para Toledo, la humanización de los hombres tiene lugar a partir del establecimiento de una relación entre hombre y naturaleza definida por una dialéctica diversa a la establecida bajo el orden del enfrentamiento amo-esclavo, y representa una concepción en la que el sujeto racional como sujeto de la dominación desaparece para avanzar en la constitución de una nueva subjetividad y, por lo tanto, en la construcción de una nueva racionalidad.

Se trata, entonces, del establecimiento de un nuevo horizonte de realidad en el que, inmersos los hombres en la naturaleza recuperan sus características animales, mientras que por su parte los animales se integran al mundo de lo humano, pero no a la manera de su domesticación, sino de su interacción tanto con los hombres como con los objetos de la civilización. Se trata, en suma, de la articulación sensible de la propuesta de reconsiderar, como ha señalado Jorge Alberto Manrique, "nuestra actitud hacia el mundo". (16)

Es en este grupo de obras en las que se conjuga de manera clara lo familiar con lo fantástico, lo cotidiano con lo inverosímil, lo real con lo ficticio y aparece ese *ars combinatoria* en la que los hombres revisten características animales y los animales características humanas en tanto que los objetos interactúan como seres dotados de vida. Y esta tensión entre lo real y lo posible es lo que las dota de un sentido histórico y cultural en tanto apunta al cuestionamiento del orden dominante de lo real.

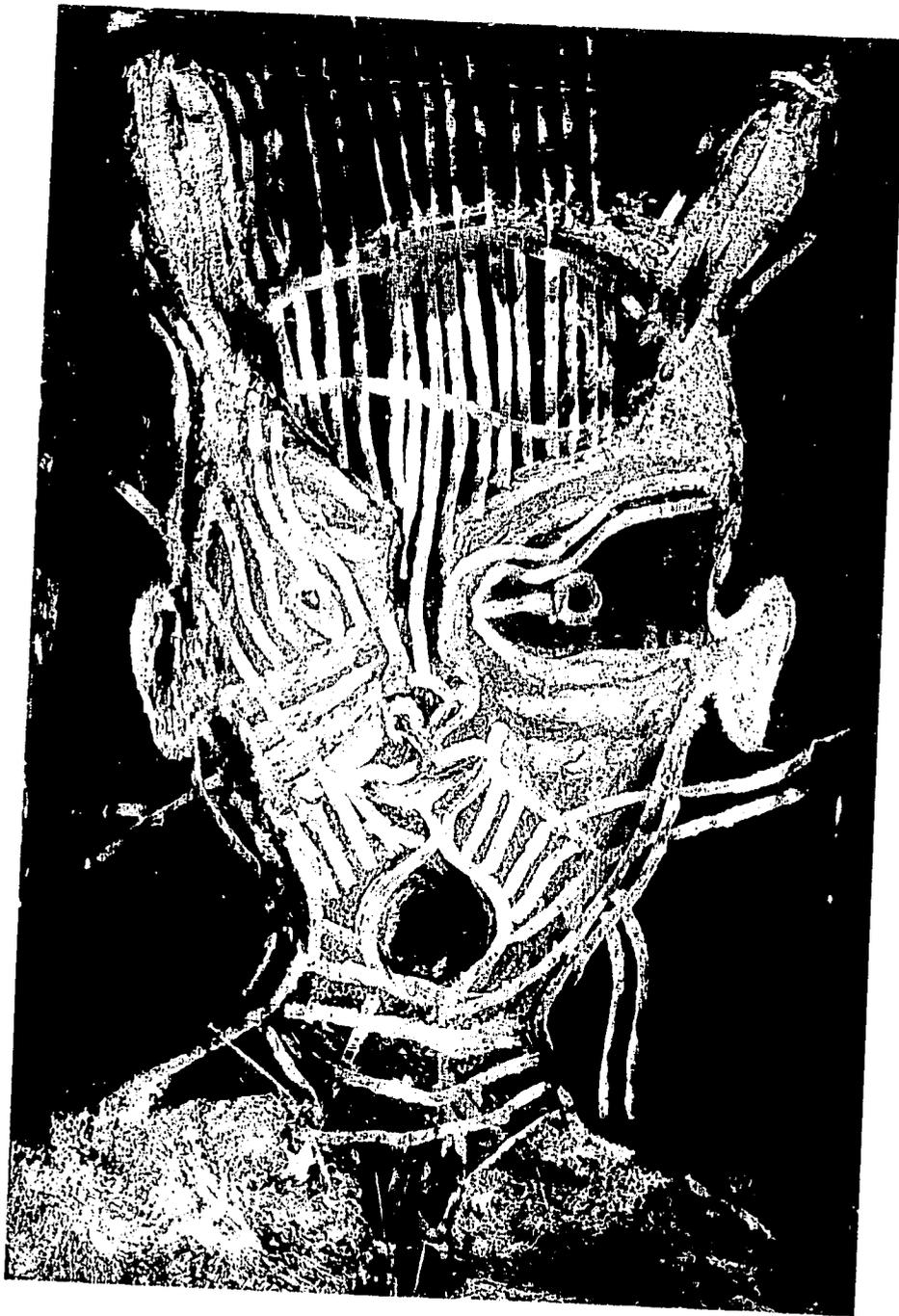
En efecto, son estas las obras que constituyen un mayor desafío para nuestra racionalidad sustentada en la lógica de la utilidad, el miedo y el principio de identidad, porque en ellas la representación de la realidad impone a nuestra percepción y conceptualización de lo real esa toma de distancia entre el

espectador y la obra que posibilita la reflexión precisamente acerca de la tensión entre lo real y lo posible definido aquí por la dimensión estética de lo grotesco.

Analicemos, en primer lugar la manera en la que Toledo configura el retrato. En el óleo titulado "Retrato de Armando Colina" (1966), las características y expresión del rostro humano se articulan por un conjunto de formas orgánicas en el que es posible identificar figuras de peces. A partir de ellas, la cabeza enfatiza sus características animales de modo que la imagen del modelo oscila entre lo animal y lo humano. Así al universo de lo humano representado por la cabeza, espacio de la constitución racional y de los poderes del espíritu, le son restituidas sus características naturales y lo desenmascaran en su dimensión irracional.

En este retrato las formas de peces tienen una significación que apunta a la crítica del lugar cultural jerárquico del poder de la razón. Siendo la del pez una figura que participa de la "confusión", ya que en él no existe la diferenciación entre la cabeza y el cuerpo, vemos que, para Toledo, la cabeza, como hemos dicho, símbolo de lo racional y lo pensante por excelencia, símbolo también y por lo tanto de los poderes de decisión y normatividad del espíritu sobre la dimensión sensible del cuerpo, es ella misma naturaleza.

Toledo rompe aquí con una tradición que en occidente definió al retrato como la representación del alma (racional) o la espiritualidad del modelo a través de la expresión de sus características psicológicas. Las formas animales como la sustancia a partir de la cual se constituye la subjetividad simbolizan el triunfo de la naturaleza sobre el poder civilizador de la razón. El significado cultural de la expresión que el artista articula es definitivamente crítico: la naturaleza no



Retrato de Armando Colina. 1966. Técnica Mixta
64.5 x 56.5 cm.



Titian. *El papa Paulo III con Alejandro y Ottavio Farnese*. 1546. Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte.



Rembrandt. Autorretrato. Hacia 1658.



Francis Bacon, *Study from Portrait of Pope Innocent X* 1665



Francis Bacon. Doble retrato de Lucien Freud y Frank Auerbach. Detalle. 1964. 165 x 287 cm.

puede ser reducida al poder del concepto y aún a pesar de su sometimiento, su presencia se expresa en la búsqueda de una verdadera humanización del mundo y de los seres humanos.

Si Tiziano buscó en el retrato la representación del vicio oculto, si Rembrandt restituyó a la decadencia del cuerpo y el espíritu su dignidad humana, y Bacon representó la descuartización interior del yo así como la dimensión brutal y destructiva del sujeto moderno, la radicalidad crítica de Toledo apunta a representar en los rostros de los seres humanos su dimensión constitutiva primigenia: la animal.

En el retrato, la importancia de las formas de representación no reside tanto en el aspecto formal, en la estilización propia a cada artista, como en la expresión, a través de los contenidos que remiten a las dimensiones psicológica, social e histórica, de los elementos constitutivos que definen histórica y culturalmente un tipo de subjetividad. La representación a través lo grotesco hace posible que los retratos de Toledo desenmascaren la dimensión animal del género humano y revelen que en la relación amo-esclavo que norma la interacción entre el hombre y el mundo en la cultura moderna, el amo es, como lo explica la dialéctica hegeliana, esclavo de aquello que somete.

Sabido es que para el occidente cristiano, el espíritu constituye la superación de aquel parentesco que los hombres guardan con el resto de los animales. Así, el cultivo de lo espiritual, la *ratio*, el intelecto, o la razón, en su capacidad de someter y negar la dimensión sensible e instintiva, significa, en la historia de la cultura occidental, desde los griegos hasta nuestros días, la realización de la dimensión humana que define el triunfo de la cultura y la civilización sobre la naturaleza.

Por el contrario, para Toledo, la expresión de esta interioridad espiritual, así como la realización de los hombres en tanto que tales, no pasa por la negación de la dimensión sensible o animal. Para el artista no es en la coacción y el sometimiento donde lo humano adquiere su plenitud vital, de la misma manera que la naturaleza no encuentra su realización histórica en el sometimiento al poder del sujeto racional. Para Toledo, la realización de la dimensión verdaderamente humana pasa necesariamente por el reconocimiento de su constitución animal, pero este reconocimiento no es un proceso individual y aislado, sino que está atravesado por el establecimiento de una experiencia comunitaria entre cuerpo y espíritu, entre los hombres en cuanto género, y entre los hombres y la naturaleza.

Este carácter problematizador se pone de manifiesto en la obra de Toledo por la forma de representación que privilegia lo grotesco como elemento estético dominante. Para definir de una manera más clara esta dimensión hemos de abrir un breve paréntesis a fin de explicar el significado cultural que esta categoría estética entraña.

