



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado

“Mil maneras de perder el tiempo”

Ensayos de estética

Tesis para obtener el grado de:
Maestría en artes visuales
orientación grabado
Presenta:

Lorena López de Benito

Director: Mtro. Melquiades Herrera Becerril

2000
273/14



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



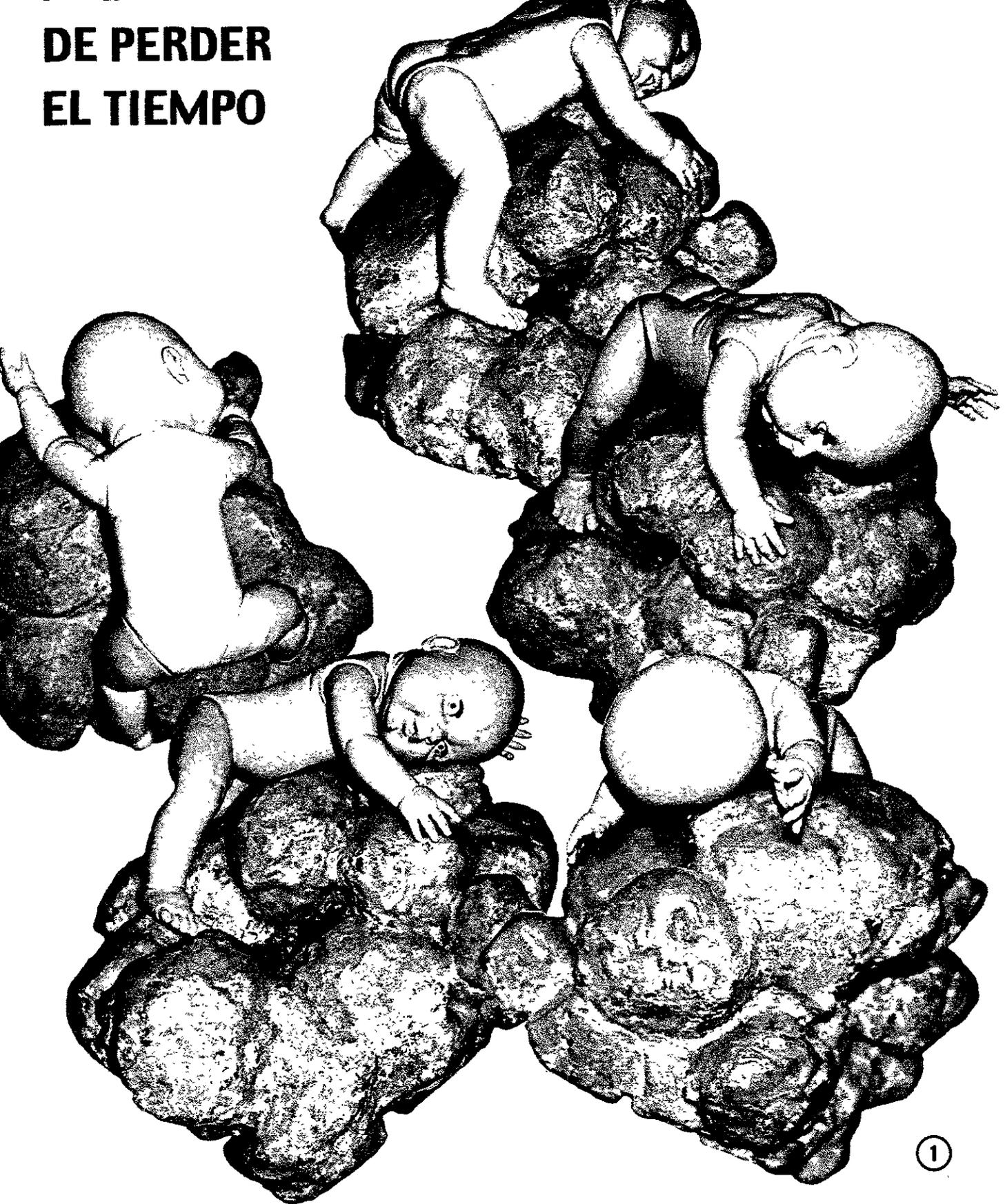
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DE PERDER EL TIEMPO



1

Niño de Richard Moszka trepando un meteoro de Sofía Táboas

A mi madre



**Gracias a Moszka, Francof, Montalván, Lezama y especialmente a Pettersson.
Gracias Melquiades por enseñarme el lado desenfadado del arte.**

Índice

1- Introducción

2- Historia Retratada:

- 1- El Tránsito en el barroco
- 2- ¿El mundo es un teatro y la vida es un sueño?
- 3- El placer de la novedad
- 4- Milagrerías
- 5- "Diablerías" en el convento de San Plácido
- 6- La muerte barroca

3- Mil Maneras de perder el tiempo:

- 1- El que hambre tiene en pan piensa
- 2- El artista primitivo
- 3- La madre de los monstruos
- 4- Puag
- 5- El cirujano plástico
- 6- Beatus Beuys
- 7- El artista deportista

4- Conclusión

5- Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Extravagante, bizarro, artificial, fascinante, caprichoso, rebuscado, retorcido, exagerado, desenfrenado, amanerado, falso, ornamental, sensacionalista, teatral, superficial, formalista, sobrecargado y asfixiante.

Todos estos adjetivos que con los años se han sedimentado sobre la famosa “perla berrueca” (origen del término barroco acuñado en el siglo XIX) pasaron en algún momento por mi cabeza en el intento por definir cómo es la Ciudad de México. Esta lista es el resultado espontáneo de múltiples vivencias sociales, emocionales y estéticas que, en medio de la heterogeneidad que ofrece la ciudad, reflejan un cierto parantesco que generalmente se puede identificar con “lo barroco”.

Al igual que el cuadro barroco atrapa al espectador para instalarlo en alguna de las diferentes escenas que posee, los grandes escenarios de la Ciudad de México (como el Zócalo o el bosque de Chapultepec) también ofertan un amplio menú de diversos cuadros que sobrecogen al paseante iniciado, haciéndole sentir parte de la amalgama de decorados.

Ante la aglomeración de sonidos, de visiones y de olores que emana el centro capitalino, no puedo más que sentir la “Desmesura Gozosa” tan propia del barroco:

-La desmesura gestual la encuentro en la salida del Metro Allende ante la orquesta salsera de ciegos.

-La desmesura gozosa se presenta cuando una persona utiliza en su lenguaje metáforas complejas y misteriosas para finalmente no decir nada.

-Para no perder la tradición Prehispánica del lujo en el vestuario, los Concheros del Zócalo no restan desmesura en sus trajes, aunque estos tengan que ser de plástico al más puro estilo “Azteca-Fashion”.

-La desmesura está en el exceso de cortesía.

_La desmesura lujosa la encuentro en el momento en que el espíritu decorativo de la burguesía se iguala formalmente con el de las clases populares. Un recorrido por las tiendas de trajes festivos de la calle Cinco de febrero documenta muy bien esta desmesura.

-Aunque se tengan precauciones generalmente no se mide con el chile.

-Las diferentes clases sociales no se juntan; unas y otras se miran con espectación sin mezclarse, pero ambos polos coinciden bebiendo y comiendo con desmesura "lo mismo" en las Fiestas Patrias.

El barroco con sus deslumbrantes destellos incita a escudriñar qué existe en la parte oculta de esos majestuosos pliegues. Extendiendo y analizando esos tejidos, empecé a introducirme en las categorías de juicio del discurso barroco para posteriormente comprender sus obras. Este primer contacto con el arte a través del destello del objeto o acción "formado" (es decir, apreciado en un sentido estético) es el punto atractivo de partida necesario para posteriormente involucrarse en el universo de problemas constructivos que conlleva.

El aspecto peculiar que caracteriza al barroco es la constante y contradictoria lucha contra una historia que empieza a percibirse como efímera, es decir, que reconoce en ella misma un progreso que inevitablemente provoca conflictos entre lo viejo que se percibe como decadente pero que con fuerza domina, y lo nuevo-moderno que emerge con debilidad pero con la garantía de que con el tiempo prevalecerá sobre esa historia vieja y defectuosa.

A lo largo de todo ese periodo barroco en transición, donde la modernidad empieza a cambiar los esquemas tradicionales, es curioso como todavía se espera con agonía y parte de falsedad que ambos polos compartan un mismo escenario (con unos mismos actores) a sabiendas de que ambos extremos son evidentemente contradictorios.

Concretamente dentro del campo del arte, el artista barroco empieza a sentir que el canon clásico "occidental", que con firmeza estructuró las manifestaciones plásticas, también empieza a cojear demostrando cansancio y hastío. Aunque no será hasta más adentrada la modernidad cuando el artista decida matar y rematar el arte, durante el barroco todavía se duda y titubea para finalmente dar al canon clásico una última oportunidad (sobre todo porque se sabe que sin ese canon, lo que tiene el arte de forma carecería de sentido).

La teatralidad barroca que se vive en las calles, en la política y en la iglesia también

se apodera del arte, obligándolo a salir en escena para actuar cubierto de excesos decorativos con la finalidad de revitalizar y dar un aire nuevo y dramático a ese canon Greco-latino dormido.

El arte nuevo de hacer comedias junto con los adelantos escenográficos, las retorceduras y los juegos de paradojas serán las estrategias y artilugios novedosos que utilizará el barroco para revitalizar el arte.

“El arte barroco consistirá en una *decorazione* que lleva su función ancilar (de servicio a aquello que decora) de una manera muy particular; que, paradójicamente, sin dejar de ser un medio, se convierte ella misma en un fin: una *decorazione* que se ha liberado y ha desarrollado su propia ley formal” ¹

En la actualidad, una vez discutido la validez de esos emprendedores programas modernos, se ha empezado a recuperar y hacer vigentes aquellos adjetivos que si hace un siglo la crítica los utilizó para acomplejar y denigrar el arte barroco, ahora esa misma crítica los elogia y aprecia como resultado de un momento de crisis estética que reaparece en escena como posible alternativa ante la desacreditada historia del arte tradicional.

1. Bolivar Echeverría "La Modernidad de lo Barroco". Editorial Era, México 1998. p. 210



**Historia
Retratada**

Éxtasis místico de Inmaculada Concepción

Una de las cualidades que enriquecen al sistema educativo de la Universidad del Claustro de Sor Juana es brindar a sus maestros la posibilidad de permitirse libertades en la forma de impartir sus asignaturas. Esto quiere decir que a partir de un rígido programa aceptado por la Secretaría de Educación Pública, el maestro puede enriquecer esos contenidos, creando redes de asociaciones entre el tema que imparte y otros.

Cuando se crean conexiones de ideas, ya sea entre situaciones históricas, sentimientos sociales, gusto, economía... en el momento en que los planteamientos surgen y todo parece tener sentido, el placer que se siente ante esas hipótesis abiertas es fascinante. Normalmente la euforia no suele durar mucho, ya que de un día para otro, uno mismo las devalúa; aun así, este juego creativo es una manera de demostrar que la cultura se puede entender no como un conjunto seccionado y hermético, sino más bien como una maleta bien ordenada donde uno como curioso, puede descubrir y formar parentescos entre calcetines de diferentes tomos enciclopédicos.

El origen de las conexiones está directamente relacionado con la persona que las formula; por ello, resulta normal entender que quien se encuentra por ejemplo, buceando constantemente en el siglo pasado, encuentre relaciones entre el presente y su tema de estudio hasta en las manchas calizas de las baldosas del Metro. Se puede caer en las malas interpretaciones y en definitiva en el error, pero creo que tomarse esas libertades (sobre todo cuando están bien formuladas), además de ser emocionante y productivo, ameniza el ritmo tradicional de una clase y fomenta la discusión o, por lo menos la práctica de tirar tomates al maestro.

“Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales están marcados por una forma interna específica que puede evocar el Barroco”¹

Mi tesis es lo mismo, fundamentalmente porque este último año me he encontrado buceando por motivos docentes en el siglo XVII y, cada vez que salía a la superficie, era inevitable descubrir relaciones insospechadas entre el presente y el Barroco del Siglo de Oro.

Zurbarán, Velazquez, Valdés Leal, Pedro de Mena, Gregorio Fernandez... todos estos artistas hacen de su obra reclamos de atención. Si uno se detiene delante de un cuadro, por ejemplo, de Zurbarán, siempre habrá un personaje que te busque con la mirada para relatarte con gestos teatrales lo que está aconteciendo en ese espacio.

La atracción por la pintura fue mi punto de partida para adentrarme en las historias del Barroco y encontrar en ese periodo (donde se empiezan a dar los cambios suscitados por la modernidad) "fenómenos culturales" y problemas sociales que no solamente te remiten al presente, sino que además siguen estando vigentes.

Comparto con José María Maravall el entender el Barroco no como un periodo específico de la historia, sino también como una actitud general donde se articulan e interrelacionan una serie de hechos que influyen para definir al siglo XVII como el siglo de la crisis.

Generalizando un poco, gran parte del legado cultural de la España del Siglo de Oro (El Barroco es un arte de crisis, mas no un arte de la crisis) expresa a gritos una conciencia del mal y del dolor de donde puede deducirse que la gente era profundamente infeliz.

El Barroco se presenta, por un lado, como el siglo gestionado bajo la ley de la ostentación y, por otro, esa luz producto de tantos oros descubría a su vez a una masa anónima de gente que diariamente se preguntaba: ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

La guerra, las pestes, las hambrunas... todas estas lacras provocaron en el hombre barroco un ánimo tal de desencanto, que lo llevó si no a desvalorizar la terrible vida que llevaba por lo menos a dormir y soñar en la compensación que algún día purificará las zozobras padecidas en vida.

La masa en el Barroco duerme y transita porque no tiene más remedio, ya que desde que nace está condenada a permanecer en una superficie inmóvil sin ninguna posibilidad de mejorar.

Esta frustración por intentar ser más y no poder, por escuchar hablar de la libertad y no poder hacer uso de ella, contradice el pensamiento de la gente. El hombre cree volverse loco y como buen loco siempre tiene en boca un soliloquio para hacer confidente y partícipe de su conflicto interno a quien quiera escucharlo.

Una de las principales causas de que las esquinas de las ciudades barrocas siempre estuvieran decoradas con algún personaje hablando con nadie, fue la soledad. Si en los siglos anteriores al Barroco en las ciudades existía relación personal entre sus habitantes, las urbes del siglo XVII se caracterizaron por el anonimato de sus habitantes.

El 1600 será el siglo donde se produzcan los primeros movimientos demográficos de importancia. El fenómeno de abandono de los medios rurales empezaba a ser un hecho y las ciudades se convirtieron en centro de atracción de miles de emigrados del campo.

Los atractivos que ofrecían las ciudades eran múltiples: diversión, prostitución, novedades, comodidades, y pese a estar limitados esos lujos a niveles adquisitivos altos, al menos siempre quedaba la posibilidad de participar con la vista de la “ostentación” que en el siglo XVII rigió en gran parte de las principales urbes Europeas.

Los inconvenientes en un primer momento se desconocían, pero con el tiempo emergieron como la cara opuesta y monstruosa de las ciudades: pérdida de calidad de vida, aumento del desempleo, hambres, plagas endémicas y, como comenté antes, la soledad urbana.

La aglomeración física de la gente en las grandes ciudades provocó una insuperable dificultad de conocimiento y relación individual. Esta falta de convivencia trajo consigo un distanciamiento donde a nadie le importaba quien era nadie, todos son desconocidos y ese anonimato cada vez más extenso fomentó la aparición de la común violencia urbana.

Toda esa subcultura desviada que se formó en las urbes (menesterosos, bandoleros, prostitutas, verdugos, pícaros, alcahuetas, brujos) quedó espléndidamente reflejada en la literatura de ese decadente Siglo de Oro. La ciudad fue la principal fuente de novedades y también la consumidora de esas manifestaciones culturales. El “drama” de la cultura barroca es característicamente urbano.

“(…) pues estamos en un mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.”

“¿Qué es la vida? Un frenesí
¿Qué es la vida? Una ilusión
una sombra, una ficción
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son”

Calderón de la Barca ²

¿El mundo es un teatro y la vida es un sueño?

El hombre barroco empieza a aceptar con el tiempo que todo cambia. Ese concepto de mutabilidad le ayuda a afrontar con resignación el papel que le ha tocado vivir porque desde pequeño la religión le garantizaba que es sencillamente transitorio. Lo que ve, lo que conoce, lo que quiere, no es real sino aparente, ya que en el más allá -desconocido- tiene asegurado el trasvase de papeles y los cambios soñados.

Abrir los ojos supone darse cuenta que el mundo camina al revés y que todos como "locos" piensan con los pies y andan con la cabeza.

Hasta el loquito del pueblo que percibe una dimensión distinta de la realidad pasa desapercibido ante una multitud que, como él, se pregunta dónde está el límite entre la ficción y su vida.

Sólo el actor de comedia sabe perfectamente que su papel no corresponde al de su vida, pero juega y disfruta colaborando indiferente a mantener al pueblo dormido.

La interrelación entre el predicador y el comediante en el periodo barroco fue muy estrecha, ya que ambos buscaban, a través de los mismos medios, comunicar, adoctrinar y deleitar a un público (estos tres fines serán la esencia de la estética barroca). Naturalmente, la principal influencia fue la del comediante sobre el predicador, pues éste era consciente, como conocedor de las reacciones del público, del poder de los recursos teatrales desarrollados por el autor en la escena. Por ello no hay que dudar que cuando el predicador estaba subido sobre el escenario del púlpito, se sintiera comediante a lo divino.

Entre los autores de comedia del siglo XVII existieron rivalidades profesionales de cara a poseer mayor número de convocatoria. Era normal que el escritor de comedia pusiera mucho empeño en descubrir *hits* tanto literarios como escenográficos que sorprendieran y atrajeran el mayor número de público. El predicador, por supuesto, no se quedaba en la retaguardia y, al igual que el comediante, siempre buscó las ediciones de sermones más exitosas.