Como señala Adolfo Sánchez Vázquez, el origen de lo grotesco se remonta a la cultura europea cuando, a fines del siglo XV, fue descubierta en Italia una gruta que contenía pintura ornamental en la que se hallaban figurados un conjunto de formas vegetales, animales y humanas que se combinaban de un modo insólito y fantástico desafiando el orden de la nueva lógica. No es extraño entonces, que Vasari, un siglo después, comparándola con el clasicismo, condenara este tipo de representación, y viendo en ella un empeño en "pintarrajear los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos", sentenciara

tajante: "semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás". (17)

Esta última afirmación expresa el espíritu de una época marcada por la inseguridad y el miedo a lo desconocido, a la naturaleza insumisa, pero expresa también la concepción dominante del deber ser del arte en una cultura que ha descubierto las virtudes de la razón. No en vano, como apunta Sánchez Vázquez, Vasari contribuyó al desconocimiento de la deuda que el arte del Renacimiento tiene para con la Edad Media y a imponer, por un período de dos siglos, la idea de que el arte sólo llegó a su perfección el siglo XVI con Miguel Ángel y Rafael. No es extraño, entonces, que Vasari, hombre de su tiempo, concibiera como única vía para la representación plástica de la naturaleza la noción de "objetividad" del Alto Renacimiento a la cual debía subsumirse el despliegue de la imaginación. No es de extrañar, tampoco, que la obra de Toledo sea interpretada como expresión de una visión mítica del mundo pues en ella, al igual que en aquellos muros que sorprendieron a los hombres del siglo XV europeo, está presente el desafío de percibir y organizar el mundo y la vida bajo reglas diversas a las de la lógica moderna.

Pero este desafío, presente en diversos momentos de la historia a través del arte y la literatura, señala el hecho de que, como afirma Sánchez Vázquez, lo irreal, lo fantástico y aún lo insólito y lo irracional subyace siempre a lo real. Así, lo grotesco "aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrarnos lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de la realidad que se presenta como coherente, armónica y racional" (18).

De la misma manera que la necesidad de diseñar alternativas a lo real impulsa la elaboración de utopías precisamente en aquellos momentos en los que la realidad humana y social se

encuentra en crisis, lo grotesco aparece asociado históricamente en el arte y la literatura con movimientos críticos en relación al clasicismo y al realismo como las formas de representación artísticas dominantes en la formación de la cultura moderna.

Para Toledo entonces, no se trata, como hemos señalado, de representar a la naturaleza a través de un proceso de interiorización, no se trata de su mera apropiación. Y si bien interiorizar o espiritualizar a la naturaleza, como lo demuestran los expresionistas alemanes, no significa necesariamente imponerle las leyes conceptuales que ordenan su apropiación científica, para Toledo se trata, como el todo arte que lo sea, de añadir algo a la realidad.

Toledo establece un diálogo, un proceso de reflexión estilístico y temático en torno a los nexos posibles entre los hombres y la naturaleza. Así, sus obras no son las de un pintor de paisajes, a la manera de José María Velasco o del clasicismo europeo, para nuestro artista, la espiritualización de la naturaleza deviene *poiesis* (creación) a través la reflexión crítica que involucra al mismo creador situado en su perspectiva histórica y cultural.

Este proceso reflexivo que conjuga, en lo estilístico y lo temático, la realidad y la posibilidad está presente en obras como "Diez Mujeres" (1967), "El desayuno" (1973), "Mujer de las cajas y el aro" (1979), "Mujer, conejo y personaje" (1984), "La mesa roja", (1978), "Alumbrando" (1984), "Animales"(1967), "Avispas" (1974), "Perro Travieso" (1972), "Tortuga y mujer nadando", "El thé del pescado", "Los pescadores nocturnos" por citar sólo algunas. En ellas Toledo nos presenta un nuevo tipo de realidad en donde la constante



Diez mujeres. 1967. Técnica mixta. 155 x 113 cm.

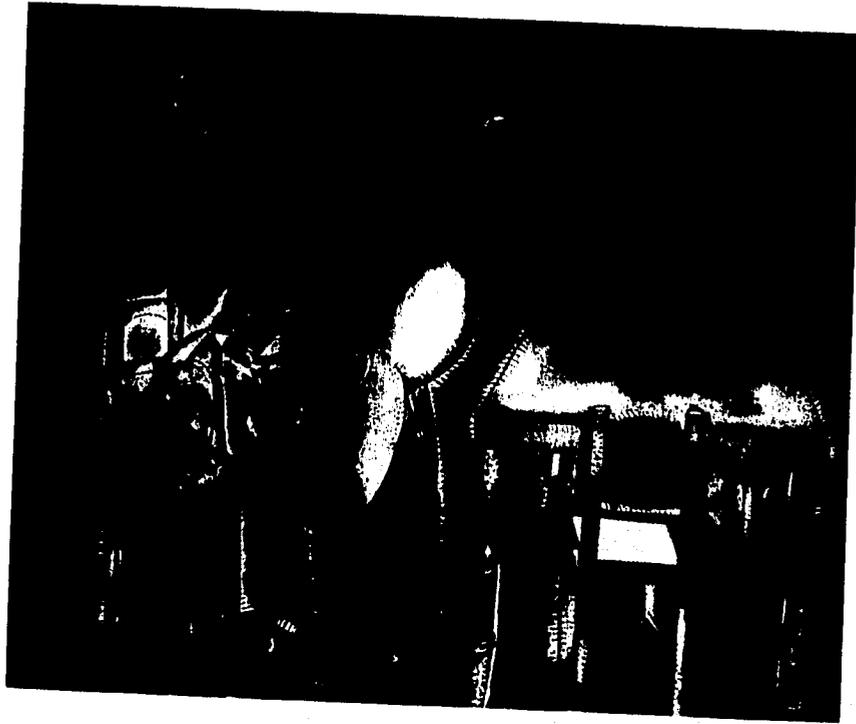


• El desayuno. 1973. Gouache sobre papel. 76 x 56 cm.



Mujer de las cajas y el aro. 1979. Puntaseca. 20 x 24 cm.





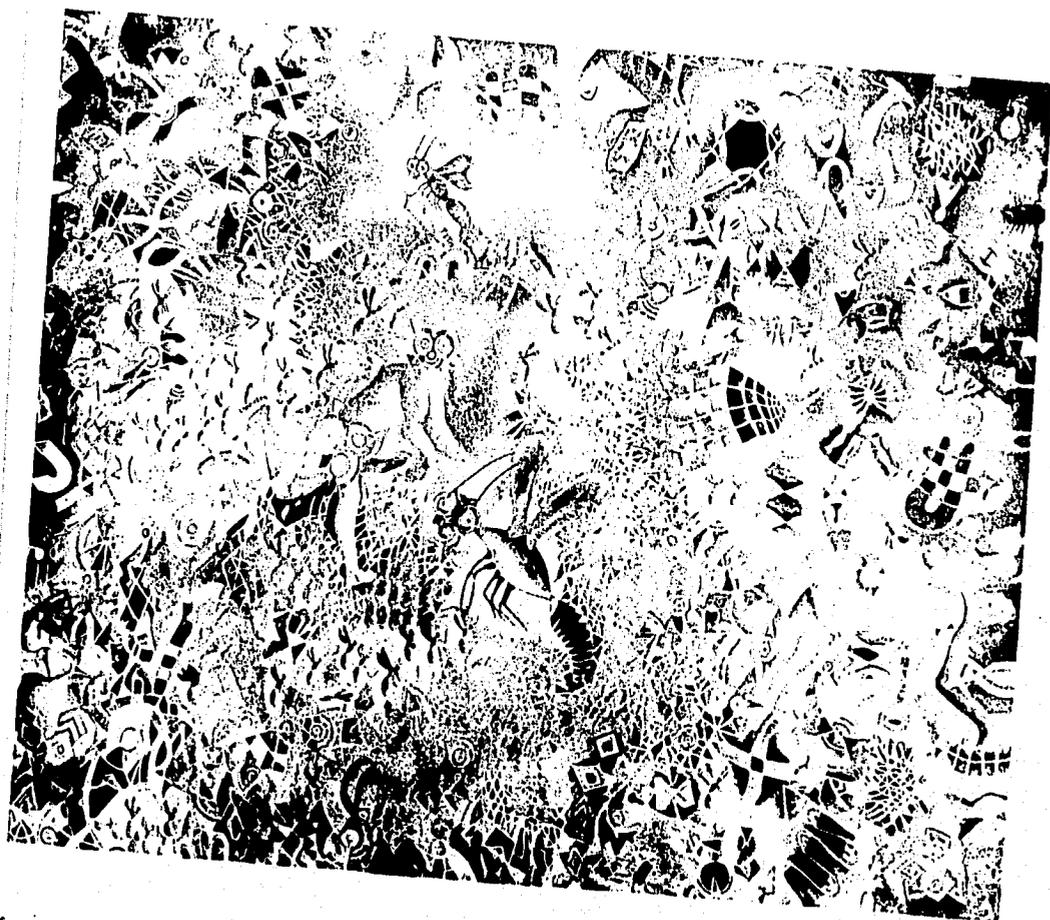
• La Mesa Roja. 1978. Gouache. 77 x 53 cm



- Alumbrando. 1984 Acuarela. 25 x 35 cm.



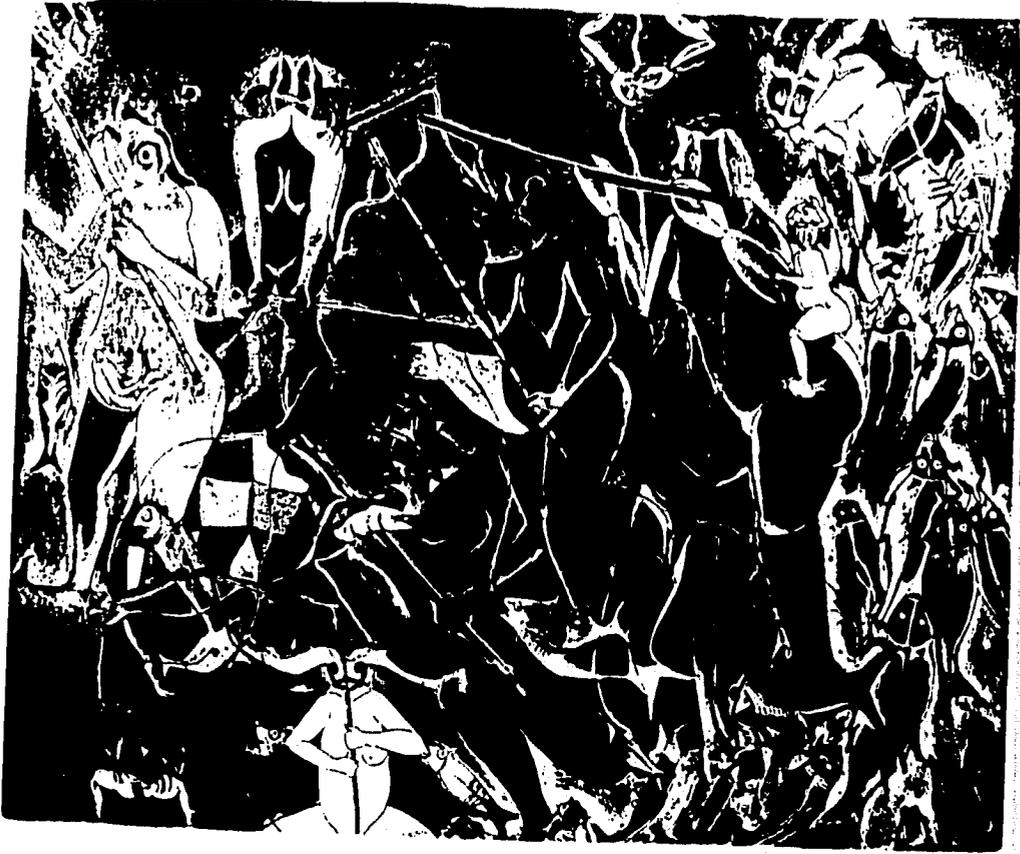
- Animales 1967. Técnica mixta sobre tela. 66. 5 x 76 cm.



Avispas. 1974. Óleo sobre Tela. 80 x 100 cm.



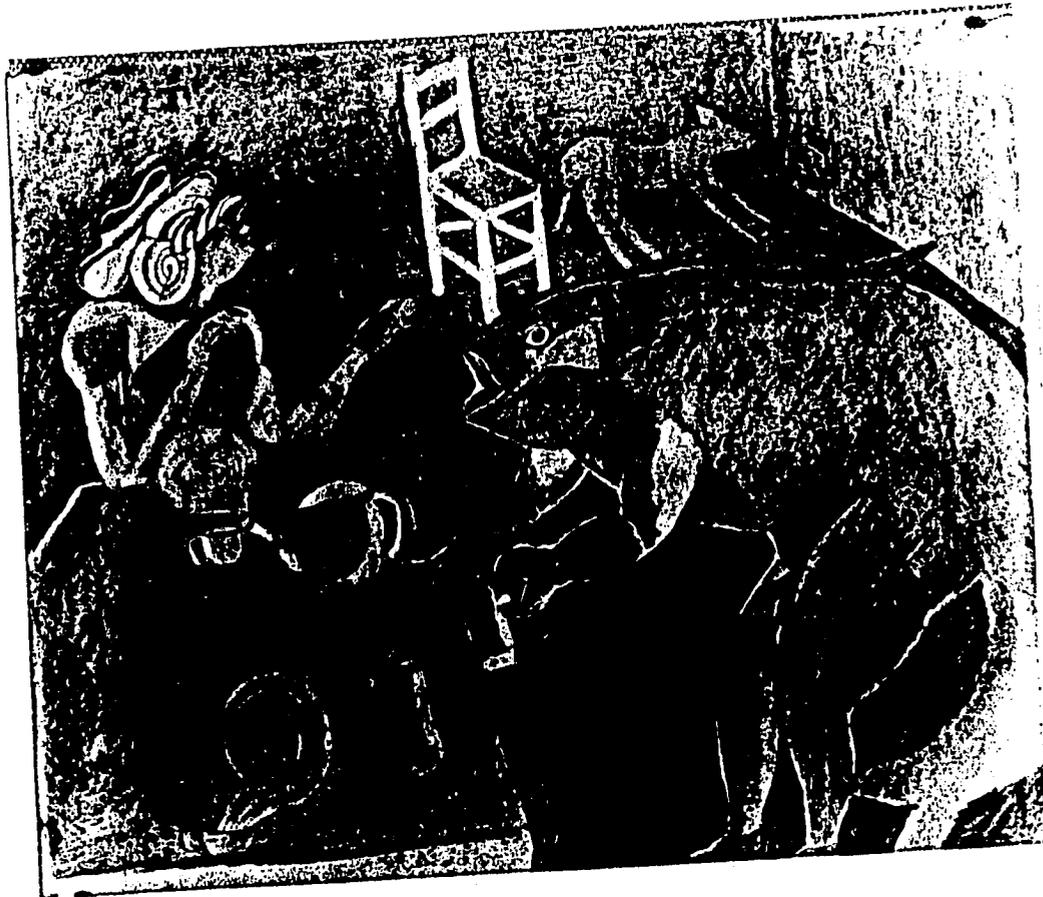
• Pietro Fratesi 1972. Olio su tela 80 x 160 cm



Los pescadores nocturnos

grabado (30)

25.5 x 30



El té del mercado
dibujo lápiz color



Mujer desvistiéndose, 1972
Dibujo a tinta china
46.5 x 30 cm

es la humanización de los hombres a través de su libre interacción con el universo natural.

Se trata aquí, de una nueva humanización que rompe con las reglas del *logos* instrumental y establece un orden que hace posible la emergencia de una nueva subjetividad: los hombres ya no aparecen representados como el sujeto racional que define a la naturaleza externa e interna en términos de sometimiento, lo que domina en su interacción no es el poder de lo espiritual en tanto que poder de la razón, por el contrario, para usar la metáfora de Walter Benjamín cuando se refiere a la literatura surrealista, *el yo se ha relajado como si fuese un diente careado*. La subjetividad moderna se ha resquebrajado abriendo paso a la constitución de una nueva subjetividad definida por el sentido comunitario del mundo.

En estas obras los hombres han roto con una realidad empírica sometida a la dominación del sujeto racional y con una experiencia subjetiva escindida entre la razón y la sensibilidad. Los dualismos hombre-naturaleza, espíritu-cuerpo, razón-sensibilidad, verdad-falsedad en tanto estructuras que norman la interacción con el mundo, ceden frente a la emergencia del erotismo como el impulso que unifica al hombre con la naturaleza, consigo mismo y con los demás hombres. Esta integración bajo el impulso del erotismo posibilita el ensanchamiento y la profundización de la realidad y, con ello, la aparición de formas de interacción humano-sociales en las que incluso los objetos de la civilización, cuyo uso instrumental está definido por su funcionalidad, pierden su dureza utilitaria y revisten las características de seres dotados de vida.

Así, la humanización de los hombres rompe con la esclavitud de éstos a todo aquello que ha pretendido someter, y abre,



La máquina de coser. 1975. Óleo sobre tela. 100 x 13 cm.



La bicicleta. 1975. Óleo sobre tela. 200 x 240 cm.

entonces, la posibilidad de la humanización del universo social y humano en busca de formas más satisfactorias de experiencia de la vida, de las que no se descalifican los logros de la civilización, sino a los que se les imprime un nuevo sentido y una nueva dirección.

A diferencia del primer grupo de obras, en éstas vemos de qué manera, bajo la norma del erotismo, la razón permite que el mundo abandone su rigidez, su aspereza y su monotonía, y avance en el establecimiento de relaciones de solidaridad y fertilidad entre los hombres, la naturaleza y los objetos de la civilización. La razón erótica, si así pudiera nombrarse este impulso que la nueva subjetividad imprime a la constitución racional de los hombres, se pone en movimiento para la creación de nexos y vínculos, por oposición al *logos* instrumental que convierte al individuo en una entidad aislada, monádica y solipsista.

El cambio de rumbo de la racionalidad instrumental abre el camino hacia la liberación de los hombres de su relación pragmática, esclavizada, con los objetos de la civilización industrial. Así en obras como "La máquina de coser" (1975) o "La bicicleta" (1975) los objetos ahí representados aparecen dotados de una dimensión vital que articula una concepción, no tanto sobre su posible carácter animista, como sobre el cambio de sentido en el mundo de lo humano en su posibilidad de establecer una relación diversa a la práctico-utilitaria en donde la indiferencia, incluso estética, es el rasgo definitorio.

De igual modo, la liberación de la relación angustiada que los hombres mantienen con las fuerzas de la naturaleza y con su propia naturaleza, esa que los sume en la angustia de una vida escindida que se manifiesta en la irracional insatisfacción que hoy gobierna el mundo, está presente aquí. Así en obras

cuyo tema central es la sexualidad, las imágenes nos remiten al cumplimiento de una sexualidad liberada de la angustia generada por la coacción sobre el cuerpo en la cultura del rendimiento. En efecto, una cultura que somete a la naturaleza a su uso funcional, somete también al cuerpo a esas mismas reglas, de manera que los órganos devienen instrumentos -tal y como se representan en el primer grupo de obras-, los hombres son reducidos a pura fuerza física y las mujeres se definen por su capacidad de reproducción, igual que cualquier otro aparato. La concepción del cuerpo degradado y subordinado frente a los poderes de la razón, es liberado por Toledo de las nociones morales de pecado y culpa, pero también de su reducción a puros medios bajo el dominio del logos instrumental.

Como escribo Cardoza y Aragón, "Toledo es ajeno al pudor, a la noción de pecado" (19). En efecto, una sexualidad vivida sin culpa remite al abandono de su práctica basada en la represión, el dominio y la coacción, Toledo nos la presenta entonces, como liberada de los tabúes de la tradición judeocristiana, pero también de su celebración como "liberación" en el marco de una organización social represiva donde el cuerpo humano es visto como máquina productora de placer, reforzando así su carácter de instrumento de producción. Toledo restituye a la sexualidad a su dimensión más elemental y verdadera: la natural. La crítica al lugar cultural que la sexualidad ocupa en la cultura moderna se encuentra, entonces, presente en el obra de Toledo.

Una cultura que, cerrada sobre sí misma, ha desterrado la solidaridad y la espontaneidad de sus formas de organización social, reduce, hoy más que nunca, el erotismo y su representación en su arte y su estética, a la sexualidad genital.



Gustav Courbet. El origen del mundo. 1866. Oleo sobre Lienzo. 46 x 55 cm.



Comiendo chapulines. 1977. Gouache. 76 x 56 cm.

Una somera comparación del cuadro pintado por Gustav Courbet en 1866 "El origen del mundo" y censurado por más de cien años, con una de las obras en las que Toledo alude al tema de la sexualidad, "Comiendo chapulines" (1977), pone de manifiesto que la concepción de nuestro artista se inscribe dentro de una lógica que ha abandonado el miedo a la propia dimensión sensible y donde ésta se integra a una amplia concepción de la vida y sus procesos.