Llegó un momento en que la ambición por obtener la última novedad era tal que, en determinados casos donde el nivel cultural del predicador no era muy alto, se recitó en misa sermones totalmente plagiados y distorsionados por su frecuente multiplicación.

En contextos rurales el error pasaba desapercibido, pero en las grandes ciudades el público aficionado siempre se daba cuenta y por respeto al religioso no alzaba la voz, aunque no disimulaba su risa, poniendo nervioso al actor-predicador.

La palabra sermón siempre nos remite al discurso cristiano u oración evangélica que el cura predica para enseñarnos la buena doctrina, pero también los sermones son entendidos como aquellas amonestaciones interminables que, dependiendo de la situación, entristecen o ligeramente resbalan.

Al igual que en el siglo XVII, es común en estos días escuchar sermones de diferente índole. La cualidad que caracteriza a los sermones es siempre el declarar que este mundo es una mierda y que el hombre debería sentir vergüenza por transitar por él inmune.

Encontrándonos a finales de milenio, el común denominador de la prédica es que con uvas y todo el mundo estalla porque es malo.

Ya desde el Barroco, el hombre empezó a intuir la maldad de este mundo incierto, engañoso y radicalmente inseguro, pero sabe que ese pesimismo es siempre compensable por el credo.

“Los predicadores propiamente eclesiásticos, que nos exhortan a renunciar a los fastos, pompas y concupiscencias terrenales para alcanzar el disfrute de la gloria en el más allá, trasmundano y eterno. Sus lemas son la fe en lo que no vemos y esperamos (acompañado de escéptico desdén por lo sensible o experimentable) y la obediencia a los representantes proféticos de Dios sobre la tierra (complementada muchas veces por la más irreductible rebeldía frente a las autoridades mundanas)”³

El placer de la novedad

A lo largo de todo el siglo XVII el hombre barroco siente una inclinación innata que lo lleva a la constante búsqueda de la novedad (en el vestuario, en la literatura). En definitiva, es una necesidad de sentirse moderno para contrarrestar el desengaño que padecía ante una situación social, económica y emocional que a todas luces se presentaba como trágica y desastrosa.

La novedad en todos los ámbitos renació un siglo antes; la novedad sospechosa será el punto de mira que ejemplifica a las monarquías absolutistas del Barroco.

“Nunca se espera nada bueno en la novedad, siempre que afecte al orden social y privilegiado”. De esta situación se dieron cuenta principalmente aquellos a quienes la novedad y los cambios amenazaban con eliminar de un plumero (invento barroco) el polvo retrógrado que impregnaba sus comodidades.

Pero la novedad place, la novedad entretiene; qué mejor que excluir la iniciativa en todas aquellas manifestaciones de la vida colectiva que afectaban al orden fundamental. En la política, la religión, la moral, la filosofía y ciertos ámbitos de la medicina, se cierra la compuerta a toda novedad, contrarrestando esta represión con una desafortunada apertura a lo nuevo, siempre y cuando fuese juzgado como inocuo e inocente para la mayoría (el 98%).

Si a lo políticamente incorrecto le restamos lo anteriormente mencionado, nos encontramos con que el arte y la literatura fueron prácticamente las únicas manifestaciones que recibieron apoyo y subvenciones por parte de la monarquía señorial.

Las artes fueron consideradas no sólo fuera de todo riesgo (a excepción del artista rebelde) sino también favorables como propaganda para conducir el comportamiento humano.

Disfrutar y no pensar fue la exitosa estrategia utilizada en el Barroco, indispensable en todo “culebrón” (telenovela) que reclamaba del público la atención con el “suspense” del siguiente capítulo.

Como expresa José Antonio Maravall en su libro “La Cultura del Barroco”, la novedad en el arte suponía un arma de doble filo, ya que la apariencia de novedad en la mayoría de las manifestaciones culturales estaba teñida de una falsa apertura que, por debajo, filtraba una doctrina cerradamente conservadora y manipuladora.

Los toros, el teatro, las mascaradas, los bailes y los espectáculos de luz y sonido eran entretenimientos que, analizados desde un aspecto socio-político, lo que buscaban era incitar a la gente a seguir durmiendo para hacerle olvidar que estaba dominada. Financiar esos proyectos suponía agradecimiento popular e indirectamente olvido ante cualquier movimiento de rebeldía o búsqueda de justicia social.

La multimedia barroca como medio de excitación sensorial también fue objeto de devoción de la influyente mano derecha de la monarquía: la Iglesia. La importancia de lo religioso en la sociedad del siglo XVII llevó a las instituciones religiosas también a utilizar todo tipo de artificios escenográficos en sus espectáculos devocionales e inquisidores. Las flagelaciones colectivas, los Autos de Fe y las procesiones de Semana Santa fusionaron a lo divino las novedades teatrales para mover a los diferentes estamentos sociales a la devoción y las lágrimas. Los lugares que mejor cubrían las necesidades de visibilidad, espacio y sobriedad eran, junto a las iglesias, las Plazas Mayores o Zócalos. El uso de estos espacios ha variado a lo largo de la historia y no ha sido sino hasta este siglo cuando de nuevo se ha retomado su función original de "Plaza" abierta a actividades multitudinarias.

El "Auto de Fe" era indiscutiblemente uno de los espectáculos de mayor participación popular del siglo XVII. La Inquisición desplegaba toda su imaginación en crear, ante la mirada de cientos de espectadores, un *Show* cuyo objetivo era no sólo ajusticiar a múltiples reos con tormentos de exquisita ingeniería, sino actuar de forma directa sobre los feligreses conmocionándolos como creyentes y, en consecuencia, reteniéndolos al supremo poder de la religión como única medida de salvación.

La palabra "Ingeniería" se extendió a diferentes campos de la cultura barroca. La Inquisición aplicó su ingenio en crear extravagantes aparatos de tortura, al igual que la ciencia dio un paso hacia delante con sus novedosos inventos (siempre en pugna constante contra los controles adversos al desarrollo racional del saber).

El hombre barroco inventa, crea y se satisface adquiriendo cualquier novedad de última moda. Grandes inventos nacen en el Siglo de Oro al igual que múltiples *gadgets* que entretienen y recrean por su ingenio, cumpliendo además su función de no servir para nada (la porcelana que llora, el juguete que se autodestruye).

Milagrerías

Como comenté anteriormente, la novedad en el siglo XVII estuvo restringida a determinados terrenos considerados nocivos para el vulgo. Al estar tan acotados los ámbitos de participación, esto trajo consigo que la necesidad y apetencia de lo nuevo se disparara a límites que rozaron con la extravagancia y lo insólito.

“Se produce así el anormal y libre entusiasmo por la extravagancia, manifestación última y morbosa en la insaciada utilización de libertad, que, en algún sector de la existencia, a los hombres del siglo XVII les ha quedado”⁴

La Inquisición Española a lo largo del Barroco no respiró un segundo atendiendo a los diversos expedientes infectados de “Diablerías”. Esta credulidad insólita se manifestaba en todos y cada una de las esferas sociales; nadie quedaba al margen de caer bajo el encanto de lo sobrenatural: los reyes, las reinas, los amantes, los nobles, el mendigo, el chistoso, el clero y las monjas (como veremos más adelante; vease la imagen de la memina).



Esta búsqueda de lo sobrenatural puede analizarse como consecuencia de una sociedad miedosa y desengañada. Lo mágico tranquiliza y da esperanza a todo aquel que espera con el milagro un cambio en su vida. Lo terrenal dejó de convencer a la mayoría que, decepcionada, empieza a interesarse por lo nuevo y desconocido.

Voy a detenerme en narrar un curioso hecho “insólito” que aconteció durante el reinado de Felipe IV y que mantuvo durante treinta y dos años a la Santa Inquisición entretenida.

“El proceso de las monjas del convento de San Plácido” de Madrid y, en particular, el de su fundador Jerónimo de Villanueva, fue más que un episodio alucinado, ya que en dicho proceso estaban implicadas importantes intrigas políticas, religiosas y jurídicas.

Unicamente me detendré en el relato de lo acontecido en el convento (marginando sus interesantes consecuencias) para ilustrar con datos reales lo que fue la exacerbada

religiosidad de aquel siglo.

“Diablerías” en el convento de San Plácido

Don Jerónimo de Villanueva y Doña Teresa Valle de la Cerda se conocían desde adolescentes, frecuentaban los mismos bailes, los mismos amigos y compartían más de una afinidad. Una vez que Don Jerónimo heredó el honorable puesto de Protocolario de Aragón, se formalizó la relación entre ambos enamorados. Misteriosamente, días antes de la boda, Doña Teresa cae bajo una crisis vocacional que la llevó precipitadamente a tomar los hábitos religiosos.

Don Jerónimo, lejos de sentir frustrado su amor por Doña Teresa, decide acompañarla en sus propósitos haciendo él mismo voto de castidad. Sus vidas estaban destinadas a unirse si no en un sentido carnal, sí espiritualmente, ya que con la fortuna de ambos decidieron fundar un convento “San Plácido”, donde Doña Teresa tendría no sólo sus privilegios, sino también la dirección del convento.

Un año y tres meses después de la entrada de las religiosas en “San Plácido”, comenzaron a manifestarse síntomas externos en las monjas más jóvenes.

Antes de describir la posesión y los conjuros llevados a cabo para paliar la “Hueste Infernal”, conviene indicar que en el siglo XVII, pese a las reformas establecidas en los monasterios y conventos, la relajación moral por motivos sociales era bastante común.

Era costumbre en familias hidalgas -sin muchos medios- ingresar en la religión a las hijas que no podían casar con el decoro que exigía su estamento social. Es de suponer que esta alternativa provocó que los conventos se llenaran de jovencitas sin verdadera vocación religiosa.

En este contexto de falsa espiritualidad, los demonios venían siendo para las monjas instrumentos divinos usados para expulsar de sus bocas lo más profundo de su subconsciente. La represión que sentían ante una vida que por motivos de decoro social fue trágicamente truncada quedó patente en las “diablerías” de “San Plácido”.

Los diablos se manifestaban en la comunidad a través del cuerpo y de las palabras. En el lenguaje del cuerpo las monjas actuaban como Satán, se arrastraban por el suelo,

se golpeaban contra las paredes y bailaban y gesticulaban impúdicamente. Ninguna de ellas podía responder de sus actos.

En cuanto a las revelaciones, no serán ya los diablos los que manipulen la situación sino, como comente anteriormente, serán ellas mismas las que dicten el discurso expresando sus fantasías y sueños reprimidos.

“Los teatros del diablo suelen ser también, si no a la vez, hogares místicos donde pueden darse cita las dos tendencias, los posesos y los espirituales y esto no solamente porque, como ha dicho Alfred Jarry, la posesión del Espíritu Santo y la del demonio pueden llegar a tener estructuras simétricas, sino también por la inestabilidad e indefinición de los fenómenos tal y como los conocemos en esos siglos, donde se producen trasposiciones de la experiencia o, si queremos, metamorfosis de la espiritualidad, como ocurrió en el caso de Doña Teresa Valle de la Cerda que conoció las dos vertientes, la mística y la demonológica, la señalada por el iluminismo y la de posesión diabólica.”⁵

A lo largo de todo el proceso de “San Plácido”, la Inquisición tuvo sobrado tiempo para investigar y definir los diferentes casos de posesión que padecían las monjas.

Distinción entre posesión, obsesión y embeleço

El mayor grado de ocupación diabólica lo tenían aquellas monjas “poseídas” que habían perdido su alma inconscientemente bajo las garras del diablo. En estado de posesión se perdía por completo la consciencia y una vez que la crisis demoniaca había pasado, la víctima era incapaz de recordar lo sentido durante el estado de trance.

En cuanto a las “obsesas”, por el contrario sí conservaban el dominio de sus facultades tanto antes como terminada la crisis. La diferencia con el poseso es que el obseso siempre puede juzgar el trance como amoral y abominable.

Finalmente y a un nivel más inocente están las monjas ilusas, que en estado de “embeleço” evidencian un sentido de la percepción erróneo que afecta a sus sentidos exteriores (con delirios y alucinaciones). En estados de crisis emocional o fanatismo, el estado de “embeleço” puede contagiarse en un instante.

La Hueste Infernal de “San Plácido”

Algunos de estos demonios jugaron un papel muy importante en los acontecimientos del convento, otros fueron solamente comparsa.

“Doña Teresa del Valle que hoy se llama Doña Benedicta Teresa y su demonio Galalon.

“Doña Gregoria de Hoios, hoy Doña Gregoria María, su demonio Peregrinillo.

“Doña Bernardina Espinosa, hoy Doña Bernardina Bernarda, su demonio Astaroth.

“Doña Jusepa de Herrera y aora soror Josefa Matilde y su demonio Barrabas.

“Doña Antonia de Castellanos, Antonia Columba aora, su demonio Gallifarte, por otro nombre Cochero.

“Juana Villanueva, aora Juana Maria Paula, su demonio piensa que Capitan.

“Ana María Pernia, aora Ana Maria Geronima, su demonio La Borrica de Balam.

“Josefa Maria, su demonio Serpiente Circuladora de la tierra o la serpiente que engaño a Eva.

“Doña Josefa, aora Maria Anastasia, su demonio Peregrino raro o Peregrino el grande.”

61

Hasta llegar al siglo XVII nadie denunció conscientemente las malas cualidades que en su naturaleza poseía el hombre. La constante vivencia de la agresividad ocasionada por las guerras inspiró de tal forma al arte, que comúnmente se conoce el Barroco como el siglo regido bajo la estética de la crueldad.

La crueldad se padecía como el pan de cada día, pero también era favorecida por la iglesia para actuar de forma envolvente con un público de sobras gustoso por el fluir de la sangre. Esta forma de expresar y vivir la devoción en el sigloXVII no podía traducirse dentro de una morfología clásica y esteticista, sino en otra barroca, no centrada en lo bello

ni en lo sereno, sino en lo violento y agitado.

El cronista Español León Pinelo documentó con todo tipo de detalles un hecho que aconteció en 1623 con ocasión de la visita del Príncipe de Gales a Madrid. El prelado, con intención de conseguir el favor divino para el buen término de las negociaciones (matrimonio del mencionado príncipe y la hija de Felipe IV), pidió a las órdenes religiosas y hermandades que saliesen en procesión con algunas mortificaciones decentes.

“Unos con calaveras y cruces en las manos; otros con sogas y cadenas a los cuellos y por los cuerpos; cruces a cuestras, grillos en los pies, aspados y líados, hiriéndose los pechos con piedras, con mordazas y huesos de muertos en las bocas y todos rezando salmos. Así pasaron por la calle Mayor y Palacio -concluye- y volviendo a sus conventos con viaje de más de tres horas, que admiró la corte y la dejó llena de ejemplos, ternura, lágrimas y devoción.”⁷

Durante todo el siglo XVII y parte del XVIII, el gusto por los deliciosos suplicios, por la decoración de las tumbas, por la belleza de los cuerpos muertos, por la carne desgarrada, se immortalizó a través del arte y la literatura.

La diferencia que estriba de un siglo a otro es que el placer por lo macabro a comienzos del Barroco siempre permaneció en el inconsciente y en lo inconfesado. Nadie sabía aún el nombre de los demonios que agitaban los sueños.

Dado el placer visual de esas violencias mortuorias no se dudó en reconocerlas y denominarlas, un siglo más tarde, como sádicas. Pero volviendo al 1623 y tomando como ejemplo al prelado de Madrid, este personaje nunca sospechó que esa inclinación al horror poseía trasfondos perversos. La religión en el siglo XVII nunca se planteó esas manifestaciones como perversas, sino más bien creía hacer obras pías y edificantes exponiendo suplicios y torturas en sus eventos religiosos. Todo ese espectáculo descrito por el cronista León Pinelo no era más que una concesión tolerable al gusto de la época.

Desde comienzos del siglo XVI la muerte empezó a inspirar amor y deseo. Esta sensibilidad por el cadáver hermoso también se observa en el teatro barroco, donde el autor se inclina a situar el amor cada vez más cerca de la muerte. La moralidad del momento nunca permitió transgredir lo prohibido, aun así esta moral tampoco impidió que en el inconsciente del lector y del espectador se diera rienda suelta a la fantasía (erótica).

Los éxtasis místicos de las Santas también son éxtasis de amor y de muerte. El desvanecimiento y la enfermedad del cuerpo por inanición embellece la imagen de la Santa haciéndola sensual. (Este atractivo por la delgadez extrema de las vírgenes de pasarela, más cerca de la enfermedad que de la salud, ha ocasionado en la actualidad más de una fantasía erótica).

La confusión entre la muerte y el placer a lo largo del siglo XVII permanece en la esfera del inconsciente, la inspiración es inocente y espiritual; por el contrario, una vez situados a finales del XVIII y principios del XIX, el cadáver como objeto de deseo se presenta confesado y deliberado.

Los textos en el siglo XVIII están llenos de historias de amor con los muertos. Philippe Ariés, en su libro "El hombre ante la muerte", nos relata una historia verdadera documentada por un cirujano de la época.

"Un gentil hombre, hijo menor de la familia, fue obligado a entrar sin vocación en una orden religiosa. Durante un viaje se detiene en una hospedería donde los dueños estaban en duelo por su hija que acababa de morir. Como no tenían que enterrar a la hija sino hasta el día siguiente, rogaron al religioso que la velara durante la noche. Lo que había oído contar de su belleza había despertado su curiosidad; descubre el rostro de la presunta muerta y, lejos de encontrarla desfigurada por los horrores de la muerte, encontró en ella gracias animadas que, haciéndole olvidar la santidad de sus votos y ahogando las ideas funestas que inspira naturalmente la muerte, le impulsaron a tomarse con la muerta las mismas libertades que el sacramento podía autorizar durante la vida. De este modo el monje se unió con la muerta." ⁸

El acoplamiento con los cuerpos muertos o en estado de inconsciencia también aparece en la obra del Marqués de Sade. Este autor declaró en su época que la sodomización de cadáveres todavía frescos era una práctica oculta pero existente entre la gente poderosa de París.

"Frecuentemente he visto en París a un hombre que pagaba a peso de oro todos los cadáveres de jóvenes muchachos y muchachas fallecidos de muerte violenta (...) se los hacía llevar a su casa y cometía una infinidad de horrores sobre aquellos cuerpos frescos."

Vivir la experiencia erótica de la muerte permite todavía llegar más lejos, incluso hasta la propia muerte.

La ciencia médica del siglo XVIII, en su búsqueda por conocer la muerte a través de la disección del cadáver, analiza el hecho de que la agonía física de la muerte provoca excitación sexual. Estos datos "científicos" no se encuentran tanto en crónicas médicas sino en periódicos amarillistas que relatan con detalles casos de personajes que, buscando el "placer de los sentidos" con el inicio del ahorcamiento, terminaron bajo tierra evidenciando una generosa erección de pene. Me imagino que del siglo XVIII a la actualidad esta práctica se habrá cobrado en el anonimato más de una víctima.

La muerte barroca

Saber de la muerte (tanto de la nuestra como la ajena) implica descubrir qué es lo que tiene el individuo que le hace ser único y también aceptar lo que todos tenemos en común: la genérica muerte.

Dentro de los esbozos de modernidad que se adelantaron al Barroco nos encontramos con el deseo colectivo de individualizar la sociedad.

Crear individuos libres capaces de elegir la dirección a tomar en su vida, es una de las constantes que preocupa a un sector reducido de la intelectualidad barroca (el hombre no nace hecho sino que tiene que construirse). Estos reclamos que, en definitiva, se filtraron en el Barroco y que no son consumados hasta bastante tiempo después, serán uno de los problemas básicos de la autoridad monárquica: luchar y prevenir esos incipientes y silenciosos latidos del pueblo.

La cultura barroca, interactuando con el espectador y con el lector, también participa y fomenta con sus famosas obras inacabadas que el público añade parte de sí mismo para dar por concluida la obra. La literatura emblemática, por ejemplo, siempre requerirá que el lector termine por su cuenta el desarrollo del pensamiento sugerido por el emblema. Las imágenes emblemáticas te invitan a descubrir con la agudeza del ingenio el contenido de las mismas.

Cuanto más consciente es el hombre de que como él no hay nadie más en el planeta,

más seguro está de dar su cuerpo por perdido.

“Porque la conciencia aguda de nuestra individualidad es conciencia aguda de la muerte que nos toma de uno en uno para que engrosemos la masa indiferenciada de lo que los romanos llamaban <<la mayoría>>: morir es pasarse a la mayoría y dejar de ser uno mismo.”⁹

Vivir conscientemente la experiencia de la muerte supone situarnos ya a mediados del siglo XVIII donde no era extraño ser invitado a un funeral ficticio por el propio anfitrión.

Este juego no sólo de diseñar la escenografía de tu funeral, sino también de experimentar con sangre caliente tu propia creación mortuoria, fue entretenimiento de culto no sólo de reyes, sino de burguesas acomodadas. El rigor de este entretenido juego puede llegar a ser terrible cuando el concepto de muerte no es tomado con la seriedad de lo que significa: dejar de ser

Cuando sabemos que si dejamos de ser totalmente, no hay coco que nos castigue ni gratificación que nos compense, la muerte supone simplemente el fin de todo. Pero para quien la muerte es sólo “aparente”, es decir, que continúa después del *show* (el teatro del mundo), me imagino como agonizantes esos momentos reflexivos en el ataúd, donde la imaginación y la culpa puede causar estragos.

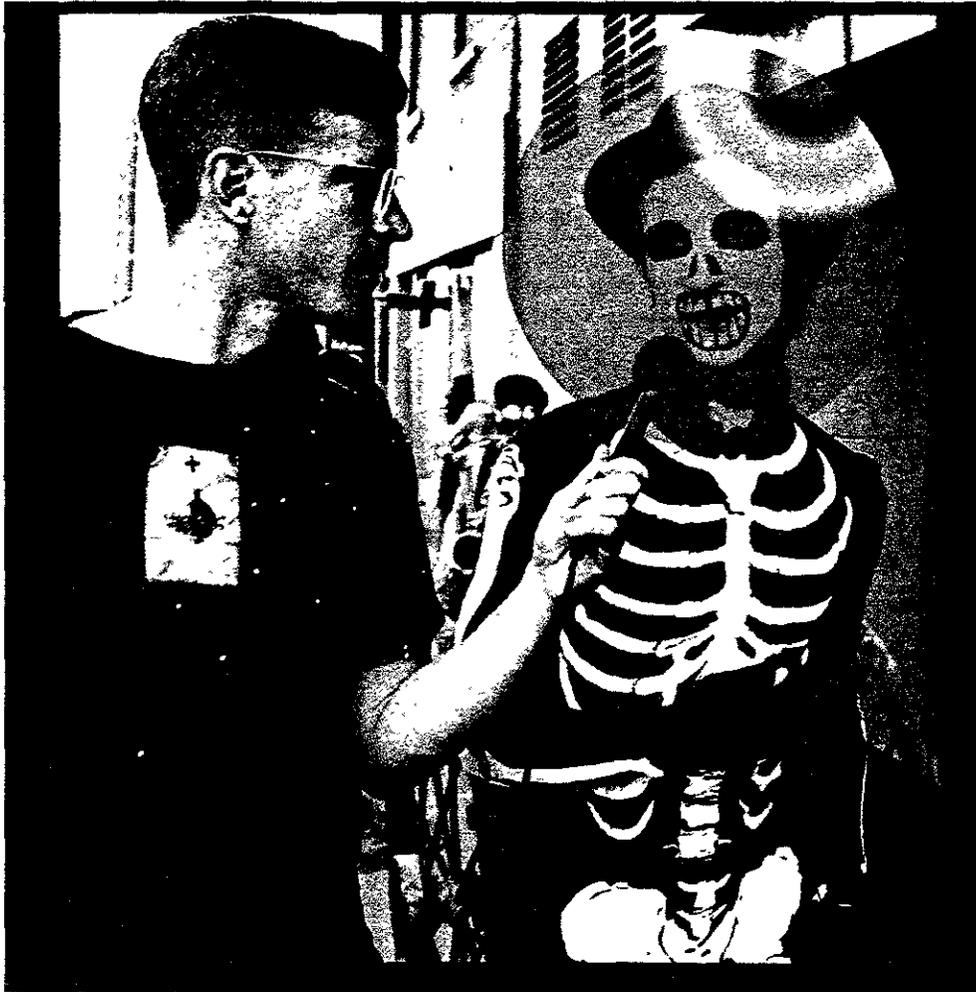
Para Richard Moszka, artista canadiense residente en México DF, celebrar simulacros de tu propio funeral resulta con los años más lógico y emocionante que el festejo tradicional del natalicio. Según el artista, la edad nos aleja más de la niñez y nos acerca más a la muerte. Si la muerte está tan presente en nuestras vidas, por qué crear complejos dispositivos para combatirla y negarle el alcance de sus efectos, y no celebrarla o por lo menos prepararla para que si nos pilla de sorpresa (tanto la nuestra como la ajena) todos tengamos como invitados el guión aprendido.

1. Calderón de la Barca “La vida es sueño”. Editorial Prisma, México 1989. p. 157

2. Omar Calabrese “La Era Neobarroca”. Editorial Cátedra, Madrid 1989. p.31

3. Fernando Savater “Diccionario Filosófico”. Editorial Planeta, Barcelona 1995. p. 291

4. José Antonio Maravall “La Cultura del Barroco”. Editorial Ariel, Barcelona 1996. p. 460



Richard Moszka celebrando su funeral

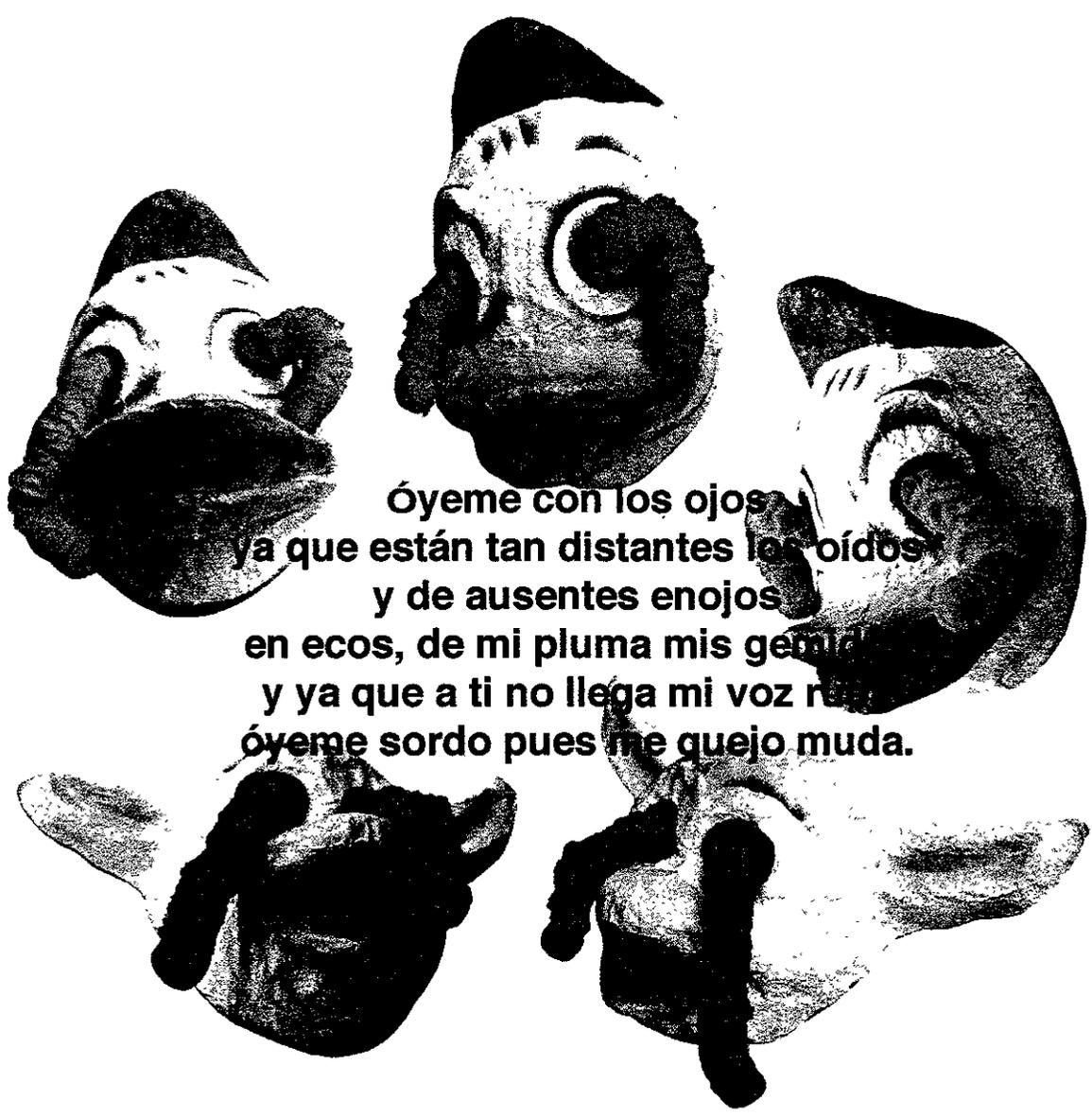
5. Carlos Puyol Buil "Inquisición y Política en el Reinado de Felipe IV". Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1993. p.141

6. Carlos Puyol Buil "Inquisición y Política en el Reinado de Felipe IV". Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1993. p.147

7. Emilio Orozco Díaz "Introducción al Barroco". Editorial Universidad de Granada , Granada 1988. p.257

8. Philippe Ariés "El Hombre ante la Muerte". Editorial Taurus, Madrid 1987

9. Fernando Savater "Diccionario Filosófico". Editorial Planeta, Barcelona 1995. p.237



**Óyeme con los ojos
ya que están tan distantes los oídos
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos
y ya que a ti no llega mi voz real
óyeme sordo pues me quejo muda.**

Sor Juana Inés de la Cruz

Máscaras de animales con plastilina fluorescente saliendo por sus ojos

EL QUE HAMBRE TIENE, EN PAN PIENSA

“La Blanca” es uno de los populares cafés situados en el Centro Histórico, donde acostumbraba a ir con mis compañeros de la maestría.

Además de ofrecer comidas, lo más típico del lugar son las canastas de pan dulce que sirven en cada mesa cuando consumes un café americano, capuchino, etc... El atractivo de estas canastas de pan residía no sólo en la llamativa forma de cada pieza, sino en la posibilidad de manipular uno por uno (revisando su forma, su decoración, sus posibles rellenos) hasta que finalmente decidías cual de ellos iba a acompañar tu café.

Esta libertad de elección no sólo visual, sino también dactilar, resultaba un entretenimiento divertido previo a la plática, a la lectura de un libro, al pensamiento distraído...

La idea de la “canasta de panes” en la mesa siempre me resultó brillante, hasta que en una ocasión, estando mi madre de veraneo en la ciudad, me comenta sorprendida, ante mi manoseo nervioso de panes, que el pan que iba a comerme había sufrido el mismo trato, pero por manos ajenas.

Sin duda, el comentario de mi madre me hizo recapacitar que muy higiénicas no eran las “canastas de pan dulce”pero, pudiendo elegir, prefiero ingerir algunos gérmenes exteriores, que apoyar diez minutos la nariz en una vitrina, hasta elegir que pan dulce se me antoja.

El pan, tanto el salado como el dulce, ha venido siendo uno de los alimentos básicos de la humanidad. Desde los tiempos más remotos, en que nuestros antepasados experimentaban el valor nutritivo de los cereales (que no tenían otro inconveniente que su dificultad para ser consumidos tal y como la naturaleza los ofrece), la alimentación varió sensiblemente cuando esos cereales se trituraron y se cocieron, convirtiéndose en esponjoso pan.

Es sorprendente cómo después de tantos siglos apenas ha variado su fórmula y sus ingredientes esenciales. Quizá sea su aspecto exterior el que más cambios ha sufrido, dependiendo de las diferentes poblaciones, festividades, cultos, imaginación de los panaderos...

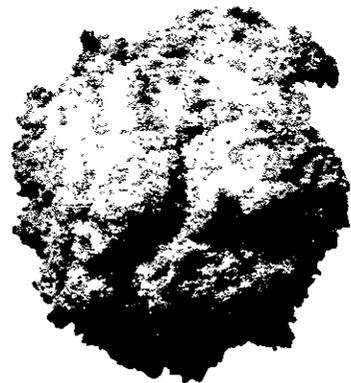
A pesar de la fidelidad del pueblo mexicano al maíz, con la llegada de los españoles y sus alimentos (entre ellos el trigo), el pan fue haciéndose hueco en la dieta mexicana, adquiriendo características singulares a tal punto que, en la actualidad , según la investigadora Barbara Howland Taylor, existen más de trescientos panes diferentes en todo el país.

La gran mayoría de los panes que se encuentra tanto en las panaderías de las grandes ciudades como en los pueblos trae consigo una serie de alegorías y simbolismos que, en muchas ocasiones, rozan con el surrealismo. La forma, el adorno, el sabor, el relleno... son detalles que remiten no sólo a historias populares y festividades religiosas, sino también a extensos homenajes al mundo de la charrería, el día del amor y la amistad, virtudes y defectos humanos, flora y fauna local, vestimenta y, en casos contados, “albures en harina de populares connotaciones sexuales”.

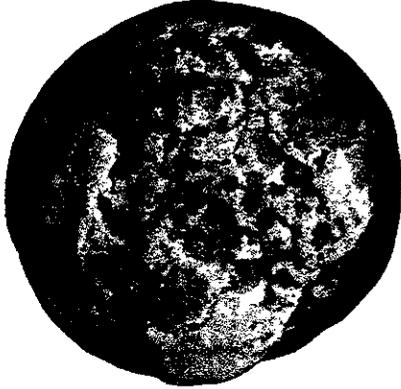
Hacer una relación de todos los panes que ilustran estas categorías sería interminable, pero considero que merece la pena detenerme en algunos ejemplos que por su forma o por su historia, resultan bastante curiosos. La descripción de estos panes son producto de la investigación bibliográfica, la experiencia personal y las declaraciones de panaderos del pueblo de Malinalco (Estado de México).

“ LA CHILINDRINA “

Érase una vez una chica llamada Chilindrina; la moza en cuestión era muy guapa pese a tener la cara llena de erupciones pustulosas, un tanto desagradables. Un día de verano, Chilindrina tuvo un terrible altercado con su novio, el panadero del pueblo. Éste, para desquitarse, llegando ese mismo día a su panadería, ingenió un pan que en su forma insultaba y ofendía a la pobre Chilindrina. A la mañana siguiente, todo el pueblo degustó con sorpresa la nueva variante del panadero: un pan que emulaba con azúcar las protuberancias granosas de “La Chilindrina”.



“RODILLA DE CRISTO” U “OJO DE PANCHA”



Para analizar este pan, hay que remontarse a las truculencias religiosas que caracterizaron el siglo XVII. La verosimilitud a la que llegaron los escultores barrocos, para describir con morbosos detalles los injustos padecimientos de Cristo, les motivó a incluir en sus esculturas todo un repertorio de materiales que simulaban magulladuras, lágrimas, coágulos, destrozos de la epidermis...