En "Comiendo chapulines", si bien el asunto de la representación alude a la forma de una vagina, la concepción de la sexualidad no se reduce a los genitales. Se trata de la identidad y el significado que éstos adquieren como parte de procesos humano-sociales diversos a los establecidos por la lógica de la dominación. La obra se refiere a la reproducción de la vida sugerida por la repetición, en medidas descendentes, de la parejas de aves, pero también al carácter alimenticio de la sexualidad simbolizado por la pareja de mayor tamaño que se ve unificada por el chapulín que está a punto de comerse. El mismo título que alude al comer y su representación a través de las figuras de aves nos remiten a dos verbos que no en vano se encuentran en el habla referida a la sexualidad y expresan la vivencia de la sexualidad bajo al signo de lo inesperado, pero también, y sobre todo, el carácter comunitario del compartir y aún de hacerse uno cuando de "canibalismo" se trata.

En "El origen del mundo", por el contrario, encontramos la representación naturalista, cruda, del torso femenino, cuyas piernas se abren ante nuestros ojos. Se trata del sexo femenino tal y como ha sido concebido por la tradición judeocristiana y por el psicoanálisis: un universo negro, despojado precisamente de todo rasgo espiritual; el espacio



Pescados llamados verga. 1972. Óleo sobre tela.
140 x 200 cm.

de lo desconocido, de la muerte, de lo que causa temor, diría Freud, a la castración. El título aquí parece aludir más a aquel origen tenebroso y caótico del mundo de las antiguas cosmogonías, esas que Occidente ha visto como parte de la infancia de la humanidad, que al del luminoso *verbo* bíblico o al principio activo de Goethe. La representación no alude a la vida como el origen del mundo, en todo caso identifica al sexo como el lugar visible del aparato reproductor femenino.

En su representación del sexo femenino, si bien Courbet intenta precisamente desenmascarar a una sociedad hipócrita y represiva, deja ver, no obstante, la concepción dominante en una cultura que identifica en la dimensión natural del género humano el universo de fuerzas ciegas que ponen en peligro la vida misma, en donde sexo y muerte parecen significar lo mismo: la aniquilación de la vida. Esta ideología ha organizado la vivencia de la sexualidad bajo el orden de su represión al interior de una cultura en la que los hombres temen a su propia naturaleza y cuya única forma de relación con su dimensión natural ha consistido en su descalificación moral y teórica y en su sometimiento empírico a la coacción social y aún jurídica.

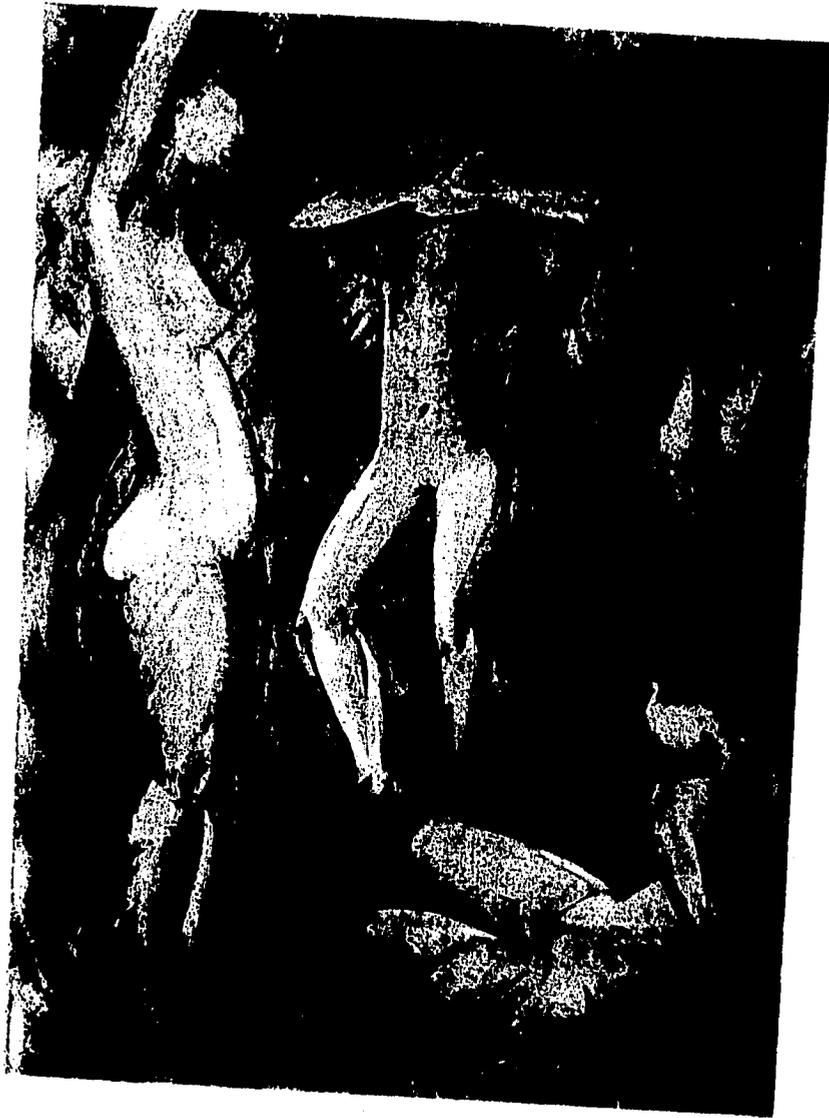
Pero veamos más atentamente la manera en que Toledo aborda el tema de la sexualidad. En la obra titulada "Pescados llamados verga" (1972) -título que de manera curiosa ha sido confundido por "Pescados llamados verdes" (20)- vemos un paisaje conformado por la aglomeración de formas de peces que en algunos casos asumen el aspecto de penes. La aglomeración se prolonga hacia el infinito y rodea a una mujer que, vestida con un bikini, transita hacia ellas, pero es también perseguida por ellas. Asociado a la fecundidad debido a su prodigiosa facultad de reproducción, el pescado es el emblema del agua, del origen de la vida, es una figura penetrada por la



Están reunidas las tortugas. 1973. Acuarela. 76 x
56.5 cm.



Erich Heckel:
The Glass Day, 1913
Der gläserne Tag
Oil on canvas, 138 x 111 cm
Staatgalerie moderner Kunst,
Munich



Otto Mueller. Tres desnudos en el Bosque. 1911.

fuerza secreta del abismo, de lo abscondito, pero es también símbolo de Jesucristo para el cristianismo, y símbolo fálico para las culturas americanas. En Toledo estos simbolismos no se contraponen, por el contrario son unificados bajo el cumplimiento de un mismo proceso: el goce como elemento fundador de la construcción y extensión de las posibilidades vida.

Aquí la ropa que abriga a la mujer no destruye la continuidad del paisaje, no señala la ruptura entre el mundo de los hombres y el de la naturaleza, tampoco indica la escisión entre el cuerpo y el espíritu, sino que alude a la conservación de la constitución racional humana que, de manera natural, sigue definiendo al género humano. La de Toledo no es la propuesta de la destrucción de la razón, sino como ya hemos dicho, la de su nueva dirección como la capacidad que en su interacción con la sensibilidad deviene erótica.

En "Están reunidas las tortugas" (1973), podemos ver siete tortugas cuyas cabezas diseñadas en forma de pene se aglomeran a los pies de una mujer que, desnuda, se sostiene de pie sobre dos de ellas al tiempo que une sus manos dibujando un orificio en forma de corazón precisamente en el lugar de su sexo. La composición ordenada en torno al contraste entre las formas habitadas por la mujer y las tortugas y el fondo coloreado en el que se dibuja una especie de sombra o aura de la figura femenina nos remiten al significado a la vez humano y cósmico, al contenido a la vez femenino y masculino de la tortuga que aquí parece recrear el contenido simbólico de la sexualidad en tanto que conjunción de lo natural y lo espiritual, de lo terrenal y lo divino, de lo finito y lo infinito y le confiere, por ello, una identidad superior: el de la completud.

Toledo nos presenta aquí un nuevo tipo de experiencia del cuerpo. Si artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller y Erich Heckel significaron en el cuerpo desnudo la posibilidad redentora del rumbo destructivo que la civilización europea perfilaba con la primera guerra mundial, y recurrieron a los rasgos de los cuerpos africanos para señalar la necesidad de la reconsideración de la naturaleza, Toledo, sin necesidad de recurrir a la ideología de las razas, que necesariamente refuerza las visiones eurocéntricas, nos descubre, igual que los expresionistas alemanes, la dimensión crítica y utópica del cuerpo, nos recuerda que, como escribió Walter Benjamín, *también lo colectivo es corpóreo*.

La liberación de la dimensión sensible restituida a sus características más genéricas articula, de manera radical, la posibilidad de establecer formas de relación comunitaria entre los hombres y la naturaleza, pero también entre los hombres como género. En Toledo, sin embargo, está excluida la representación de una concepción ideológica que identifica a la naturaleza con el reino de lo "salvaje" y está presente, de manera definitiva, la referencia al sentido primigenio de lo natural.

La naturaleza no es, en estas obras, solamente el lugar del goce y de lo belleza, es el la construcción de la vida en sentido amplio. A diferencia del paisajismo romántico o expresionista en donde existe una visión idealizada y mitologizada de la naturaleza, lo cual evidentemente no excluye la presencia de una visión histórica y crítica, en Toledo está presente la posibilidad históricamente posible de una nueva organización del universo humano-social.

Así como en estas obras aparece el elemento lúdico para la vivencia de una experiencia subjetiva del mundo y de la vida



La mujer que no sabía trenzarse. 1973. Gouache.
26.5 x 36 cm.

sin miedo, la liberación de la angustia está presente también en obras como "La mujer que no sabía trenzarse" (1973), en la que un alacrán juega con las trenzas de una mujer que contempla su rostro en un espejo de mano. En esta obra, el alacrán, tradicionalmente asociado al fatal veneno que algunas especies contienen, no es aniquilado en razón del peligro que representa para los hombres, por el contrario, deviene un ser que en su relación con lo humano se sitúa en una posición de igualdad, tal y como los animales han sido visualizados por el pensamiento mítico. Pero en Toledo no se trata de la mera ilustración de una fábula en la obra artística, sino de la apertura de la posibilidad concreta de experimentar en la realidad una relación no angustiada con las fuerzas de lo desconocido, simbolizada aquí por el alacrán, y en donde éstas ya no sean concebidas como objeto a negar, sino como un parte integrante de lo humano, como sujeto dotado de identidad propia, con el cual, por lo tanto, es posible establecer un diálogo y una relación comunitaria.