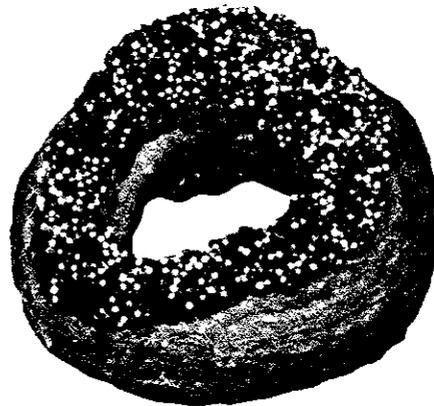
Este pan dulce, con la superficie estrellada, nos remite a la rodilla de un Cristo barroco crucificado.

“CHISMOSA”

Con azúcar rosa espolvoreada por toda la superficie, en forma de lengua, “La Chismosa” se inventó para homenajear a todo aquel que habla más de la cuenta.

“VOLCÁN”

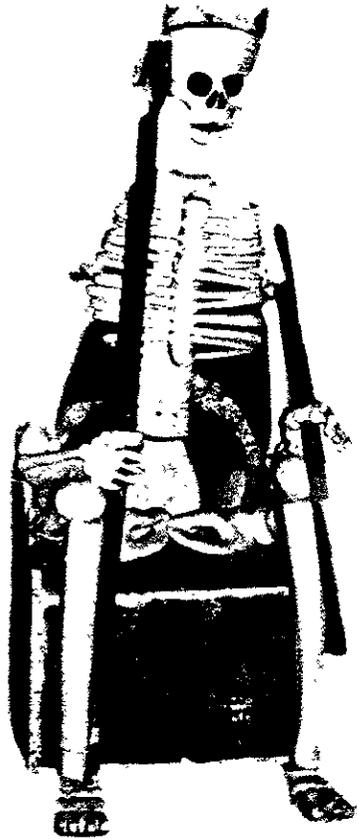
Durante el reinado de Maximiliano y Carlota, a México entraron no sólo los ademanes franceses, sino también un variado surtido de recetas gastronómicas. El hojaldre francés “Vol-au-vent”, relleno de exquisitas combinaciones, se transformó en los “Volcanes” mexicanos, típicos en los banquetes y en las fiestas de quince años.



“PAN DE MUERTOS”

El culto prehispánico a los muertos encontró en el trigo un elemento para disfrazar el respeto que tenía a sus antepasados. El dos de noviembre el trigo se impone al maíz en toda la República Mexicana.

En Santo Domingo de Yanhuitlan, Oaxaca, el pan de muertos difiere del convencional (con adornos que imitan huesitos) en unos pequeños rostros de colorines desperdigados por su superficie. Estas pequeñas caritas modeladas en harina y teñidas con colores brillantes, en lugar de estremecer, más bien sugieren, por su gracia, ser colocadas como botones en un saco. El pan resulta ligero y digestivo; sólo hay que tener cuidado de que la efigie del difunto no te rompa una amalgama.



“OJO DE MAMÓN”

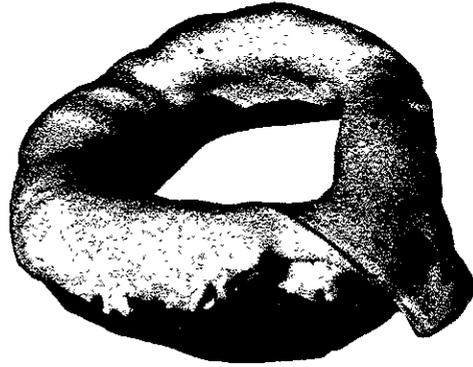
Mamón. adjetivo: Que todavía está mamando. Que mama mucho o más tiempo del regular.



“PUCHA DIGESTIVA”

Dejo al lector la libertad de encontrar el sentido alegórico de éste pan.

Reanudando la conexión entre el pan dulce y las festividades religiosas, en el siglo XVII aconteció en la ciudad de Puebla un hecho curioso, que provocó la excomunión de un grupo de damas adictas al “pan con chocolate”. Este grupo de nobles y beatas mujeres, en un arrebatado de originalidad, exigió al cabildo de la catedral servir (con presupuesto eclesiástico) estos ricos manjares durante los oficios religiosos. El fundamento en que basaban estas mujeres su solicitud era, simple y llanamente, “hacer todavía más placentera, la estimulación sensorial que suponía escuchar el sermón los domingos en la iglesia”.



El conjunto de la iglesia en el siglo XVII llegó a convertirse en una sala de fiesta teatral abierta a todo el público. La ordenación teatral supuso no sólo un intencionado juego del espacio, con los consecuentes efectos de luz, sombras, sonidos, colores, sino también un pomposo realze del púlpito, para destacar la figura del predicador como el gran comediante.

En aquellas solemnes funciones religiosas, las damas de Puebla, y en general todo el público, se sentían en actitud análoga a la que adoptaban en el teatro. El sentimiento, la devoción y las lágrimas se desbordaban cuando el predicador empezaba a actuar como “super estrella”, sugestionando la voz y gesticulando con los ademanes de moda.

El placer sensorial que suponía contemplar los retablos, transparentes y rompimientos de gloria, era al mismo tiempo reforzado por lo escuchado y, por supuesto, por lo degustado: delicioso “pan con chocolate”(obsequio gratuito y bendecido, gracias a la prerrogativa de aquellas nobles y beatas mujeres de Puebla).

Me imagino que la causa por la cual fracasó esta iniciativa fue que si de por si mucha gente acudía al sermón no por puros móviles religiosos, sino con la disposición de ser divertidos, con mayor razón no se perdían una función si a ese espectáculo le incluyes la merienda.

EL ORDEN Y EL ALZADO DEL PAN

Nos encontramos ante un típico retablo de pared, desplegado en cinco cuerpos y tres calles y rematado con un frontón partido. Debido a la altura del mismo, el transparente de la bóveda ilumina con severidad las “muelas” de los querubines, que apoyados graciosamente sobre el frontón, crean contrastes expresivos de luces y sombras.

El adelantamiento de las calles le proporcionan al retablo un aspecto de mayor profundidad; las calles impares están flanqueadas por columnas entorchadas de estilo “rosca” que permite, gracias a las “plumas” de sus bases, dar al conjunto una sensación ascendente. A su vez, las columnas impares, se nos presentan simplemente estriadas como “huesos de santo”, sólo que a diferencia de las anteriores, en sus bases se observan “resobados” que dan estabilidad restando componente aéreo al conjunto.

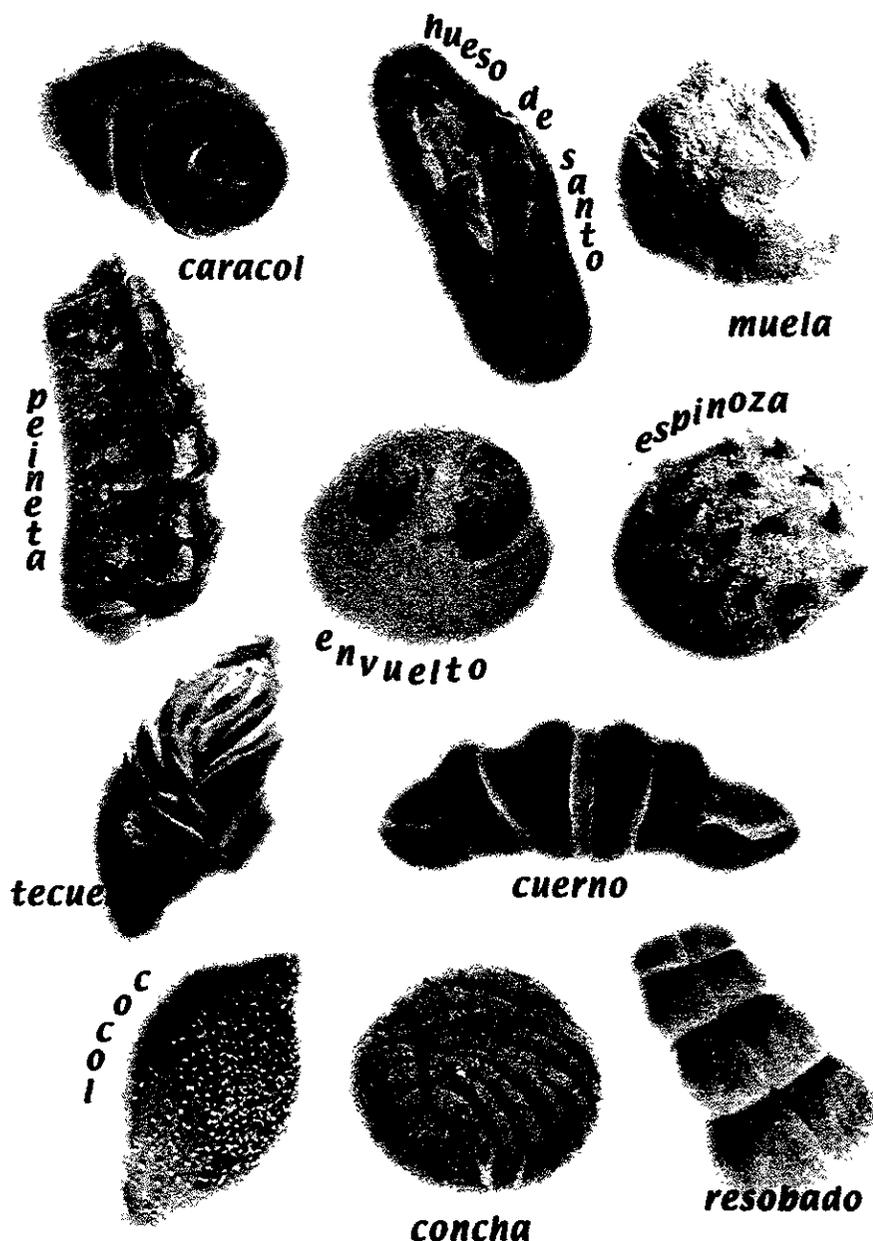
En cuanto a los órdenes que rematan tanto las columnas pares como las impares, en un principio fueron de orden “tecuerin”, pero a medida que avanzó el siglo se fueron acomplejando hasta llegar a su máxima profusión decorativa, incorporando al anterior orden un par de “cuernos” a los lados.

Cabe mencionar que los zócalos que sustentan las columnas y que a su vez brindan esbeltez al retablo, son simples, “dados” con escrituras bíblicas en bajorrelieve; para dinamizar los fríos perfiles de los zócalos, se tuvo que recurrir al artificio barroco de pulir las esquinas, para embutir múltiples “capitulares” enmascarados con deslumbrante pan de oro.

Sin duda alguna, lo más destacable de este retablo son sus apoteósicas columnas. A diferencia del siglo pasado donde la columna se presentaba como el elemento firme y estático por excelencia, en el retablo que tenemos enfrente, la columna adquiere, con el novedoso estilo “rosca”, un nuevo carácter y movimiento que refuerza en sus estrangulamientos el valor estético de las “mariposas”, “conchas” y “caracoles”. Esta obsesión por la ornamentación que se desarrolló a lo largo del siglo (llegando a límites delirantes), confirma y de nuevo restablece el “horror al vacío”.

Para finalizar este recorrido, me detendré en describir brevemente al santo titular, motivo principal del conjunto escultórico.

San Pan-cracio se ideó para estar situado en la ornacina central de camarín , sobre unas “espinozas” que simulan agrestes montañas. Por motivos caprichosos, la escultura se talló para ser de vestir, permitiendo de este modo, mudar su atuendo de acuerdo al calendario Tredentino. Al ser San Pan-cracio una imagen muy popular, en la festividad del santo se abre la ornacina permitiendo a los fieles besar sus pies, pese a que con los años más que pies parecen “cocolos”.



En esta imagen se puede observar parte de los panes que se utilizaron en la descripción del retablo barroco

EL ARTISTA QUE NO QUIERE SER ARTISTA

Siempre que voy a ver una exposición de un artista que desconozco, adopto desde hace años la misma actitud. Si dando un recorrido general no encuentro nada que me llame la atención, me marcho y procuro recomendársela a algún amigo para saber qué opina al respecto. Por el contrario, si en esa primera revisión siento que puede llegar a gustarme, me detengo a observar lentamente las piezas y leo las cédulas y toda circular informativa que enriquezca la exposición. Una vez que salgo de la sala, me entrego a la tarea de buscar información que complete la experiencia vivida. Para finalizar el ciclo, regreso más documentada a ver la exposición, para recrearme en aquellos pequeños detalles que por desconocimiento pasaron desapercibidos en la anterior visita.

La biografía del artista, su rostro, su trayectoria...son datos que me interesan en la medida en que disfruto analizando qué tengo en común con las vidas de esos otros artistas. De muchos nunca envidiaría ni un segundo de su existencia (aunque ésta me resultara fascinante); sin embargo, no rechazaría la utópica posibilidad de haber vivido la vida como se le brindó a Diego Velazquez. La fascinación hacía su persona surgió cuando leí que era considerado por los críticos de arte de su época un pintor "caprichoso".

Federico Zuccaro, en 1607, definió al capricho como el pensamiento nuevo del pintor , describiendo así a los pintores caprichosos como "aquellos que como las cabras van por los caminos de a dificultad, investigando nuevos conceptos y pensando altamente, fuera de los usados y los comunes" ¹. El capricho surgía espontáneamente y nunca bajo la presión de un encargo pactado. Era independiente, fresco, entretenido y su hallazgo provocaba tanta emoción que los pelos se ponían de punta.

(capo + ricci = capriccio)

Velazquez pintaba esos caprichos no por oficio sino por gusto; eran personales y de andar por casa, ya que nunca tuvo ninguna ambición de exhibirlos. A lo largo de su vida, Velazquez conjugó esos momentos caprichosos con sus obligaciones de funcionario regio. Conseguir ese prestigioso puesto supuso a Velazquez empeñar toda su adolescencia en formarse para ser primer pintor de corte. Una vez que profesionalmente lo consiguió, con el tiempo y los privilegios cortesanos, pudo darse la libertad de dejar de ser pintor. Pintar para el rey Felipe IV y no ser pintor.

¡ No querer ser artista !

No dedicarse al oficio de pintor de gremio fue la fortuna más grande que tuvo Velazquez en su vida. Su privilegiada condición le supuso: ahorrarse las exigencias y la altanería ignorante de aquel que financiaba el trabajo, estar exento de las bellaquerías envidiosas de los compañeros de oficio, no pagar los impuestos correspondientes...pero sobre todo, evitarse el desgaste de suela con el desagradable y áspero mundo del arte.

La vida cotidiana de Velazquez giraba en torno a pintar por gusto (actividad nada común en su siglo) y "para las cosas del gusto de Felipe IV y su palacio regio". Con el mismo interés e incluso mayor dedicación, Velazquez también realizaba otros servicios (muy bien remunerados) a la corte. Tan sólo voy a comentar algunas de las interesantes obligaciones que ejercía como funcionario. Supervisar y actualizar la brillante colección de arte de Felipe IV y sus antecesores, cuidar la decoración de interiores de palacio: mobiliario, artesonados, tapicería, iluminación...y quizás la encomienda más interesante: defender el decoro de las pinturas religiosas y de los retratos reales.

En el siglo XVII existían lugares donde se vendían lienzos pintados para la decoración de los hogares. Todos los testimonios apuntan a que esas galerías de segunda tenían un carácter menor y eran consideradas sin calidad ni prestigio; en definitiva, eran indignas de un verdadero artista. Este tipo de venta directa iba destinada a una clientela fervorosa pero de carácter humilde y en consecuencia ignorante. Como la calidad de los lienzos en estos lugares públicos era bastante dudosa, se presentaba la necesidad de contratar, desde la monarquía misma, personas que velaran por la imagen, no sólo de la iglesia sino también de la familia real y su séquito.

Vicente Carducho y Velazquez realizaron las inspecciones para retirar del mercado, aquellos retratos que desfavorecían la ya poco seductora imagen de Felipe IV, junto con toda representación de santas, que su martirio no correspondía con la narración que dictaba la iglesia(po rejeemplo, Santa Lucía con las muñecas amputadas). Se supone que todo este material terminaba en la hoguera, pero adornando a mi gusto este hecho real, me imagino los buenos momentos que pasó Velazquez requisando e incluso coleccionando secretamente, esas indecorosas imágenes. El pequeño y oculto acervo de cuadros censurados, fue utilizado por el pintor no tanto para inspirarse, sino reírse a escondidas observando a su querido amigo Felipe IV, en comprometedor situación con alguna de sus queridas.

Regresando al ambicioso proyecto de vida de Velazquez: ser famoso no por su pintura sino por su "aura", no fue hasta 1658, cuando por fin pudo colocar en su persona la guinda que le CON - DECORABA .

El rey Felipe IV le manifestó su voluntad de gratificarle los servicios y la larga amistad concediéndole un hábito de las órdenes militares, que implicaba la medalla de la nobleza. Velazquez eligió el prestigioso hábito de Santiago. El requisito que tenía que pasar todo aspirante era fundamentalmente " la limpieza de sangre " y la demostración de Hidalguía.

En el expediente consanguíneo no se aceptaba ningún antecedente judío, moro y menos todavía de raza negra. Velazquez, aunque era de familia hidalga venida a menos, justificó no sólo limpieza de sangre sino también decoro y actitud noble desde que nació. Nunca tuvo necesidades económicas y, aunque era conocido como "pintor del rey", no ejercía el arte u oficio de la pintura. El sólo pintaba por gusto y, como comentaba antes, "para las cosas del gusto de Felipe IV y su palacio regio ".

Los testigos que avalaron el expediente juraron que por supuesto Velazquez no era pintor, que su pintura era un don, una gracia y no una manera de ganarse la vida. Los artistas amigos de Velazquez que testificaron sabían de sobra que, aunque el aspirante tenía un talento incomparable, como cualquier pintor de oficio, fue aprendiz con un maestro y en la correspondiente edad cumplió con los exámenes que le conferían capacidad para trabajar y derecho a abrir un taller.

La amistad y la admiración por haber llegado tan lejos facilitó que sus amigos reiteraran las sobradas cantinelas de la inspiración, los dones divinos, etc, necesarias para hacer el favor a Velazquez.

Esta obsesión por el glamour, la fama y el dinero, me remite a la famosa frase de Andy Warhol "El paso siguiente al arte, es el arte de los negocios ".

Ser bueno en las relaciones públicas y en los negocios era para Warhol la más fascinante de las artes. Como Velazquez, también persiguió el éxito y el caché que proporcionaba rodearse de gente prestigiosa. Velazquez convivió con el rey, con el papa Inocencio X, con diplomáticos europeos...

Andy Warhol se codeó con Liz Taylor, con la princesa de Mónaco, con la emperatriz Soraya, con “ los Afghanelli, los Cuchinelli, los Pickinelli, los Mountbottom, los Van Tissen...”² y sobre todo con los grandes empresarios.

Junto a esas compartidas obsesiones, tanto Velazquez como Warhol plasmaron en su obra, el concepto que cada uno tenía de la realidad. El Pop Art, retrató el entorno y la mentalidad del consumidor estadounidense. La fealdad del “ jabón Foca “ se convertirá en belleza, en arte. Warhol consiguió que el espectador echara una mirada nueva a las cosas que estaban sacadas de sus contextos habituales. De esta manera se reflexionaba sobre ¿qué es el arte?

Velazquez, desde su palacio, también buscó establecer una conexión entre arte y realidad pintando fealdades. El Manierismo que le precedía se agotó; Velazquez nunca quiso “formalismos” o “maneras” que deformaban la realidad a gusto del consumidor. Pintando a sus enanos y bufones conseguía que el espectador, al no identificarse placenteramente con la imagen, olvidara el motivo (el retratado), observando la presencia, la pintura misma.

Aunque Velazquez fuera conocido por ser un personaje reservado y de pocas palabras, no dudó en ponerse sus mejores atuendos para acudir al programa “NADA ESPECIAL”, guiado por Andy Warhol.

“Nada especial” se graba semanalmente en la cafetería del aeropuerto de New York, ya que Warhol adora el ambiente de los aeropuertos. Para el famoso artista, tanto los aviones como los aeropuertos tienen su servicio favorito de comidas, su tipo favorito de lavabos, sus caramelos favoritos de menta “Life Savers”, su tipo favorito de diversión, su



sistema favorito de altavoces, sus cintas mecánicas favoritas, sus grafismos y colores favoritos, el mejor servicio de seguridad, las mejores vistas y las mejores tiendas de perfumes.

A.W.- Me sorprende señor Velazquez, que halla llegado usted a tiempo; siempre pensé que dedicaría un par de horas a comprar, en las tiendas libres de impuestos, aquellas cosas fundamentales que uno necesita en New York, por ejemplo perfume...A mí realmente me encanta usar perfume y por norma cambio de perfume constantemente. Si he llevado uno tres meses, me obligo a dejarlo aún cuando todavía me gusta seguir llevándolo; así siempre que lo huelo de nuevo recuerdo aquellos tres meses. Nunca vuelvo a usarlo; se convierte en parte de mi colección permanente.

Si no le importa señor Velazquez, antes de comenzar esta entrevista, me encantaría acercarme a usted e identificar el perfume que usa...Espero que no le moleste, pero me siento compulsivamente arrastrado a comprobar si usted usa algún extraño perfume que aún no haya probado.

D.V.- Siento decepcionarle señor Warhol, pues no acostumbro a usar perfume. Me encanta el olor natural que desprende cada individuo, mezclado con los tejidos finos. Con el tiempo el raso adquiere un olor y un color que me gusta...además soy de la opinión que el perfume mancha la ropa y ese pequeño detalle me molesta.

A.W.- Entonces señor Velazquez ¿no se detuvo en los Tax Free a comprarse algo?, Porque me imagino que le habrán dicho que comprar es mucho más americano que pensar.

D.V.- Antes de nada, he de decir que es la primera vez que salgo de España y todavía me encuentro un poco aturdido, ya sabe la complicación de las aduanas, el pasaporte, la recogida de equipaje...aun así, claro que visité una de esas Tax Free y, la verdad, me decepcionaron bastante. Yo creía que podría comprar aquellas cosas que por un motivo u otro olvidé en España y, por ejemplo, no encontré cuarto kilo de "García Baquero", el queso que más me gusta.

A.W.- No se preocupe señor Velazquez, porque aquí en América encuentra usted de todo. El sábado es el gran día de las compras, y yo lo espero tanto como cualquier hijo de vecino. Si quiere, podemos ir al *Woolsworth's* a buscar su queso "García Baquero".

D:V- Muchísimas gracias señor Warhol.

A.W.- Bueno pues...después de haber roto el hielo de alguna manera, creo que podemos empezar a grabar en directo esta entrevista. Usted no se preocupe señor Velazquez si se desmaya, o mejor dicho si se desmaya alguno de los dos, porque gracias a la magia televisiva, cualquier colaborador mío puede improvisar con alguna frase o tema almacenado, para resolver el accidente.

D.V- Espero que todo resulte muy profesional.

EN EL AIRE

A.W.- Queridos televidentes, tengo el honor de presentarles a uno de los mejores pintores de cabezas del siglo de oro Español, Diego Velazquez de Silva.

Señor Velazquez, algunos dicen que sólo te impresiona un famoso si sabes cosas de él desde pequeño, o mucho tiempo antes de conocerlo personalmente. Por ejemplo, si nunca has oído hablar de un individuo y lo conoces y luego viene alguien y te cuenta que acabas de conocer a la persona más rica y famosa, digamos de Alemania, no te impresiona mucho haberla conocido, porque nunca has dedicado un segundo de tu tiempo a pensar acerca de lo famosa que es. Sin embargo, yo siento exactamente lo contrario; no me impresiona toda esa gente divertida que todo el mundo considera famosa, porque siempre me parece que es la más fácil de conocer. Cuando más me impresiona es cuando conozco a alguien que creía no poder conocer jamás, gente con la que había soñado hablar un día...como usted señor Velazquez.

D.V.- El prestigio internacional que en estos momentos poseo no fue una tarea fácil de conseguir, sobre todo en la frívola y áspera España del XVII que me tocó vivir. Más adelante, muchos colaboradores, críticos y ensayistas hicieron y hacen interesante labor para mantener la fama y reconocimiento que yo mismo empecé a fraguarme en la corte de mi querido amigo y rey de España Felipe IV.

A.W.- Para mí, Velazquez, la gente que más fama tiene es la que posee nombre de tienda. Pensándolo bien, envidia todavía más la gente que posee supermercados que además llevan su nombre. Usted, creo, tiene la suerte de poseer un palacio a su nombre en el parque del Buen Retiro de Madrid.

D.V.- Con respeto, he de decir que el "Palacio de Velazquez" no está dedicado al Velazquez pintor aquí presente, sino más bien a un arquitecto tocayo mío, que ideó la construcción del palacio en el Retiro...pero siendo sincero, me agrada saber que casi toda la población de Madrid lo asocia a mi persona y, lo mejor de todo, es que yo también lo tengo por mío, mi "Palacio de Velazquez".

A.W.- Sea suyo o no sea, de veras que lo admiro. Sigamos.

Antes de los medios de comunicación, había un límite físico para el espacio que podía ocupar una persona. Creo que los seres humanos son los únicos que saben como ocupar más espacio que el que realmente ocupan. Esto es gracias a que los medios de comunicación te permiten quedarte quieto y aún así llenar el espacio con entrevistas, con fotos de revistas, con anuncios publicitarios, etc...¿Qué piensa al respecto señor Velazquez?

D.V.- Su pregunta, señor Warhol, se me escapa un poco de las manos, ya que aunque la cultura barroca que yo disfruté estaba igual de manipulada que la actual, los medios de comunicación no eran tan sofisticados.

A.W.- ¿Podría ampliar un poco más esa conexión tan interesante?

D.V.- Aunque resulte triste decirlo, a la monarquía absoluta de los Austrias no le convenía que la gente perdiera el tiempo analizando la miserable vida que cargaba.. La estrategia más eficaz para manipular al pueblo y en general a todas las clases sociales fue, mantenerlos entretenidos con las funciones teatrales, con los Autos de fe de la Inquisición, con las fiestas de la corte...Resultaba curioso observar como el campesino hambriento y empobrecido, se alimentaba del lujo ajeno al hacerse sensorialmente partícipe de la fiesta barroca. En fin, es contradictorio, pero su ignorancia y devoción no les permitía rechazarlo.

D.V.-Retomando su pregunta inicial sin irme demasiado por las ramas, reconozco que aunque me agrada que la gente conozca mi pintura y a mí por mis autorretratos, soy de caracter tímido. Esa timidez tampoco frenó en demasía mi participación en los divertidos eventos sociales de la corte, pero le confieso, mi querido amigo Warhol, que los mejores momentos de mi día fueron aquellos en los que, oculto en mi taller, nadie sabía exactamente donde encontrarme.

A.W.- Que casualidad, señor Velazquez, que la timidez de la que usted me habla

siempre me ha causado mis pequeños conflictos. Recuerdo que mi mamá me decía: “No molestes, pero haz saber a todos que estás ahí”. Yo, entonces, tomé ese consejo a rajatabla dominando más espacio del que dominaba; el problema fue mi timidez, ya que luego no sabía qué hacer con la atención que había reclamado de los demás.

Sigamos. Como comenté al principio de esta entrevista, usted es conocido por ser, un brillante pintor de cabezas. ¿Qué piensa respecto a que sus coetáneos lo catalogaran con semejante sanbenito?

D.V.- Más bien fui yo el que fomentó que mis colegas de profesión se quedaran con la copla de “Velazquez, pintor de cabezas”. El chisme en su día incomodó mi pacífica existencia, pero creo que merece la pena contarlo. Un día, no mucho después de mi nombramiento como pintor de corte, Felipe IV, el entonces monarca de la corona (interesado en que defendiese mi fama y prestigio), me comunicó que mis compañeros de profesión decían que lo único que sabía pintar eran cabezas, ya que nunca me aplicaba en realizar los tan de moda cuadros “De Historia”. Reconozco que el comentario me sentó mal, pero consciente de mi saturado talento le dije al rey que, en el fondo, mis colegas con sus envidiosos comentarios me hacían grande, ya que hasta la fecha nunca había visto una cabeza bien pintada.

A.W.- Muy agudo su comentario señor Velazquez, muy agudo. Sigamos pues.

Tengo entendido, señor Velazquez, que en el siglo XVII poseer el título de “pintor de corte” suponía no sólo domiciliarse cerca de las estancias reales, sino depender profesionalmente de los antojos del rey. Me imagino que en su contrato tendría que estar obligado a pintar todas las necesidades diplomáticas, como los retratos casamenteros, los cuadros de documentación histórica... Pensándolo bien, qué cómodo resulta que siempre te den el guión de lo que tiene uno que pintar.

Cuando era más joven, me ganaba la vida trabajando en arte comercial; mis jefes me comentaban “a mí también”, qué hacer y cómo hacerlo, y mi única obligación era corregir las fallas y ellos me decían sí o no.

En realidad, envidio no haber tenido durante más tiempo un jefe (podríamos llamarlo así) como el que tuvo usted. Sí, un jefe que me dijera qué hacer, qué llevar puesto, qué pintar.

D.V.- Como usted bien dice, efectivamente, en mi condición de privilegiado, siempre

tuve que corresponder a las necesidades de mi rey; pero también la historia del arte ha evidenciado que en muchos aspectos yo, Diego Velazquez de Silva, fui una excepción entre mis compañeros de oficio. Con esto le quiero decir, señor Warhol, que en el siglo XVII, a excepciones, ningún pintor pintaba por gusto obras que no estuvieran regidas por un encargo. No existía el recreo de la pintura, por la pintura. A diferencia, yo en mi tallerito y en mis momentos libres, sí reflexioné pintando cuadros que no eran solicitados por nadie. De hecho, toda la serie de enanos lo confirman. ¿A quién, señor Warhol, le interesaba en aquella época tener un retrato de un deforme o un tarado en la sala de su casa?

Ésos cuadros eran toda una rebelión contra la belleza y le diré señor Warhol que mi partida consistía en utilizar la miseria de esos personajes, para que el espectador estuviera obligado a atender la pintura como “autonomía”, sus pinceladas, su luz, sus colores... Los cuadros de enanos no educaban, ni glorificaban, sino simplemente deleitaban la vista.

De nuevo me vuelvo a trepar por las ramas y dejo para el final la respuesta a su pregunta.

Siento ser tan pedantesco señor Warhol pero una vez más retomaré la historia para contestarle. ¿No le importa verdad?

A.W.- No, para nada señor Velazquez. Mis invitados de “Nada Especial” pueden ser todo lo pedantescos, eruditos, idiotas, paletos, groseros, impresentables, graciosos, torpes y alucinados que quieran. En “Nada Especial” no existe la censura, una vez seleccionado el invitado.

D.V.- Bueno, pues volviendo a los jefes, ¡pero a los antiguos!, o sea, aquellos que no sólo financiaban el trabajo sino que también dictaban la narrativa de la obra, se volatilizaron poco a poco señor Warhol, a lo largo del siglo XVIII. En mis tiempos, un siglo antes, el arte tenía un lugar en la sociedad, cumplía una función muy concreta y detrás de esa función, siempre estaban la iglesia y la monarquía dando trabajo a todos. Pero, las prácticas revoluciones del siglo de las Luces obligaron a los artistas a cuestionar las relaciones entre arte, religión y poder político, ya que los patrocinadores escaseaban y, con ellos, todos los guiones tradicionales del arte.

El artista se quedó sin jefes, sin respuestas y con la necesidad de crear nuevas preguntas.

A.W.- Recapacitando lo que antes dijo, creo que más que un jefe lo que necesito es comprarme una buena computadora, que organice mi vida y mis pensamientos y de paso me permita guardar las buenas conversaciones... como la que estamos teniendo hoy en "Nada Especial".

Ahora que me menciona el siglo XVIII, siempre he deseado que alguien me hablara del Rococo. La única reflexión que he tenido en mi vida respecto a este estilo ha sido asociar ese término a una onomatopeya. "Si las gallinas hacen K i ki ri ki, no estaría mal que los gallos cantaran Rocococo".

D.V.- A la hora de aprender, señor Warhol, siempre se parte de pequeñas reflexiones, y por eso no menosprecio su extravagante aportación al Rococo... aun así, espero que mis humildes conocimientos le sirvan para completar un poco sus argumentos.

Lo que más me interesa del Rococo, señor Warhol, es que fue una continuación de los postulados que yo planteé unos años antes. Todas las cualidades sensibles que definen el Rococo poseían un valor por sí mismas, en tanto que su objetivo era producir placer o deleite. Ese placer del gusto, refinado y espiritual, nunca dudé en denominarlo estético; por ello, en buena medida, ayudó a enmarcar el arte en un ámbito nuevo, un ámbito un poco más autónomo.

El ejemplo claro, que explica esto que le estoy contando, señor Warhol, se evidencia en los retratos de la época. En esos retratos de estilo Rococo, ya sabe, aquellos de colores pastosos, con sombrillas y perritos enanos en las faldillas, ya no existía una fosa entre el modelo y el espectador, sino que ese mismo modelo buscará establecer un juego de miradas. Ésta actitud sería impensable, por ejemplo, en la persona de Felipe IV. Si mi monarca vestía trajes solemnes para demostrar majestad y poder, el Rococó más bien favoreció la gracia, la moda y la puntilla, que a mi parecer amariconaban al modelo, pero sí posibilitaba a la aristocracia, el recreo de la mirada.

A.W.- Uy señor Velazquez... ¡Cuántas horas habré dedicado, intentando entender el uso de la aristocracia europea! Evidentemente, sólo está para ser vista y comentada, ya que valer, la verdad, no valen para nada más.

Los artistas de Hollywood, se podría decir que cumplen la misma función que la aristocracia europea, sólo que produciendo algo, lo que sea, pero algo.

A Norteamérica, señor Velazquez, nunca llegó el estigma de clase y lo bueno de este país es que empezó la tradición por la cual "los consumidores más ricos compran las mismas cosas que los pobres".

Puedes estar mirando la tele y beber una Coca Cola, y puedes saber que el presidente bebe Coca Cola, Liz Taylor bebe Coca Cola, cualquier personaje puede beber Coca Cola. Una Coca Cola es una Coca Cola y ninguna cantidad de dinero puede brindarte una mejor Coca Cola que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca Colas son iguales, y todas las Coca Colas son buenas... Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el mendigo lo sabe. Todo esto, Velazquez, es auténticamente americano; la idea de Norteamérica es tan maravillosa, porque cuanto más igual es todo, más americano es.

Por su gesto, deduzco señor Velazquez que en su vida ha probado una Coca Cola. Creo que disfrutar una buena Coca Cola en su compañía es un motivo digno para dar por finalizada esta entrevista.

FIN de la entrevista y del ensayo

La imagen que ilustra el texto es un collage digital entre un retrato fotográfico de Andy Warhol y una postal de los años 60 de una vendedora Norteamericana de televisiones.

1. Federico Zuccari. Cita sacada del libro " Idea " de Erwin Panofsky. Editorial Cátedra, Madrid 1985 .p.89

2. Andy Warhol " Mi filosofía de A a B y de B a A ". Editorial Tusquets, Barcelona 1998. p . 213

EL ARTISTA PRIMITIVO

Junto a la tradicional lotería del estado, famosa por repartir millones en los gordos de navidad y del niño, existen otras loterías en España que funcionan paralelamente a ésta a lo largo de todo el año. Una de ellas es la lotería "Primitiva", que aunque sus recaudaciones no llegan a ser tan sustanciosas, sí mantienen a menor escala la esperanza de muchos españoles de hacerse menos pobres de un día para otro.