En todas estas obras la relación entre los ámbitos de los hombres y de la naturaleza han igualada sus posibilidades vitales, los animales no están aquí sometidos al poder aniquilante de los hombres, en tanto que éstos, por su parte, han dejado de temer a la naturaleza y a su propia naturaleza. Hombres y animales se encuentran integrados en el universo de los procesos de la vida de los que no están desterradas experiencias como el goce y el juego, pero tampoco los avatares de la lucha por la sobrevivencia.

Pero la recuperación, para los hombres, de su dimensión natural al interior de su hábitat originario, no es representada por Toledo como una aspiración remitida a un supuesto paraíso perdido, a un mundo idealizado, mucho menos a un atemporal tiempo mítico, sino que adquiere una dimensión

histórica y cultural en tanto apunta a la construcción de una racionalidad en la que los hombres, habiendo asumido su propia dimensión natural, y por tanto, sus nexos con su origen primigenio, organizan y dirigen sus capacidades específicamente humanas a la profundización y el ensanchamiento de las posibilidades de una vida ordenada bajo las reglas y normas de un universo fundado en la comunidad entre los hombres y la naturaleza.

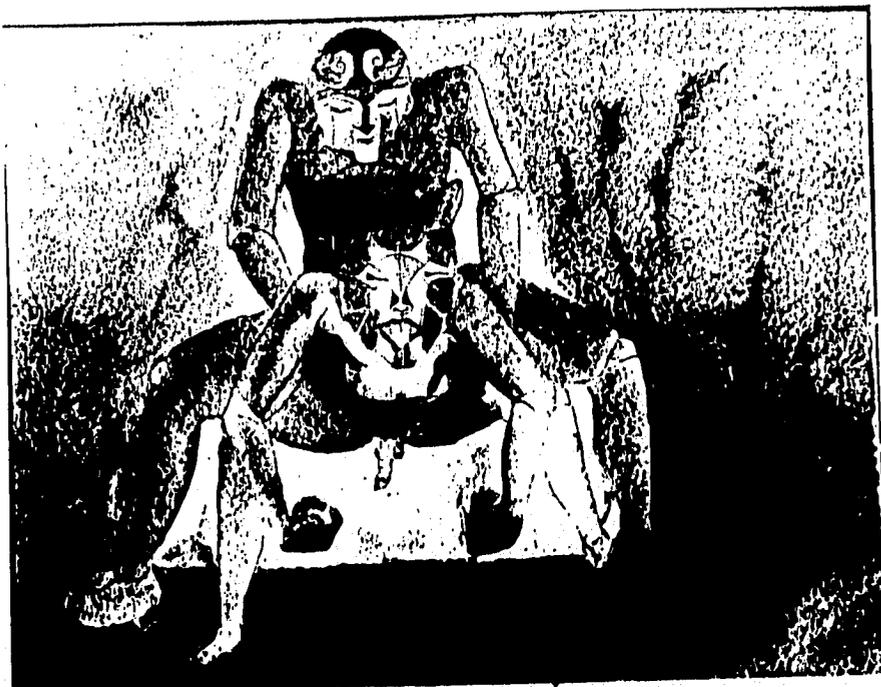
Así concebido el universo vital como universo integrador y como totalidad autónoma, regida por su propia legalidad, en el que el juego, el deseo y la imaginación son parte fundamental y fundante, los logros de la civilización podrían converger con la aspiración humana de formas de interacción social más armónicas y satisfactorias, insistimos, más en el sentido de la ausencia de la irracional destrucción que hoy, bajo el dominio de la cultura tecno-económica y su racionalidad instrumental ponen en peligro la subsistencia misma de aquello que conocemos como hombre, así como la del planeta entero, que en el de la ausencia de conflictos, violencia y muerte, todo lo cual es parte integrante, natural, de los procesos vitales.

Como ha señalado André Pieyre de Mandriagues "Que la vida se ejerce a fuerza de dientes, de garras y de sexos, he ahí un axioma esencial que habíamos, un poco hipócritamente, perdido de vista y que (Toledo) no cesa de recordarnos" (21). En efecto, nuestro artista no recrea el mito roussoniano de una naturaleza salvaje, pura, que excluyera de su seno la fealdad. La sexualidad violenta y la lucha por la existencia de hombres y animales, no está aquí desterrada y se presenta en obras como "Mula, león, jinete", "Sin título", o "El Pescado pisado" (1972).



Mula, león, jinete
dibujo lápiz color
Col. Armando Colina

TCF-838



Sin título
Acuarala
33 x 27
Col. Gaspar Pionda



El pescado pisado, 1972. Óleo sobre tela. 104 x 88.8 cm.

No se trata entonces, en la obra de Toledo, de la representación plástica de algún sueño de dorados matices, tampoco de un supuesto paraíso recobrado, se trata de la búsqueda radicalmente imaginativa de formas de interacción humano-sociales que, en su representación y elaboración, cuestionan las delineadas por la lógica instrumental y establecen las posibilidades del mundo como algo diverso a un inmenso mercado en el que incluso la angustia, la miseria vital y material, la desesperanza y la muerte y no en último lugar la naturaleza y la propia dimensión natural de los seres humanos, son instrumentalizadas como fuente de riqueza de una sociedad que reduce el juego, la creatividad, el deseo, el placer y la imaginación, pero también el arte mismo, a su mera función afirmativa.

El valor histórico y cultural de la obra de Toledo encuentra su identidad en la radicalidad crítica con la que el artista articula aquella necesidad humana de vislumbrar, ahí donde la barbarie gobierna el mundo, alternativas para ese futuro que hoy es celebrado en su liquidación por el vértigo angustiante del presente. Pero la obra de Toledo encuentra su valor histórico y cultural también, al expresar, en un universo cultural que parece no necesitar del arte, la posibilidad de pensar un futuro para el arte.

III. Francisco Toledo y el tiempo mexicano

La obra de Toledo comienza a producirse a finales de los años 50, cuando en México la identidad del arte como actividad que diseñaría el proyecto de una sociedad nueva se había agotado. Como ha señalado Jorge Alberto Manrique (22), la caída de la escuela mexicana de pintura tenía lugar en esos años no únicamente por la institucionalización de la Revolución, sino también por la oficialización de las formas y temas pictóricos emanados de la tradición inaugurada en los años 20 por la vanguardia muralista encabezada por José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

Pero la caída de la escuela mexicana no sólo se debió a factores internos: el triunfo de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial operó en ese país modificaciones histórico-culturales que afectarían también al proyecto cultural mexicano. Con el advenimiento de la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, escribe Rita Eder, hubo una reestructuración del programa cultural de los Estados Unidos exportable a la región latinoamericana: "La tendencia favorecida en pintura sería la abstracción lírica, en parte por el impacto del expresionismo abstracto norteamericano que produjo una brillante generación de artistas, en parte porque su filosofía, que enfatizaba el individualismo y propiciaba un arte política y socialmente neutralizado, servía a sus intereses. No es de extrañar entonces que las exposiciones auspiciadas en América Latina, tanto por el gobierno como por compañías transnacionales, se inclinarán por la abstracción." (23)

A los factores externos y a los de la propia circunstancia de la escuela mexicana hay que agregar factores políticos internos. La Guerra Fría dejó ver muy pronto sus repercusiones en el México de los años 50: emerge el anticomunismo, promovido además por los medios de comunicación cuya influencia a todas las esferas de la sociedad se consolida con el inicio de la televisión a fines de 1950. Es la época del "desarrollismo" promovido por Miguel Alemán que ve en la consolidación de un capitalismo verdaderamente moderno, la posibilidad de conducir a México a su integración en el "concierto de las naciones". En el ámbito de la política cultural, la consecuencia es el debilitamiento del proyecto nacionalista.

Todos estos factores se conjugan para que los jóvenes pintores buscaran para México un arte "decididamente moderno" y para que localizaran en la abstracción lírica, y ya decididamente en los años 60 en la abstracción geométrica, el camino del nuevo arte mexicano. Como señala Manrique, estos jóvenes artistas estuvieron unidos más "en contra de algo" que "para lograr algo". Y en su desesperado afán de internacionalización, según las reglas impuestas por la nueva cultura estadounidense, fueron "incapaces de reconocer los valores del muralismo y la escuela mexicana, y definitivamente reacios a imaginar un aprovechamiento, así fuera parcial, de elaborar posibles desarrollos a partir de sus premisas". (24)

Pero la oposición a la escuela mexicana no sólo se dio a través de estos jóvenes pintores, uno de los artistas más importantes de México, José Luis Cuevas, había publicado en 1957 su manifiesto "La cortina del Nopal", en el que criticaba, no sin pasión, el aislamiento cultural de México y responsabilizaba a la escuela mexicana oficializada. Sin embargo, Cuevas no proponía una pintura sustentada en la

abstracción lírica o geométrica, su figuración se inscribe dentro de la tradición de dos de los muralistas mexicanos: ya como respuesta al realismo idealista de Rivera; ya en la asunción de temáticas similares a las de aquel período de Orozco en el que la dimensión angustiosa y terrible de lo humano se encuentran en el centro de las preocupaciones del muralista.

Francisco Toledo, sin embargo, se encontraba muy lejos de este ambiente, desde niño había pintado y dibujado, pero es en 1955, a los 15 años de edad, cuando se inscribió en la escuela de Bellas Artes de Oaxaca: "Cuando me acerqué a una enseñanza de academia fue aquí en Oaxaca, donde hay una escuela de Bellas Artes y me inscribió mi tío porque veía que dibujaba. El también me llevó a una exposición que organizaba el INBA en 1955. En esa exposición vi por primera vez los cuadros de Tamayo, Rivera y el Dr. Atl. Me acuerdo sobre todo de un cuadro de Diego Rivera: uno muy bonito de un gran árbol de noche y arrieros durmiendo sobre el árbol, porque les agarró el final del día. Yo no tenía ninguna información previa de Rivera o de Siqueiros, pero al entrar a la escuela de Bellas Artes había una biblioteca pequeñita y ahí sí estaban los catálogos de ellos y de fotos de don Manuel Alvarez Bravo y de pintores ingleses. También estaban algunos libritos sobre museos europeos, como el del Prado." (25)

Después, Toledo viajó a la ciudad de México y a los 17 años se inscribió en la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA), en la Ciudadela, donde aprendió el oficio de litógrafo con el maestro Francisco Castellar. En esa época, dice Toledo, "me gustaban los muralistas. Y a través de libros conocí a Klee, Miró y Picasso". (26)

Mientras tanto, los jóvenes pintores mexicanos como Lilla Carrillo, Manuel Felguerez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Pedro Coronel y Enrique Echeverría, localizaban en el arte abstracto la negación de la imposición oficialista de la directrices creativas y encontraban en Carlos Mérida, en Gunther Gerzo y en Mathias Goeritz, pero sobre todo en Rufino Tamayo, quien desde hacía años se había separado de la escuela mexicana y había obtenido un considerable éxito en París y en Nueva York, las figuras en torno a las cuales organizar las nuevas direcciones del arte mexicano.