El juego de "la primi" consiste en marcar al azar una X, seis números entre los cien que contiene una columna. Cuantas más combinaciones de números se realicen en diferentes columnas, más dinero hay invertido en esa papeleta y más posibilidades tiene de ganar el jugador. Todos los jueves se dicta el sorteo publicándose en los periódicos, y en los expendios de primitivas.

Planteándome el porqué de este nombre para una lotería corriente, llego a la conclusión de que como su nombre indica, de forma primitiva uno marca X al azar sin necesidad de tener grandes habilidades, ni grandes conocimientos, apostando todos los jueves a la suerte.

Dentro de la historia del arte, el término "primitivo" tiene dos acepciones diferentes. En primer lugar se refiere a las fases iniciales de un periodo que, en su desarrollo posterior, alcanza un grado superior de complejidad; así son clasificados, por ejemplo, los pintores italianos, siendo primitivos Cimabue, Giotto, Duccio ... y clásicos, Miguel Angel, Rafael...

Su segunda acepción incluye las obras de arte producidas en sociedades consideradas "no civilizadas", es decir, aquellas que ignoran los principios estéticos vigentes en el mundo occidental, por ejemplo, las artes de África y de Oceanía... En 1846, el anticuario inglés W.J.Thoms acuñó el término "folklore" para reunir, en un grupo, las costumbres, las tradiciones, las supersticiones, las manifestaciones plásticas de aquellas clases incultas pertenecientes a las naciones civilizadas.

Toda esa cultura no intelectual, tanto local como lejana geográficamente, comienza a interesar desde principios de siglo a multitud de artistas fascinados por la expresividad, sensibilidad y síntesis formal de esas máscaras, imágenes fantásticas y rostros enfermos de la otredad. Picasso, Giacometti, Breton, Brancusi, por citar algunos nombres, se entusiasmaron con aquellas obras que confirmaban y reforzaban su búsqueda de un vocabulario formal que rompiera la estética tradicional.

Los mercados de pulgas, rastros y lagunillas se llenaron de rastreadores que compraban a precios irrisorios aquellos objetos rituales compatibles con las más demoledoras artes de vanguardia.

Esta práctica de yuxtaposición provocativa reflejaba un gusto por las analogías inquietantes; en definitiva, una necesidad de renovación gracias al descubrimiento de esas artes exóticas, populares, infantiles y taradas.

De mis años de estudio en la preparatoria, recuerdo a un profesor obsesionado con la frase “hay que indagar en las fuentes”. Para molestarlo, le canturreábamos la canción de la mayonesa Hellmans, sólo para oírle decir que si indagábamos en las fuentes (risas en el aula), nos daríamos cuenta de que la canción en sí, no era de la autoría de *Hellmans* sino de *Louis Armstrong*.

A la conclusión que llegué años después, curioseando en las fuentes originales, es que si todas esas manifestaciones artísticas antes mencionadas son relativamente desconocidas, es porque a la escala de valores occidental nunca le interesó dejar constancia de nombres y apellidos de aquellos artistas que, en su contexto social, cultural, religioso, etc, realizaban la misma labor que cualquier artista en Europa.

Eran simples artesanos que reproducían máscaras y figuras, según unos modelos inmutables de generación en generación.

“(…) Pero también, por un efecto perverso, al mismo tiempo que se aprovechaban de ciertas invenciones formales, relegaban a sus autores a un tiempo inmemorial, a una esfera temporal ajena a la nuestra que impediría toda comunicación directa. Se aceptaba que los artistas africanos habían creado belleza, pero lo habían hecho sin darse cuenta. Aún en el caso de que hubiese tenido lugar un encuentro, el artista africano había sido relegado porque no había sabido expresar de un modo articulado, un discurso estético creíble para un occidental.”¹

Uno de los motivos por los que Breton y su movimiento surrealista se mostraron reservados para documentar con créditos sus visitas a los hospitales de locos, reservados para sacar a la luz sus tesoritos más preciados, reservados para dar nombres y apellidos, es porque esa cautivación iba precedida de unos celos terribles. En muchas ocasiones, esos artistas eran conscientes de que esos nuevos descubrimientos superaban en

intensidad creativa a lo que ellos hacían. Esos celos llegaron en ocasiones a provocar que los artistas ocultaran lo que ellos consideraban “auténtico”, fuera de la vista de un público cultivado que podía preguntar, comparar, hallar el origen, la inspiración.

Los celos profesionales dentro del campo del arte han existido siempre. Celos ante ser descubiertos y celos por descubrir obras brillantes de compañeros de oficio.

Uno de mis últimos arrebatos de celos profesionales surgió cuando encontré en el pueblo de Arrasola (Oaxaca), los mejores alebrijes en madera que había visto. El gusto por la artesanía mexicana, junto a mis cuatro años de residencia en este país, me ha posibilitado pulir mi capacidad de selección ante las “artes populares”. Suelo comprar siempre lo que por unos motivos u otros me cautiva al primer vistazo.

Los factores que intervienen en la selección del objeto parten desde la calidad de la factura, el ingenio y la gracia, hasta el diseño y la composición, en realidad cualquier detalle, por muy insignificante que éste sea, que lo hace brillar por su genialidad.

Aunque quise comprar uno de los alebrijes que el artista o artesano tenía exhibidos en su casa, no pude por motivos económicos, pese a que el importe de la pieza no era proporcional al valor que yo creía que verdaderamente tenía.

Regresando a Oaxaca, me vinieron a la mente preguntas que en su momento me hubiese gustado hacer al artesano o artista: ¿Dónde se originaban esos diseños de puntitos tan exquisitos?, ¿habría expuesto en algún sitio alguna vez?, ¿sabría el artista o artesano que sus alebrijes tenían “algo” diferente que los hacía ser geniales?

Con los ojos cerrados, fui recordando cómo era la casa de Luis (así se llama el artesano o artista). No tenía nada que la diferenciase de las anteriores viviendas que habíamos visitado en ese mismo pueblo de Arrasola. El mobiliario era semejante, tenía souvenirs de países europeos sobre el televisor, alguna virgen de Guadalupe en la sala y, curiosamente, ningún libro, que hubiera podido inspirar a Luis para la decoración de sus alebrijes, por ejemplo, libros de tejidos orientales, grecas romanas, vitrales modernistas, símbolos prehispánicos etc.

Todo apuntaba a que Luis podría incluirse dentro del grupo de artistas o artesanos primitivos, talentosos para fabricar con sus manos objetos con un vocabulario formal asombroso, e incapaces de construir un discurso estético al más puro estilo occidental (con rupturas y aportaciones).

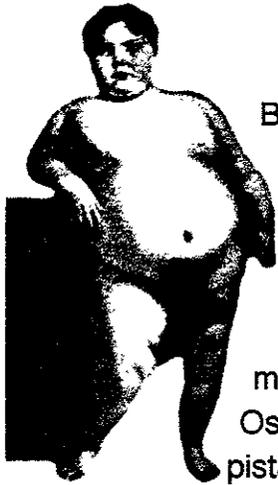
Esta reflexión me conduce no tanto a catalogar a Luis como artista o artesano, sino más bien a defender (quitándome el sombrero) el placer estético que sentí ante su trabajo, frente a las soporíferas, simples y manidas exposiciones que uno de vez en cuando ve en las galerías de prestigio dentro del "mainstream" del arte actual.



Máscara de baile Tatanua o Mitenó (con ojo japonés)
(Nueva Irlanda)

1. Jean- Hubert Martín " Autores y deudores del arte africano ". Texto sacado del catálogo " Africa: Magia y Poder. 2.500 años de arte en Nigeria ". Fundación "La Caixa", Barcelona 1998. p . 31

LA MADRE DE LOS MONSTRUOS



Oscar Wilde, en una de las charlas que impartió a los alumnos de Bellas Artes en Inglaterra, comentó que para él lo más inartístico que existe no es tanto la indiferencia del público ante las cosas bellas, sino la indiferencia del artista ante las cosas que son consideradas feas, o más bien de mal gusto.

La indiferencia, para Wilde, no sólo era imperdonable en las manifestaciones plásticas, sino también en el aspecto físico del artista. Oscar Wilde era un hombre convencido de que la apariencia proporcionaba pistas bastante fiables sobre la personalidad del artista e incluso sobre la calidad de su trabajo plástico. Esta obsesión por el aspecto confirmaba su gusto por el espejo y el retrato fotográfico.

Aquellos extravagantes sombreros, lazos desmesurados, pieles elegantes, que tanto usó el artista para sus retratos, resultaron ridículos y fuera de lugar una vez que el artista salió de la cárcel de *Reading*. Después de dos años de injustos trabajos forzados, Wilde perdió no sólo la vida, sino también el gusto por el glamour y el disfraz que tanto le inquietó en su juventud. Esos atuendos en su vejez se volvieron de mal gusto y feos, principalmente porque Wilde dejó de creer en ellos.

Lo mismo que dos años fueron suficientes para que un lazo pasara de ser bello a considerarse desmesurado y retro, la historia del arte ha demostrado también que los criterios estéticos siempre han estado medidos bajo parámetros inconstantes (donde había que creerse el gusto impuesto por la opinión dominante).

Un ejemplo que demuestra la poca seriedad de los estilos, que se acontecen unos detrás de otros maltratándose, es la acentuada crítica que padeció el barroco a lo largo del siglo XIX. El renovado academicismo clásico consideró este estilo como un vicio y una deformación de mal gusto que se apoderó de toda Europa.

“No fue revolución artística, sino motín inconsiderado, de donde resultó su arte, no libre sino licencioso, y no original sino extravagante; en Italia con cierto barroquismo gracioso, en España con una monstruosidad pedestre “¹



“Este estilo -concluye -, que es la carencia completa de sentido común, lo absurdo y lo necio, lo pedantesco y lo grosero aplicados a la arquitectura, parece haber tomado por modelo de sus formas la prosaica familia de los moluscos y toda la categoría de los mariscos. Él también se inspira en la naturaleza, y tiene por tipo el caracol. El transparente de la catedral de Toledo parece una roca de mármol, cubierto de crustáceos de oro”²

En la sociedad burguesa del siglo XIX, el barroco se detestaba y sólo era disfrutado por aquellas personas que seguían deslumbradas por los oropeles del pasado, o aquellas que tenían un gusto pésimo y naco. Un espejo barroco, con soberbio marco de porcelana imitando trenzado de flores y con capullos que concluyen en angelotes de cachetes rosados, era toda una tentación para el que se sentía seducido por el desprestigiado barroco. Al contemplarse en semejante derroche de ostentidad, el seducido se da cuenta que el espejo favorece su imagen; son todo uno, reflejo y espejo.

Saliendo del espejo y regresando a la indiferencia del artista ante lo feo, que tanto criticó Wilde, en la actualidad, los desastres visuales (de genuino mal gusto) que deambulan por el medio más bien provocan admiración en los artistas. Dentro de las artes visuales, resulta mucho más complejo elaborar un producto de mal gusto, que parir una mediocridad, o en el mejor de los casos algo respetable, bueno y aceptado por los entendidos en el medio. Sólo el que tiene realmente mal gusto es capaz de llevarse el primer premio.

Actualmente los términos mal gusto y feo caminan por derroteros bien diferenciados, de ahí que a la hora de esclarecer el lugar estético de lo feo y la experiencia que transmite, no tiene por que ir asociado al mal gusto.

Investigando las diferencias entre bonito, feo, mediocre y sublime, encontré un curioso cuento de Guy de Maupassant llamado “La madre de los monstruos”. El escritor relata la habilidad de una madre de dar a luz voluntariamente, cada año niños deformes y espantosos, para venderlos posteriormente a buen precio a los exhibidores de fenómenos monstruosos. La protagonista, llamada “La diabla” por los habitantes del pueblo, era una humilde criada antes de dedicarse al lucrativo negocio. Un día cometió la falta de dejarse seducir por el señorito y quedó para su vergüenza embarazada.



Este problemón empieza a atormentarla y, para ocultar su desgracia a cualquier precio, se ciñe brutalmente el vientre con una faja de su propia invención para ocultar ese niño no deseado. Continúa el desarrollo del embarazo y esta mujer se aprieta con más fuerza el instrumento de tortura, hasta deformar brutalmente al niño que lleva en sus entrañas. Finalmente llega el momento del parto y hasta la comadrona sale espantada al ver el bicho engendrado. "La diabla" crió al niño en el oscurantismo hasta que un exhibidor de fenómenos escuchó hablar de la criatura, le gustó y la compró. De esta forma, la madre encontró en su propio cuerpo un filón de oro, una vez que descubrió cómo producir desastres visuales. Al tercer hijo, la creadora de monstruos dominaba el cómo apretarse el corsé para parir fenómenos sin manos y con ojos de rana, con una sola nalga y cabeza de pepino, etc. En definitiva, la mujer se enriqueció creando fealdades.

La madre de los monstruos da la espalda a lo que conocemos como estética tradicional, heredada de la Grecia clásica. Admitir lo feo en el arte constituía para los griegos un delito, ya que no es sólo la antítesis de lo bello, sino también de lo bueno, entendido como moral, como ética.

A lo largo de la historia de occidente, ese lado oscuro de la vida no tenía ningún derecho a ver la luz y mucho menos a ser comercializado. Tuvieron que pasar unos siglos para que lo feo dejara de estar aislado y entrara con toda su realidad en el arte causando estragos.

Omar Calabrese en su libro "La era neobarroca", reflexiona sobre el placer y la espectacularidad que provoca en el ser humano rodearse de fenómenos que muestran más allá de una norma común. "...De aquí el gran principio fundador de la Teratología o ciencia de los monstruos: basarse en el estudio de la irregularidad, ocuparse de la desmesura." ³

Lo feo y lo irregular nos seduce, se encuentra en la esfera de lo sensible y también, al igual que otras categorías estéticas, varía con el fluir histórico. Un ejemplo de cómo cambia la actitud del ser humano ante lo que en una época era considerado horrible y ahora lo vemos con otros ojos, es la obra del artista italiano Caravaggio. Su trabajo, más cercano al naturalismo que a la representación ideal, causó espanto no sólo entre el



público más refinado, sino también entre los personajes de la plebe, mayoritariamente de condición vulgar. Caravaggio, al pintar al pueblo tal y como era, sin idealizarlo, lo asusta y al enfrentarlo con su auténtica fisonomía. El seboso carnicero, en el fondo de sus deseos, quería seguir viéndose como un atleta espartano, al igual que la prostituta de taberna, quiere seguir desprendiendo finura y no purulencia y desgarro.

Práctica muy común en las monarquías absolutas del siglo XVI y XVII en Europa y concretamente en la casa de los Austrias españoles, era el servicio de los bufones o Sabandijas: personajes deformes y monstruosos que vivían en los palacios y que Velazquez, el pintor, dejó reflejados en sus cuadros:

“En la mayoría de estos cuadros, la sabandija de palacio se mostraba actuando o por lo menos con elementos suficientes como para reconocer al retratado por medio de referencias a sus dimensiones (de ahí la compañía de animales pequeños o demasiado grandes como término de comparación de su menudencia). Sus apodos o sus habilidades más notorias debían cumplir con la misión principal a ellos encomendada, la de entretener o divertir (como objetos de burlas o compañeros de risas), incluso desde los muros de los que colgaban los lienzos que los representaba.”⁴

A diferencia de la bufonería cortesana del siglo XV, cuya misión era la de entretener los festines con destrezas del lenguaje y comentarios agudos que implicaban chismorreos de palacio, las sabandijas de la corte barroca se presentan más como productos amansados, decorativos, inútiles y dispuestos a provocar placer visual. Existen crónicas de época donde Felipe IV relata el inexpresable gusto que le causa observar durante horas unas manitas deformes producto de enfermedades congénitas, cabezas desproporcionadas o gorduras desbordadas como la de “La monstrea”. Esta enana se llamaba Eugenia Martínez Vallejo, era de Barcenas y a los seis años ya pesaba cinco arrobas; pasó a la historia del retrato de la mano del pintor Carreño de Miranda, quien tuvo el placer de poder pintarla vestida, pero también desnuda, emulando a Baco, dios de los excesos.

Los monarcas sentían verdadera debilidad por esta servidumbre exótica que les permitía desviarse en los misterios y placeres del horror. Estos caprichos de lujo inútil

caracterizaron al barroco de toda Europa; existía la necesidad de quebrar lo racional y dar carta libre a todo aquello que rompía la regla, como es el caso de "la sabandija de palacio".



Mientras tanto, la corte de Moctezuma, en cuyo gobierno el imperio Azteca había llegado a su máximo esplendor, también gustó de "sabandijas de palacio", para enriquecer el exotismo de Chapultepec.

"No contento Moctezuma con tener en su palacio toda clase de animales, había reunido también todos los hombres que, por su color de cabello o por el pellejo, o por alguna otra deformidad, podrían mirarse como rarezas de su especie. Vanidad ciertamente provechosa, pues aseguraba la subsistencia de tantos miserables y los preservaba de los crueles insultos de los otros hombres " ⁵

Trasladándonos a África, el siglo XVI también legó obras de arte de los antiguos reinos del Ifé y Benín en Nigeria, que confirmaban el habitual uso de enanos y deformes para amenizar y divertir a los privilegiados. Los objetos de estas regiones situadas a ambos lados del Níger son de barro cocido, piedra y fundamentalmente bronce a la cera perdida. Dichas artes se desarrollaron dentro de las cortes reales desde el siglo XI hasta comienzos del siglo XIX. La característica común que comparten tanto el Ifé (s. XI al s. XVI) como Benín (s. XVI al s. XIX) es la inquietud de los artistas por representar imágenes con naturalidad y realismo.

Dependiendo de quién posaba, ese realismo se idealizaba a semejanza de los retratos egipcios y griegos de la época clásica. Al igual que las ilustraciones en los libros de texto para niños, donde el papá tiene rasgos semejantes a los de la mamá, y la mamá semejantes a los del carnicero, normalmente los personajes del Benín se muestran jóvenes, saludables y sin ningún rasgo del rostro más marcado que otro. Ese conformismo idealizado, latente a la hora de modelar el rostro de un noble, desaparecía cuando era un deforme el que caía en manos del artista. Naturalismo y pequeñas dosis de cariño eran suficientes para trabajar esos cuerpos y rostros de personajes afectados por enfermedades, enanismo, elefantosis...

Los mitos africanos proporcionan una explicación a este interés por la deformidad (...) Al dios Obatala, que se durmió bajo los efectos del vino de palma y dejó a Oduduwa,



el fundador del Ifé, la tarea de crear la tierra encima de la superficie del océano primordial, le fue concedido el privilegio de crear la raza humana. Pero Orishanla se volvió a emborrachar y fabricó una primera humanidad de enanos, gibosos, cojos y albinos. Esta humanidad tarada constituyó desde entonces la humanidad de Orishanla y fue protegida por los adeptos del culto rendido a dios. “ 6

Tanto la eterna juventud como la deformidad más asombrosa y atractiva constituían para el artista nigeriano las dos caras de la moneda.

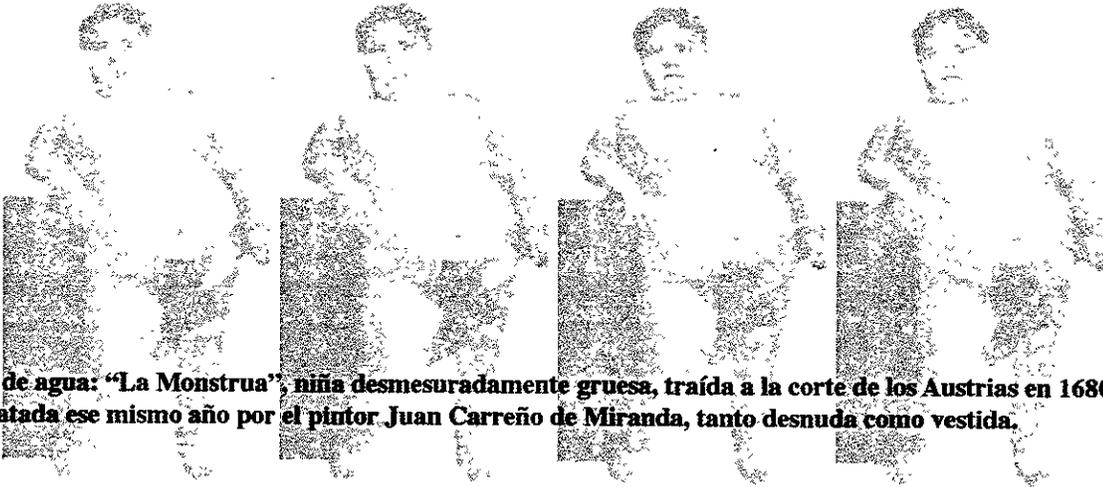
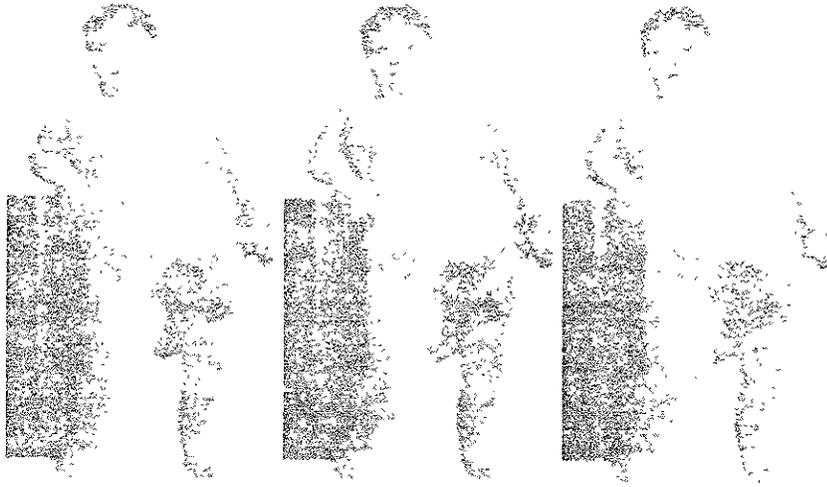
Otro detalle curioso, para terminar este recorrido, es la frecuente representación en el siglo XVII del deforme junto a una mona en un mismo lienzo. Estas monas vestidas de seda, simbolizaban no sólo la locura, sino también la falta de desarrollo y el carácter exótico de su procedencia.

Al juntar en una misma imagen mono y enano, el espectador podía hacer referencia no sólo a las defectuosas dimensiones del retratado, sino también asociarlos, porque como diría Homero: “ los dioses se complacen en aproximar a quienes son semejantes”, o están un poquito locos.

La naturaleza del mono también se caracteriza por no permanecer quieta un segundo. Nunca se sabe bien con qué gracia puede salir un mono y menos todavía la dirección que va a tomar, ya que éste brinca de rama en rama.

Cuando dibujamos, pintamos o construimos algo dejándonos llevar momentáneamente por el inconsciente y alguien plantea la incómoda pregunta ¿qué es eso?...la respuesta fácil es: estoy pintando monas.

Las conexiones sensibles que se hacen cuando uno pinta monas saltan de una imagen a otra como los monos de rama en rama.



Marca de agua: "La Monstrua", niña desmesuradamente gruesa, traída a la corte de los Austrias en 1680 y retratada ese mismo año por el pintor Juan Carreño de Miranda, tanto desnuda como vestida.

1. Menendez Pelayo. Cita sacada del libro " Introducción al Barroco " de Emilio Orozco Díaz. Editorial Universidad de Granada, Granada 1988. p. 211

2. Benito Perez Galdós. Cita sacada del libro " Introducción al Barroco " de Emilio Orozco Díaz. Editorial Universidad de Granada, Granada 1988.p. 234

3. Omar Calabrese " La era Neobarroca ". Editorial Cátedra, Madrid 1989. p.107

4. Fernando Marías " Otras Meninas ". Editorial Siruela, Madrid 1995. p. 258

5. Francisco Xavier Clavijero. Cita sacada del libro " Chapultepec en le historia de Mexico " de Jesús Romero Flores. Editorial Secretaría de Educación Pública, México 1947. p. 19

6. Michèle Coquet " Las artes de los antiguos reinos del Ifé y Benín ". Cita sacada del libro " África: Magia y Poder ". Editorial Fundación La Caixa, Madrid 1999. p. 58



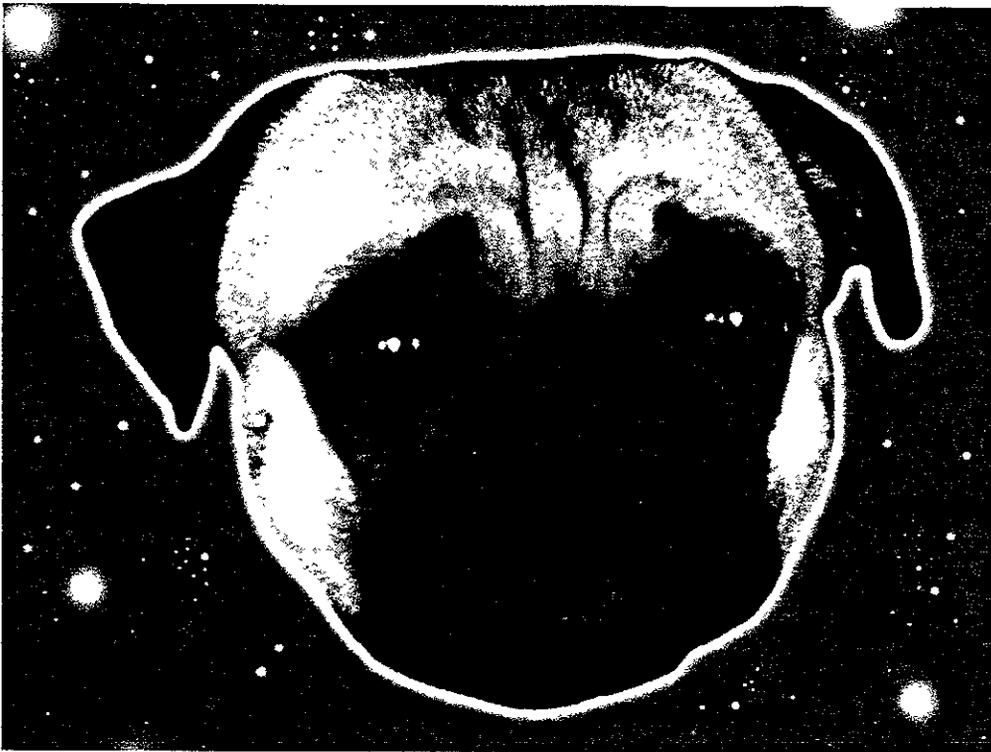
Foto extraña del periódico sensacionalista "Alarma", donde se puede observar el padecimiento físico de un filipino que declara dar gracias a Dios, por seguir viviendo pese a sus tumores. La imagen está manipulada digitalmente.

PU-A-G

Desde que conocí a Paquito, el perro de mi amiga Valia, hoy puedo decir que no me veo teniendo otro perro que no sea de la raza de los Pugs.

Hay varios detalles en Paquito que me atraen, como la natural cara de enfado, los relamidos ruidosos, la cola ensortijada, los ojos saltones; pero en realidad no se bien, por qué siento debilidad por ese animal tan feo. El recurso fácil y cómodo ante la incapacidad de expresión es el "no-sé-qué" y "tu-me-entiendes", frases que funcionan normalmente entre personajes que se mueven bajo los mismos códigos. Aun así, considero que en determinadas situaciones no hay palabras para expresar esas debilidades o pasiones.

Intravisión es el concepto que Omar Calabrese utiliza para explicar esos misterios del no-sé-qué: "...una especie de mirada, entre las cosas y dentro del sujeto". Estas recreaciones del sujeto pasional, esos momentos de placer estético ante algo que nos emociona, son totalmente viscerales y no hay combinación de palabras que definan con la misma intensidad lo que se siente ante una relamida de Paquito, por ejemplo.



Paquito en el espacio

EL CIRUJANO PLÁSTICO

Cuando examinamos un rostro relacionándolo con los parámetros de la simetría, el equilibrio y la armonía entre sus diferentes segmentos, resulta normalmente un ejercicio bastante abstracto. Según especialistas en cirugía plástica, sólo un cirujano "plástico" o un artista "plástico", con experiencia en la observación y en el análisis facial, pueden detectar esas diferencias.

Considerando que la belleza también es un concepto variable y discutible, cuando la consumimos siempre será también bajo relaciones abstractas y significativas. Por ejemplo, cuando compramos una nariz nueva, participamos en profundas motivaciones condicionadas, en este caso, por los estándares estéticos aceptados o de moda dentro de la Rinoplastia.

Cuando uno observa las diferentes narices que cada quien porta en la calle (incluyo aquí aquellas narices alteradas por los productos farmacéuticos: **RULAV**, nariz bella en 30 segundos), la variedad es amplia: grandes, partidas, desiguales, aguilieñas y también operadas.

El ejemplo de nariz operada se evidencia porque exhibe unas características comunes: punta afilada, caballete cóncavo, orificios nasales estirados; en conjunto una nariz discreta y graciosa.

RULAV
Nariz Bella en 30 segundos
OBSEQUIE A SU NARIZ UN TOQUE DE FINEZA

ANTES AHORA
ESTILO CHEP/PIRAN/RD GRANDE

EL CIRUJANO PLASTICO

ESTILO CHEP/PIRAN/RD GRANDE

El objetivo final de la cirugía estética es el de contribuir al bienestar y a la felicidad de la persona que desea ser operada: "...la forma óptima es una combinación de las expectativas del paciente y del concepto estético del cirujano, en relación con las características anatómicas de cada nariz, con las técnicas disponibles y con la destreza del cirujano." Médicos especializados en el tema afirman que es muy común el caso del paciente CIEGO, que al desconocer las posibilidades de la cirugía, tiene expectativas que tienden a dirigirse hacia la nariz de moda, sin querer ver que tal vez en su caso es inevitable.

Este sacrificio facial irreversible (en la medida en que lo que se quita es más difícil de recuperar) me resulta muy atrevido en estos momentos donde todo continuamente se renueva muy rápido. Por un lado consuela saber que puedes reengancharte a la moda, en el mismo instante en que te lo planteas, pero contrarrestando, molesta saber que ese mismo instante hace parecer menos nuevos los zapatos que uno acaba de comprarse

Este progreso, convertido en la más cotidiana RUTINA de una moda moderna más entre las que existen, han existido y faltan por llegar, es como diría Baudrillard: "...un modo activo de relación con la colectividad, con el mundo; un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural."

Volviendo a las narices, siempre dudaría antes de operarme la mía, por si en un tiempo resulta ser el ejemplo a seguir en los quirófanos.

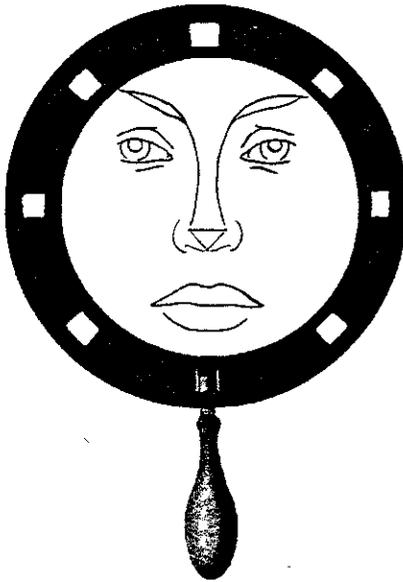


Fig. 1-1. El puente de la nariz muestra dos líneas paralelas ligeramente cóncavas que se extienden desde las cejas hasta la punta de la nariz. En la punta deben ser visibles 3 puntos luminosos.

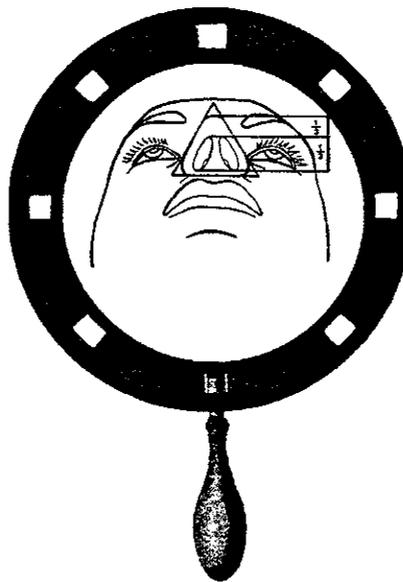


Fig. 1-2. La base de la nariz debe formar un triángulo equilátero. Los dos tercios inferiores corresponden a la columela y el eje mayor de los orificios nasales y el tercio superior corresponde al lóbulo de la punta.

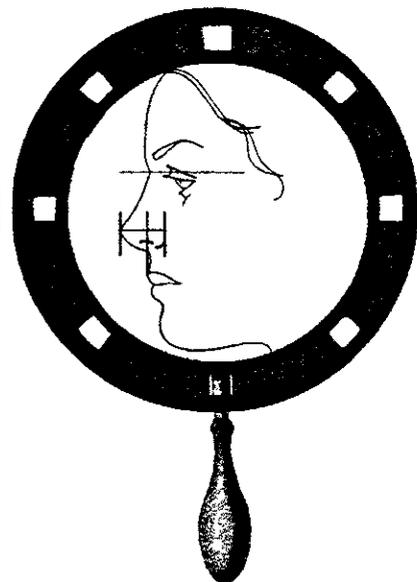


Fig. 1-3. La nasión es el punto más deprímido del ángulo fronto-nasal. Se la debe localizar a un nivel situado entre el borde del tarso y el borde del párpado. Si más del 60% de la punta está por delante de la línea vertical se considera que la punta presenta una proyección exagerada.

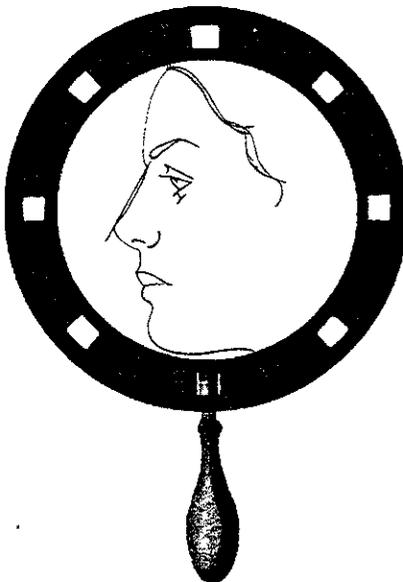


Fig. 1-4. El dorso de la nariz debe estar a unos 2 mm por detrás de una línea que va del nasión a la punta.

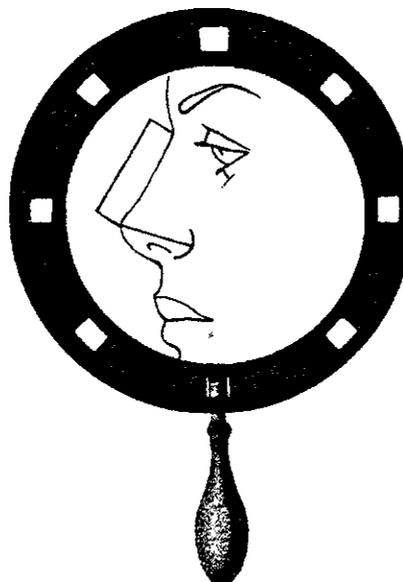


Fig. 1-5. La longitud de la nariz se mide desde el nasión hasta el punto de máxima proyección de la punta. La relación entre longitud nasal y proyección de la punta debe ser de 1 a 0,6.