Así pues, mientras la generación de jóvenes que lucharon por imprimirle una nueva dirección y una nueva identidad al arte en México optó, en muchos casos de manera acrítica, por el proyecto norteamericano de un arte abstracto (27) y por la nueva cultural oficial, -tan oficial como la que enarbó como su bandera a la escuela mexicana-, que se propuso adherir la creación al ritmo de las corrientes y modas internacionales, Toledo optó precisamente por un ejercicio de la creación que si bien no asumía las reglas de la escuela mexicana, tampoco descalificaba sus lazos con la tradición figurativa, o, para mejor decirlo, los lazos de la plástica con los avatares de la realidad.

Toledo asumió la abstracción como vía para la creación y no como meta. En su obra la abstracción se presenta como el medio formal que delinea un lenguaje gráfico y pictórico, eso que se conoce como estilo. No se trata en su obra de la abstracción como proceso conceptual puro cuyo punto de llegada es precisamente el distanciamiento y la renuncia a la realidad. En este sentido, la concepción artística de Toledo se encuentra muy cerca de pintores expresionistas como Paul Klee y Wassily Kandinsky y muy alejada de Juan Gris y Mondrian.

Un año antes de la Segunda Bienal Interamericana en la que participaron los jóvenes pintores abstractos al lado de Tamayo, Mérida y Gunther Gerzo, con la que el Estado, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, daba su reconocimiento oficial a la nueva pintura, en 1959, el mismo año de la Revolución cubana, y ya encarcelados en México los líderes ferrocarriles encabezados por Demetrio Vallejo, Toledo realizó su primera exposición individual en una de las galerías que se habían establecido para dar oportunidad a los jóvenes artistas. La exposición fue en la Galería de Antonio Souza, abierta en la ciudad de México por ese pintor de origen español que había sido maestro de algunos de los pintores disidentes. En una de éstas, en la Galería Prisse, José Luis Cuevas había realizado, en 1953, su primera exposición individual.

El mismo año de su primera exposición, en 1959, la obra de Toledo se exhibe en Texas, en el Fot Worth Art Center, y alentado por Antonio Souza, Toledo viaja a París en donde permanece 5 años: "Souza (me) dijo que fuera a ver los museos, a conocer las calles. Y como con mi exposición hubo ventas, tenía algo de dinero. Llegué primero a Roma, quería conocer Italia pero estando en Roma me aburrí un poco y viajé a París. Ahí conocí a Tamayo y a Octavio Paz. Los dos fueron muy importantes y bondadosos porque me apoyaron para quedarme". Pero según dice el mismo Toledo no se inscribió en ninguna escuela de arte: "Para tener derecho a estar en la Casa (de México) debía estar inscrito, pero como no tenía ni certificado de secundaria no podía inscribirme en ningún lado. Para tener una credencial y justificar mi estancia en la Casa me inscribí en la Alianza Francesa y nunca fui a clases. No, tampoco iba a ningún taller. Debajo de una escalera me dieron permiso para trabajar, pero era mucha la suciedad porque la gente caminaba y se llevaba los colores con las pisadas,

además que caía polvo". En las biografías de Toledo se asienta que estudió cinco años en el Taller de Grabado de William Hayter en París, no obstante Toledo ha declarado: "En ese taller hice un sólo grabado. Ese dato incluido en las biografías de que to-do-lo-a-pren-dí-allí, debería borrarse. Estuve menos de una semana". "Cuando estuve en París llegó Emilio Ortiz y él me aconsejó un poco sobre el grabado. Me dio direcciones de talleres y varias indicaciones sobre el trabajo para yo hacer la placa y nada más acudir a un taller en donde me cobrarán por cada impresión. Así hice mis primeros grabados en los que no usaba ácidos porque era muy caro. Pagaba mis copias y luego una galería financió mis ediciones. Eso es todo". (28). Durante el lapso de su estancia en París Toledo expone en Oslo, París, Nueva York, Londres, Ginebra, Toulouse y Hanover.

En 1965 Toledo regresa a México, se establece en Juchitán donde sigue trabajando en pintura, litografía, grabado, escultura, cerámica y diseña tapices que realiza con los artesanos de Teotitlán del Valle en Oaxaca. En 1977 pasa una temporada en Nueva York para después regresar y residir en Oaxaca. En 1980 el Museo de Arte Moderno presenta la primera y, hasta la fecha, la más amplia muestra retrospectiva de su obra.

Dejamos hasta aquí el recuento de los datos biográficos de Toledo, para señalar, por último, que desde cualquier perspectiva de análisis posible de su obra o de su vida como artista, Toledo, como escribió Luis Cardoza y Aragón, "está aparte y está solo", pues a diferencia de aquellos pintores de su generación que criticaron la oficialización del arte, Toledo no ha aceptado ser el pintor oficial de ninguna administración gubernamental, sino que ha conservado su postura de

autonomía y de crítica, la misma con la que inició su incursión en el mundo público del arte. (29)

Toledo "está aparte y está solo" como promotor cultural: numerosas son las obras sociales materializadas en museos y bibliotecas, en obra editorial, y en la defensa del patrimonio histórico y natural que ha realizado en Oaxaca. Pero fundamentalmente, Toledo "está aparte y está sólo" porque mientras los artistas de su generación asumieron la abstracción a la manera de código, de lenguaje institucionalizado, Toledo eligió la vía de la creación, esto es, la de la búsqueda de un lenguaje a través del cual seguir hablando acerca de la realidad, y asumió el diálogo con la herencia y presencia del México de las altas culturas indígenas, no, insistimos, a la manera de la ilustración de su mitología, no como un pretexto temático, sino en sus estructuras culturales más amplias y profundas: las de su racionalidad. Esas mismas estructuras que en aras de la construcción de una modernidad mexicana, a todas luces ficticia, han sido marginadas de los proyectos de nación implementadas por el Estado desde fines del siglo XVII, pasando por Juárez y llegando al más reciente neoliberalismo de nuestros días.

La obra de Toledo continúa la tradición de los pintores José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera cuya obra, junto con la de los dibujantes José Guadalupe Posada y José Luis Cuevas, representan la expresión más alta del arte mexicano como conciencia de una época, como el conjunto de aquellos bienes a través de los cuales podemos reconocernos en nuestras íntimas preocupaciones pero también, y no en último lugar, en nuestros anhelos y aspiraciones, en nuestros proyectos como sociedad.

La de Toledo se une a la obra de aquellos que en el ejercicio de la creación, cuestionan el sentido de una sociedad gobernada por la organización de la ignorancia, la indiferencia, la degradación estética y la ausencia de futuro. La presencia de la obra de Toledo en un panorama artístico nacional e internacional como el actual, predominantemente confuso en sus fines y vacío en sus contenidos, desenmascara la celebración de la llamada "muerte del arte" en su pleno carácter de coartada ideológica.

Notas

1. En general la mayoría de los autores que se han referido a Toledo, han coincidido en la interpretación de su obra como expresión de una visión mítica del mundo, mencionamos en seguida únicamente los más difundidos:
 - - Conde, Teresa del. *Francisco Toledo*. México D.F. SEP, 1981.
 - - Conde, Teresa del. *Introducción a la obra gráfica de Toledo*. Chicago. The Mexican Fine Arts Center Museum, 1988. Además de señalar la visión mítica como el eje principal de la obra, Teresa del Conde ha realizado una lectura psicoanalítica de la misma.
 - - Cardoza y Aragón, Luis. *Toledo tal vez*. En: Toledo. México. Era. 1987.
 - - Mandriagues, André Pieyre de. *Francisco Toledo, místico de la forma*. En: Francisco Toledo. México, D.F. Museo de Arte Moderno. INBA/SEP. 1980.
 - - Manrique, Jorge Alberto. *Francisco Toledo. La Palabra y el Hombre*. México, enero-marzo del 1972.
Toledo: el lenguaje de las cosas. En: Francisco Toledo, exposición retrospectiva. México, Museo de Arte Moderno. INBA/SEP, 1980.
 - - Acha, Juan. *Toledo gráfico*. En: Francisco Toledo. Museo de Arte Moderno. Idem.
 - - Traba, Marta. *Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo*. México. F.C.E. 1976. Además, la autora propone a la de Toledo como la obra que expresa la otra parte de una supuesta cultura "rural" en contraposición a la de José Luis Cuevas que sería lo

propio en la cultura "urbana": " Dos artistas capaces de formular con absoluta energía y autenticidad códigos prácticamente antagónicos, como son Cuevas y Francisco Toledo, suministran, tanto para la comunidad urbana como para la comunidad rural mexicana, para los dos Méxicos, el del memorable *El Apando* de José Revueltas, o el inolvidable *Nos han dado de la tierra* de Juan Rulfo, unas espléndidas claves de comprensión". p. 61.

- - Monsiváis, Carlos. *Borges y Toledo: las zoologías fantásticas*. En: *Zoología fantástica. Homenaje a Jorge Luis Borges*. México. Galería Arvil. 1987

Para una lectura de la obra de Toledo como parte del supuesto Surrealismo, Realismo Maravilloso, Realismo Mágico e Infrarealismo:

- - Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1968. p. 109
- - Conde, Teresa del. *Pintura fantástica y nueva figuración*. En *El Arte Mexicano*. México. Salvat Ediciones. 1982. Vol. III, p. 2881-2183.
- - Olavarrieta Iturbe, Alicia. *El realismo mágico de Francisco Toledo*. México, D.F. Tesis de maestría en Artes Visuales. ENAP/UNAM, 1992.
- - Romero Brest, Jorge. *La Pintura del siglo XX 1900-1974*. México. F.C.E., 1954. El autor incluye a Toledo en el capítulo titulado Nuevos Realismos y le dedica el siguiente párrafo: "Francisco Toledo (1940) practicante de una pintura llena de humor, erotismo, ferocidad, como quien se confiesa. Desde luego nada surrealista en términos estrictos, más cerca del Infrarealismo de Lam por tratar temas folklóricos. ¿Primitivos? Tal vez lo sea, el más primitivo de los pintores latinoamericanos, a la

manera de Dubuffet en alguno de sus periodos; más refinado sin embargo, tanto como puede serlo un zapoteca imbuido de europeísmo".

2. Frerot, Christine. *La mirada que piensa*. En: Les sorciers de la forme. Exposition organisée par le miroir d'obsidienne. Paris, 1992. p. 26
3. Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica*. Tr. Eugenio Imaz. México, FCE, 1977, p.126
4. Cassirer, E. *Idem*, p. 129.
5. González Mello, Renato y Cuahutemoc Medina. *Francisco Toledo en persona*. Revista Viceversa. No. 18. México. Noviembre de 1994. p. 13
6. Matus, Macario. *Autorretrato con familia*. Entrevista Francisco Toledo. La Semana de Bellas Artes. Núm., 125, INBA/FONAPAS, 23 de abril de 1980, p. 13.
7. González Mello, Renato. *Idem*. "Hay varias direcciones en mi trabajo y en algunas es muy fácil. Yo he ilustrado cuentos juchitecos que hemos publicado y que han circulado por Juchitán y que los lee la gente y reconocen a los personajes de la tradición: conejo, coyote... sí, de alguna manera reconocen algo que les pertenece, algo que le pertenece a la comunidad".
8. Tíbol, Raquel. *Toledo: ceramista mayor*. Revista Proceso, Núm. 354, México, agosto de 1983. p. 52-53
9. Driben, Leila. *El Alquimista y el prócer*. Sábado. Uno Más Uno. México, 12 de julio de 1988.
10. Cardoza y Argón, Luis. *Pintura Contemporánea*. México, Era, 1974, p. 34
11. Klee, Paul. *Caminos diversos en el estudio de la naturaleza*. En: Teoría del Arte Moderno. Buenos Aires. Caldén, 1979, p. 67
12. Klee, Paul. *Idem*. p. 48.
13. Las obras reproducidas que carecen de ficha, proceden del acervo del Centro Nacional de Investigaciones en

Artes Plásticas del INBA, ubicado en la Biblioteca Central del Centro Nacional de las Artes. El Centro cuenta con fotocopias de las imágenes, pero no posee las fichas de su ubicación en año de producción y técnica.

14. Subirats, Eduardo. *Paisajes de la soledad*. En: Figuras de la conciencia desdichada. Madrid, Taurus, 1979. p. 27-44.
15. Monsiváis, Carlos. *Lo que el viento a Juárez*. México, Era, 1986. p. 8.
16. Manrique, Jorge Alberto. *Toledo, el lenguaje de las Cosas*: "La única lectura posible a hacer ahí -entiendoes la que nos remite a a esa reconsideración de nuestra actitud hacia el mundo". p. 13
17. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. México. Grijalbo. 1992. p. 243
18. Sánchez Vázquez, A. *Idem*. p.249
19. Cardoza y Aragón, Luis. *Toledo Tal vez*. *Idem*. p. 7
20. En el libro *Francisco Toledo* de Teresa del Conde "Pescados llamados verga". En el catálogo del Museo de Arte Moderno "Pescados llamados verdes".
21. Mandriagues, André Pyeire. *Idem*. p. 10
22. Manrique, Jorge Alberto. *Los geometristas mexicanos en su circunstancia*. En: El geometrismo Mexicano. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México, 1977.
23. Eder, Rita. *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años 50*. En: Historia del Arte Mexicano. Tomo 15, p. 2208.
24. Manrique, Jorge Alberto. *Los geometristas mexicanos en su circunstancia*. *Idem*.
25. Abelleira, Angélica. *Conversación con el porvenir, la naturaleza y los recuerdos*. La Jornada. México. 4 de mayo de 1995 p. V.
26. Abelleira, A. *Idem*. p. VIII

27. *La CIA fue el gran mecenas del arte abstracto en el mundo*. México, El Universal, 31 de octubre de 1995. "Era una perspectiva horrible la de un mundo dominado por las ideas estalinistas sobre el arte", explicó Tom Braden, dirigente de las CIA que en los años 50 encabezaba la División de organizaciones internacionales y coordinó las grandes ofensivas en favor del abstraccionismo". La nota señala que estas declaraciones fueron hechas para un "explosivo documental transmitido por la televisión independiente británica Channel 4".
28. Abelleira, Angélica, *Idem*, pp VIII y IX.
29. Cabe aquí destacar dos anécdotas de la vida de Toledo que arrojan luz sobre su concepción de la creación artística. La primera se refiere a su paso por la Escuela de Bellas Artes de Oaxaca cuando contaba sólo con 15 años: *"Del Taller de la Gráfica Popular (TGP) llegaron Arturo García Bustos y Rina Lazo. En pintura nos inscribimos con Rina y en grabado con García Bustos, pero fuimos desertando casi todos porque no entendíamos bien eso de 'los homenajes al camarada' no sé qué o hacer 'una imagen por la paz del mundo' o 'por los compañeros chinos'. Eso no me interesaba y no fui más a la escuela"*. Abelleira, A. *Idem*, p. V. La segunda tiene lugar durante su estancia en París: *"Cuando Rocío (Sagaom) se regresó a México ya no tuve casa y me pasé a la Ciudad Universitaria de la Casa de México. Cuando López Mateos visitó París, alguien pidió que pintara una bandera. No sé porque no lo hice. Creo que estaba enfermo. Entonces el director de la Universidad me exigió pintarla, yo le dije que no podía hacer un dibujo con exigencias ajenas al arte. Y me expulsó"*. Matus, Macario. *Idem*, p. 12

Indice de obras reproducidas

1. Francisco Toledo. El chango. 1968-1969. Aguafuerte/Punta seca 29.8 x 23.5 cm.
2. Francisco Toledo. La bomba de flit. 1974. Acuarela 56 x 75 cm.
3. Francisco Toledo. Sapo y zapato. 1972. Técnica mixta. 55 x 65 cm.
4. Francisco Toledo. No plse el pasto. 1971. Acuarela/Dibujo. 38.5 x 43 cm.
5. Francisco Toledo. La vaca de las 100 cubetas. 1973. Aguafuerte. 37 x 47 cm.
6. Francisco Toledo. Demetrio Vallejo niño. 1984
7. Francisco Toledo. Juárez patinando en Nueva Orelans. 1976. Técnica mixta sobre papel. 20 x 23 cm.
8. Francisco Toledo. Juárez caporal. 1985. Técnica mixta sobre papel. 32.5 x 49.5 cm.
9. Francisco Toledo. La pesca milagrosa. 1985. Técnica mixta sobre fósil. 24 x 28 cm.
10. Francisco Toledo. Juárez contra el león. 1985. Técnica mixta sobre papel. 27.5 x 19.5 cm.
11. Francisco Toledo. Juárez en la mar Santa Teresa. 1984. Técnica mixta sobre papel. 28 x 39.5 cm.
12. Francisco Toledo. La verdadera vocación de don Benito. 1986. Técnica mixta sobre papel 32.5 x 41.5 cm.
13. Francisco Toledo. Juárez expulsando a los franceses. Técnica mixta sobre amate. 36.5 x 54 cm.

14. Francisco Toledo. Juárez atravesando la prehistoria. 1985. Técnica mixta sobre fósil. 31 x 16.5 cm.
15. Francisco Toledo. Juárez embrujado. 1986. Técnica mixta sobre amate. 80 x 59 cm.
16. Francisco Toledo. La sirena le rompe el remo a don Benito. 1985. Técnica mixta sobre fósil. 24 x 28 cm.
17. Francisco Toledo. Cuchillo y tenedor. 1978
18. Francisco Toledo. La mesa de Miguel. 1974
19. Francisco Toledo. La escalera. 1971. Tapiz de lana. 195 x 160 cm.
20. Francisco Toledo. El perro iguanero. 1979. Gouache. 55 x 42 cm.
21. Francisco Toledo. Mata venados. Dibujo, lápiz, color
22. Francisco Toledo. Las avispas. 1972. Gouache. 47.5 x 65.5 cm.
23. Francisco Toledo. Retrato de Armando Colina. 1966. Técnica Mixta 64.5 x 56.5 cm.
24. Francisco Toledo. Diez mujeres. 1967. Técnica mixta. 155 x 113 cm.
25. Francisco Toledo. El desayuno. 1973. Gouache sobre papel. 76 x 56 cm.
26. Francisco Toledo. Mujer de las cajas y el aro. 1979. Punta seca. 20 x 24 cm.
27. Francisco Toledo. Mujer, conejo y personaje. 1984. Fresco sobre estructura metálica. 110 x 80 cm.
28. Francisco Toledo. La mesa roja. 1978. Gouache. 77 x 53 cm.
29. Francisco Toledo. Alumbrando. 1984 Acuarela. 25 x 35 cm.
30. Francisco Toledo. Animales. 1967. Técnica mixta sobre tela. 56.5 x 76 cm.
31. Francisco Toledo. Avispas. 1974. Óleo sobre Tela. 80 x 100 cm.

32. Francisco Toledo. Perro travieso. 1972. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm.
33. Francisco Toledo. La máquina de coser. 1975. Óleo sobre tela. 100 x 13 cm.
34. Francisco Toledo. Los pescados nocturnos.
35. Francisco Toledo. Tortuga y mujer nadando
36. Francisco Toledo. El thé del pescado.
37. Francisco Toledo. Mujer desvistiéndose. 1972. Tinta china. 46.5 x 30 cm.
38. Francisco Toledo. La bicicleta. 1975. Óleo sobre tela. 200 x 240 cm.
39. Francisco Toledo. Pescados llamados verga. 1972. Óleo sobre tela. 140 x 200 cm.
40. Francisco Toledo. Están reunidas las tortugas. 1973. Acuarela. 76 x 56.5 cm.
41. Francisco Toledo. Comiendo chapulines. 1977. Gouache. 76 x 56 cm.
42. Francisco Toledo. La mujer que no sabía trenzarse. 1973. Gouache. 26.5 x 36 cm.
43. Francisco Toledo. Mula, león, jinete.
44. Francisco Toledo. Sin título. Acuarela. 33 x 27 cm.
45. Francisco Toledo. El pescado pisado. 1972. Óleo sobre tela. 104 x 88.8 cm.
46. Nicolás Poussin. Et Arcadia ego. Hacia 1655.
47. Claude Lorrain. Paisaje con sacrificio a Apolo. Hacia 1662
48. José María Velasco. El Citalitépetl. 1897. Óleo sobre tela. 103 x 160 cm.
49. Caspar David Friederich. Mujer al alba. 1820. Óleo sobre tela, 22 x 30 cm.
50. Tiziano. El Papa Paulo III con Alessandro y Ottavio Farnese. 1546.
51. Rembrandt. Autorretrato. Hacia 1658.

52. Francis Bacon. Study from portrait of Pope Innocent X. 1965
53. Francis Bacon. Doble retrato de Lucien Freud y Frank Auerbach. Detalle. 1964. 165 x 287 cm.
54. Gustav Courbet. El origen del mundo. 1866. Óleo sobre Lienzo. 46 x 55 cm.
55. Erich Heckel. Der gläserne Tag. ("El día vidriado"). 1913. Óleo sobre Tela. 138 x 114 cm.
56. Otto Mueller. Tres desnudos en el Bosque. 1911.

Bibliografía

1. Abelleira, Angélica. *Conversación con el porvenir, la naturaleza y los recuerdos*. La Jornada. México 4 de mayo de 1995.
2. Acha, Juan. *Crítica del Arte*. Trillas, México, 1993.
3. _____ *Toledo Gráfico*. Manrique, Jorge Alberto. *Toledo el Lenguaje de las cosas*. Y André Pieyre de Mandrillagues. *Toledo Místico de la Forma*. En: Francisco Toledo, exposición retrospectiva 1963-1979. México. Museo de Arte Moderno INBA/SEP, 1980. Presentación preliminar de Fernando Gamboa.
4. Adorno, T. W. *Teoría Estética*. Barcelona. Ediciones Orbis. 1983
5. Baigts, Juan. *Toledo, presencia del misterio*. México. Excélsior, Diorama de la Cultura, 19 de febrero de 1979.
6. Benítez, Fernando. *Francisco Toledo*. Sábado, Uno más Uno. México 12 de julio de 1986.
7. Benjamín, Walter. *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. Madrid, Taurus, 1985.
8. Billeter, Erika. *Francisco Toledo. Ein zapotekischer Traum*. Bilder und Visionen Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde un Aktualität. Museum Würth Künzelsau, 1995.
9. _____ *Francisco Toledo. Un sueño zapoteca. Francisco Toledo, pintar es recordar*. México, Galería Arvil. Enero-marzo de 1996.
10. Blanco, Alberto. *Los libros ilustrados del Francisco Toledo. Las voces del ver*. México. La jornada semanal Núm. 33, 17 de mayo de 1992.

11. Bradomín, José María. *Leyendas y tradiciones oaxaqueñas*. Editado por el autor. Oaxaca, 1992.
12. Cardoza y Aragón, Luis. *Toledo*. México. Era, 1987
13. _____ *Toledo tal vez*. México. México en el Arte, Núm. 13, INBA/SEP, verano de 1986.
14. _____ *Pintura Contemporánea de México*. México. Era, 1974.
15. Conde, Teresa del. *Francisco Toledo*. México. SEP, 1981.
16. _____ *Introducción a la obra gráfica de Francisco Toledo*. Chicago. The Mexican Fine Arts Center Museum. Julio-octubre de 1988.
17. _____ *Francisco Toledo. Darle sentido a la naturaleza*. La Semana de Bellas Artes. Núm. 125. INBA/FONAPAS. México, 23 de abril de 1980.
18. _____ *Pintura y magia de Francisco Toledo*. Plural. México, junio de 1982.
19. _____ *Introducción a Toledo*. La Jornada Semanal, México, 18 de diciembre de 1988.
20. _____ *Lo que Toledo a Juárez*. En: Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. XI Coloquio internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México, 1988.
21. Cuevas, José Luis. *Francisco Toledo*. Sábado, Uno más Uno. México, 12 de julio de 1986.
22. Chevalier, Jean y Alain Cheerbrandt. *Dictionnaire des symboles*. Paris. Éditiones Robert Laffont et Éditiones Jupiter. 1982
23. Driben, Lella. *El alquimista y el prócer*. Sábado. Uno más Uno. México, julio 12 de 1986.
24. Elger, Dietmar. *Expressionism*. Köln, Benedikt Taschen, 1989.
25. Elizondo, Salvador. *Francisco Toledo, aguafuertes*. México. Galería Juan Martín 1974.

26. *Enciclopedia Infantil Colibrí*. Fascículo Núm. 76. SEP/Salvat, México, 1979.
27. *Exposiciones*. Diálogos. México. Vol. 11, No. 7. 1965. p. 38
28. Foppa, Alaíde. *El mundo animal de Toledo*. México. Novedades. suplemento La Onda, domingo 9 de marzo de 1980.
29. Francastel, Galienne y Pierre. *El retrato*. Cátedra, Madrid, 1978.
30. Frerot, Christine. *Les sorciers de la forme. Sept peintres contemporaines d'Oaxaca Mexique*. Exposition organisée par Le Mirorir d'Obsidienne. Paris, 1992.
31. Galindo, Carlos Blas. *Metodología para la crítica de las artes visuales*. México. Revista de la Escuela Nacional de Artes plásticas. Vol. 4, números 15/16, primavera 1993.
32. González Mello, Renato y Cuahutemoc Medina. *Francisco Toledo en persona*. Revista Viceversa. Núm. 18, México, noviembre de 1994.
33. *Historia del Arte Mexicano*. Salvat Mexicana de Ediciones/SEP. México, 1982. Vols. 14 y 15.
34. Kartofel, Graciela. *Arte y Alma de Oaxaca*. Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca, 1994.
35. Klee, Paul. *Teoría del Arte Moderno*. Tr. Hugo Acevedo. Buenos Aires, Caldén, 1979.
36. Luna, Andrés de. *Toledo. ?*
37. Manrique, Jorge Alberto. *Francisco Toledo. La Palabra y el hombre*. México. No. 1, enero -marzo 1972.
38. _____. *Nuevos mitos*. Uno más uno. México. Junio 10, 1983.
39. _____. *El Rey ha muerto, viva el rey: la nueva pintura mexicana*. Revista de la Universidad, UNAM, 1970.

40. _____ *Los geometrístas mexicanos en su circunstancia*. En: El geometrismo mexicano. Instituto de Investigaciones Estéticas. México. UNAM, 1977.
41. Matus, Macario. *Autorretrato con familia. Entrevista a Francisco Toledo*. La Semana de Bellas Artes. Núm. 125. INBA/FONAPAS. México, 23 de abril de 1980.
42. Miller, Henry y André Pierre de Mandriagues. *Francisco Toledo*. México. Programa cultural de la XIX Olimpiada, 1968.
43. Monsiváis, Carlos. *Lo que el viento a Juárez*. México. Era. 1976
44. _____ *Que le corten la cabeza a Toledo, dijo la iguana rajada*. Monclova, Coah. Museo-Biblioteca Pape. 1983.
45. _____ *Borges y Toledo: las zoologías complementarias*. En: Francisco Toledo zoología fantástica. Homenaje a Jorge Luis Borges. Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina y Secretaria de Relaciones Exteriores de México.
46. _____ *La generación 50*. En: Historia General de México. El Colegio de México. México, 1981. Vol. II
47. Neuvillate, Alfonso. *Francisco Toledo, angustia y crueldad*. México. Revista Comercio. Vol. 19, Núm. 203. México, 1977
48. Olavarrieta Iturbe, Alicia. *El realismo mágico de Francisco Toledo*. México D.F. Tesis de maestría en Artes Visuales. ENAP/UNAM, 1992.
49. Oxman, Nelson. *El ojo polifémico de Toledo*. Plural. México, junio 10, 1980
50. Páramo, Roberto. *Dependencia y Liberación*. México. Revista Siempre, 21 de febrero de 1968.
51. Poladori, Ambra. *Renacimiento de la Cultura Zapoteca*. México. Uno más Uno. Suplemento cultural, ?

52. Rivera Velázquez, Mariano. *Epigraffa de Toledo*. Revista Arquitecto, México, Sep-octubre de 1980.
53. Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1974.
54. _____ *Una década de crítica de arte*. Sepsetentas. México, 1974.
55. _____ *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1988
56. Romero Brest, Jorge. *La Pintura del siglo XX 1900-1974*. México. F.C.E., 1954.
57. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. Grijalbo. México, 1992.
58. Subirats, Eduardo. *Figuras de la conciencia desdichada*. Taurus, Madrid, 1979.
59. _____ *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Anthropos, Barcelona, 1986.
60. _____ *El alma y la muerte*. Anthropos. Barcelona, 1983.
61. Sullivan, Edward J. *Francisco Toledo: private mythologies/public dreams*. En Francisco Toledo Paintings and Watercolors 1960-1989. New York. Nohra Haime Gallery. october 31-november 24, 1990.
62. Tibol, Raquel. *Francisco Toledo: ceramista mayor*. Proceso, Núm. 354. México, agosto de 1983
63. _____ *Juárez en la narrativa visual de Toledo*. Proceso, Núm. 495. Abril 28 de 1986.
64. Traba, Martha. *Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo*. México. F.C.E., 1976.
65. Venturi, Lionelo. *Historia de la crítica del arte*. Barcelona. Gustavo Gili, 1979.
66. Volkow, Verónica. *La cerámica de Francisco Toledo*. México. Galería de Arte Mexicano, 1983

67. _____ *Francisco Toledo: la mordedura de la risa*. México. La Jornada Semanal, Núm. 291, enero de 1995.
68. _____ *La mordedura de la risa*. Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo. México, Ed. Aldus, 1995. (Hasta la fecha de la realización de este ensayo este volumen no había sido puesto a la venta).

* Nota: Los artículos a los que les falta alguna referencia bibliográfica, marcados con un signo de interrogación, me fueron proporcionados en fotocopias por el Centro Nacional de Investigaciones de Artes Plásticas del INBA, ubicado en la Biblioteca Central del Centro Nacional de las Artes. En los documentos del Centro no se encontraron las referencias faltantes.