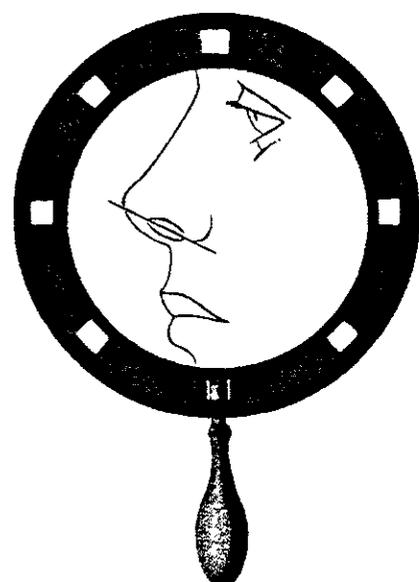


Fig. 1-6. En el perfil de los orificios nasales se ven como óvalos angostos, que son divididos en partes iguales por el eje mayor de esa figura. Las desviaciones respecto de esta regla corresponden a alteraciones de la longitud alar.

Pistas para reconocer qué tan lejos está tu nariz de ser perfecta

BEATUS BEUYS

La intencionalidad del acto lúdico de simular a un personaje, nos ofrece divertidas posibilidades de desmontar el sistema en el que se basa el respeto o la seriedad de quien se simula. Por lo tanto, más allá de lo que conocemos del personaje, de su vida, su trabajo, su reconocimiento etc... la imaginación disfruta jugando a inventar toda una serie de hipótesis (al margen de lo conocido), que parten del "supongamos que, en lugar de esto...hubiera pasado esto otro".

Recreándome en este juego, abro mi hipótesis planteando: ¿qué hubiera pasado si el 25 de mayo de 1974, después de tres días de concentrada convivencia, el coyote se hubiera devorado a Joseph Beuys en la galería René Block de *New York*? Esta acción fallida demostraría que aunque Beuys profesaba mucho amor por América y sus coyotes, éstos nunca correspondieron a su amistad y mucho menos a su discurso.

La acción "*I like America and America likes me*" finalizaría con un nuevo martir en las listas de artistas fallecidos por o a causa del arte; pero a su vez, esta emblemática acción ofrecería la posibilidad de abrir expediente a Beuys para su hipotética beatificación: BEATUS BEUYS.

Antes de dar comienzo al proceso de santificación de la figura de Joseph Beuys, voy a narrar la historia del porqué se encontró el artista cara a cara con un coyote en *New York*.

Invirtiendo los papeles, será en esta ocasión cuando un artista de reparto, el coyote, nos dará las claves para descifrar el porqué de tan heroica manifestación conceptual.

Para las poblaciones indias de los Estados Unidos, el coyote es un símbolo divino de libertad y armonía. Fundamentalmente, representa aquello que es espontáneo en la vida y, gracias a sus enseñanzas, el hombre dignifica su derecho a inventarse y a desafiar los papeles y comportamientos impuestos.

Esta animalidad del coyote es la que sugiere Beuys necesaria para que cada quien trace su propio camino, pero ¡eso sí!, siempre detrás de él, ya que como buen pastor, es el único que tiene el alimento necesario para guiar (con su discurso) a su rebaño.

Joseph Beuys, con sus indispensables atributos sagrados (bastón y fieltro), se programó un largo fin de semana con el extraño animal, con la intención de recuperar, intercambiando signos de reconocimiento, esa añorada naturaleza perdida, simbolizada por el coyote.

Mircea Eliade, en su libro "Mito y Realidad", nos cuenta que los rituales no se pueden cumplir si no se conoce el origen del mito.

"En la mayoría de los casos, no basta conocer el mito de origen, hay que recitarlo; se proclama de alguna manera su conocimiento, se muestra. Pero ésto no es todo, al recitar o al celebrar el mito de origen, se deja uno impregnar de la atmósfera sagrada en la que se desarrollaron esos acontecimientos milagrosos (...) Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera "contemporáneo" de los acontecimientos evocados, se comparte la presencia de los dioses o de los héroes. En una fórmula sumaria, se podría decir que, al "vivir" los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo sagrado, a la vez primordial e indefinidamente recuperable." ¹

Este regresar al mito y al origen que tanto proclamó Beuys a lo largo de su vida, era para él la única medicina que podía curar del dolor de haber nacido. La enfermedad posmoderna del hombre, provocada por el imperio exclusivo de la razón, la tecnología, el plástico y la tele, había ocasionado la pérdida de generar calor, en definitiva, la capacidad del hombre de crearse a sí mismo, de ser un "artista".

Buscando el calor alrededor del fuego, Beuys siempre pensó que el coyote no tardaría en sentirse junto a él como en su casa. Pero ¡sorpresa!, un giro de última hora cambió los pronósticos de la acción de Beuys. El coyote decidió gastar una broma al artista, comiéndoselo a él y a su acción "*I likes America and America likes me*".

De esto se deduce que Beuys olvidó que otro atributo mítico importante que caracteriza a los coyotes de Norteamérica es ser bromista, agudo y rebelde. El coyote, en un arrebató espontáneo de protagonismo, decidió dar por finalizada esa relación espesa y aburrida, que además carecía de títulos de crédito.

“El coyote y el Wasichu” (Relato mítico de los indios Siux) ²

Había un hombre blanco tan avisado en el comercio que nadie sabía sacarle la mejor tajada de una partida, a la hora de intercambiar con él cualquier mercancía. Así lo decía la gente. Llegó un día en que un indio comentó a este Wasichu que en la población había alguien que podía estafarle a cualquier hora y en cualquier día.

- ¡Esto es imposible! (dijo el Wasichu), pues he tenido mi tianguis abierto durante muchos años, y no ha habido un solo indio que no haya estafado.

- Éso lo sabemos todos Wasichu (contestó el indio), pero aun así te repito que “coyote” puede ganar o estafar cualquier trato.

- Bueno, retaré a coyote a ver si efectivamente es tan buen estafador como dices.

- ¿Dónde está?.

- Por allá... es aquel personaje sospechoso que nos está mirando.

- OK voy a probar con él. Wasichu fue con el coyote y le dijo.

- ¿Será cierto que puedes lograr estafarme?.

- Lo siento (dijo el coyote), me gustaría demostrártelo, pero no puedo hacerlo sin mi medicina de la estafa.

- Ja, Ja, Ja... ¡medicina de la estafa!

- Si no vas ahora mismo por ella para retarme, me demuestras que te estás rindiendo.

- OK Wasichu, sólo que... yo vivo a cinco millas de aquí y estoy a pie, pero si me prestas tu caballo “rápido”, llegaría antes.

- Esta bien, te lo presto, pero sal por la famosa medicina de la estafa.

- Bueno, pero... hay otro inconveniente y es que yo no soy buen jinete y tu caballo me tiene miedo y yo a él; así que préstame tu ropa, para que el caballo sienta que eres tú el que cabalgas.

- Está bieeeeeen, toma mi ropa y vete ya.

Finalmente coyote, vistiendo las ropas finas del Wasichu, se fue cabalgando rápido... mientras que “el gran estafador” se quedó ahí parado con el trasero al aire.

Al igual que el coyote de la leyenda, que a través de su descarada trampa demuestra al Wasichu que sólo él tiene la libertad de curarse (con su medicina) para seguir creando engaños, ese mismo coyote también se bufará de Beuys, demostrándole que no hay mejor payaso que él, y que su discurso no cura a nadie.

La miel engorda, la grasa corre el maquillaje + engorda, y el fieltro hay que llevarlo a la tintorería porque si lo lavas en casa, encoje. ¡No funciona! (dijo el coyote)

BEATIFICACIÓN DE JOSEPH BEUYS

Para llevar adelante el complejo proceso de beatificación de un individuo, es condición previa hacer un repaso a su personalidad, para garantizar a la comunidad que efectivamente el martir poseyó cualidades dignas que lo presentan como un óptimo candidato. Voy a mencionar las más importantes.

Trasmitió Amor: El amor que sienten por el arte los Santos-Artistas no les impide amar a los que les rodean (Beuys siempre hizo protagonistas a los animales que él amaba: Venados, coyotes, liebres, osos, ranas, pescados). Pero frecuentemente, estos Santos-Artistas tuvieron que sacrificar, en el momento de su decidida dedicación, afectos perfectamente legítimos, pero que se oponían a la entrega total del arte.

El genio que uno lleva dentro: La gracia es un ingrediente indispensable del genio; pero ésta quedaría inválida si no estuviera precedida por los dones naturales, con los que el Santo-Artista llega a este mundo.

Para ser un verdadero Santo-Artista, se precisa de voluntad creativa, imaginación ardiente y temperamento fogoso que envuelva la vida. El interesado no podrá contentarse jamás con la mediocridad; necesita configurarse a sí mismo, y sólo será un verdadero genio aquel que haya hecho uso de su poder de autodeterminación.

El temperamento fogoso no aspira al goce gratuitamente, sino que el goce sobreviene cuando el Santo-Artista consigue lo que se pretende.

El goce acompaña, el goce no mueve.

“ Voluntad de poder no significa que la voluntad quiere el poder. Voluntad de poder no significa ningún antropomorfismo, ni en su origen ni en su significado, ni en su esencia. Voluntad de poder debe interpretarse de un modo completamente distinto: el poder es lo que quiere en la voluntad. El poder es el elemento genético y diferencial en la voluntad. Por ello la voluntad de poder es esencialmente creadora. Por eso mismo el poder no se mide nunca por la representación: nunca es representado, ni siquiera interpretado o valorado, él es lo que interpreta, él es lo que valora, él es lo que quiere” ³

Con heroísmo: El Santo-Artista es el que se entrega al arte con heroísmo. Los múltiples sufrimientos que tenga que padecer por cuestiones plásticas nunca le abatirán; ni siquiera la muerte, en determinados casos, le hará retroceder.

El Santo-Artista nunca se preocupará por la sangre, el sudor y las lágrimas que le cueste alcanzar los fines propuestos. Los mártires siempre han sostenido que sus "acciones" pasarán a la historia como poderosos ejemplos de la expresión humana.

"Para la conciencia moderna, el artista (en lugar del santo) es el sufridor ejemplar " 4

Entre los Santos-Artistas, algunos han sido de una severidad terrible para con su cuerpo. Si esas mortificaciones se juzgan necesarias para su objetivo, es santificante; si la mortificación se convierte en un fin banal, rozando con el autogoce y el espectáculo, esas prácticas se volverán un obstáculo para la santificación.

Ante la duda en específicos casos, se recomienda analizar detenidamente los resultados de esas penitencias voluntarias, para determinar si son congruentes con sus postulados estéticos.

Con docencia: Para el Santo-Artista, los años de aprendizaje con un buen maestro serán una de las claves del éxito de su quehacer plástico. Todos podemos ser Artistas-Santos, siempre y cuando nos acerquemos a aquellos que poseen la verdad del arte...y que además viven para predicarla.

(Gran parte de la obra de Beuys puede ser vista como una instalación didáctica. Con sus pizarrones repletos de diagramas, dibujos y relatos, Beuys no pretendió enseñarnos el arte. Su obra misma era "enseñanza" que había que descifrar, una vez que el aprendiz poseía el listado de conceptos, aprendidos literalmente del maestro.)

La salud y la santidad: En un principio, la santidad es independiente de la salud física. El arte llama tanto a los que son de cuerpo robusto, como a los de naturaleza enfermiza. Unos podrán emplear todas sus virtudes corporales para producir arte, mientras que otros proyectarán sus invalideces, también creando arte. Junto a esta diversidad existen Artistas-Santos que han sacrificado voluntariamente su salud por el género de vida que se impusieron.

(Joseph Beuys fue dilapidando sus fuerzas inflexiblemente durante años y años, sin miramiento alguno respecto a su salud. Cargó sobre sí tareas y obligaciones, sin miedo alguno ante las humillaciones y los malentendidos. Dibujó, actuó y construyó con tanta dedicación y tan poca salud, que poco a poco fue consumiéndose tempranamente su fuerza vital, ya deteriorada el día de su inesperado fallecimiento.)

Estos Santos-Artistas no buscaban tampoco perder la salud, pero gastaron ese tesoro locamente por amor al arte. Pensaron que el cuidado de su bienestar físico no tenía importancia, comparado con la dedicación intelectual que suponía dedicarse al oficio.

CANONIZACIÓN

Una vez considerado que el candidato tuvo en vida los atributos exigidos, se procede a la canonización, pasando previamente por dos etapas.

En la primera, el servidor del arte es declarado bienaventurado (Beatus Beuys). Este vocablo ha sido durante muchos siglos el equivalente de Sanctus, pero en la actualidad designa de forma precisa, a todo difunto a quien la historia del arte permite rendir culto público.

Este título es otorgado después de realizarse una investigación minuciosa. Un elocuente y prestigioso historiador del arte se encarga de reunir todos los escritos del candidato (en este caso los de Beuys), y de interrogar a diferentes testigos que hayan convivido con el virtuoso artista y participado de su obra.

En una segunda etapa, los documentos y testificaciones se remiten a Roma, en donde son estudiados por la “congregación de ritos”.

El proceso se desarrolla, entonces, ante hombres de cultura de diversa tendencia nombrados por la misma congregación. Estos jueces finalmente, con las cartas en la mesa y los restos del difunto ya consagrados, declaran unánimemente al artista Joseph Beuys todo un **VENERABLE SERVIDOR DEL ARTE**

Joseph Beuys- Biografía

Nacido el 12 de mayo de 1921 en Krefeld, fallecido el 25 de mayo de 1974 en Nueva York. Niñez y juventud en Ridern y Kleve. En 1940, bachillerato en Kleve. De 1941 a 1946, soldado y cautiverio. Entre 1947 y 1952, formación profesional como escultor en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, bajo la dirección de Josef Enseling y Ewald Mataré. En 1961, profesor de escultura de la Kunstakademie de Düsseldorf. Cofundador del movimiento europeo "Fluxus". En 1967, junto con Johannes Stüttgen, funda el "Partido alemán de estudiantes como metapartido", ampliado poco más tarde en "Fluxuszone West". En 1970, forma la "Organización de No electores". En 1971, forma el "Comité para una escuela superior libre". En 1972, junto con Heinrich Böll, crea el manifiesto "Universidad Internacional Libre". En 1973, Beuys es destituido de su puesto como profesor en la academia de arte. En 1974, "El "Hombre de sombrero de fieltro" muere tras ser abatido ferozmente por un coyote en la galería René Block de Nueva York

1. Mircea Eliade " Mito y realidad ". Editorial Labor, Barcelona 1994.p. 24

2. Cuentos seleccionados por Richard Erdoes y Alfonso Ortiz " American Indian myths and legends" Editorial Pantheon Books, New York 1984.p . 342

3. Gilles Deleuze. Cita sacada del libro " Idea sobre Nietzsche " de Fernando Savater. Editorial Ariel, Barcelona 1995. p . 101

4. Susan Sontag " Against Interpretation " , New York 1966.p . 41



que hay de nuevo viejo ...

EL ARTISTA DEPORTISTA

Si nos trasladamos a la Italia del 1.400, nos encontramos con los primeros discursos de artista solicitando elevar la condición de la pintura a "actividad liberal". Los reclamos eran muy variados, pero quizá el punto que más destacaba en estas defensas era el constatar que la pintura era un arte que se obtenía gracias a los usos de la mente por "hombres libres y no serviles".

El apelativo a la libertad justificaba que, en el siglo XVI, no se podía aspirar a una carrera dentro de las artes si no se tenía "digna limpieza" de sangre, es decir, ningún gen judaizante, negro o moruno que ensuciara el árbol genealógico.

En cuanto al servilismo, el artista renacentista quería definitivamente despojarse de las múltiples lacras medievales que padecían los gremios de artesanos (donde quedaban incluídas tanto la pintura como la escultura), como por ejemplo, estar sujetos a especiales tributos fiscales, dar posada a las guarniciones militares, cargar pesadas esculturas procesionales en Semana Santa, a no poder ascender de escalafón social y a cobrar en reales y no en ducados. Estas obligaciones, según los artistas, le correspondían al curtidor, al forjador y al platero (... eso que el uso de materiales nobles exaltaba la dignidad y la realizaba), pero no al pintor que habiendo cultivado con intelecto el sentido más noble, la vista, era capaz de realizar los cuadros más sorprendentes y encantadores.

La pugna por incluir la pintura entre las artes liberales y liberadas (Trivium: gramática, retórica y dialéctica - Quadrivium: aritmética, geometría, astrología y música), desencadenó el deseo de los escultores de subirse también al mismo tren de protestas. Pese a que tanto a la pintura como a la escultura les convenía obtener semejante distinción, en el afán de tomar la delantera, cada quien argumentó su defensa a costa de devaluar el argumento del contrario. En definitiva, en lugar de ayudarse mutuamente para hacer más ruido, se enfrentaron con filosas diferencias.

Será Leonardo da Vinci uno de los artistas que mejor definió su estima a favor de la pintura.

" (...) Después de la música viene la escultura, arte dignísimo, pero no de tanta excelencia ni de tanto ingenio. Dedicándome yo a la escultura no menos que a la pintura, ejecutando lo mismo una que otra, me parece que estoy en situación de decidir cuál es de

entre las dos la que contiene más inventiva y cuál es más difícil y perfecta. La pintura requiere mayor discurso mental y mayor artificio que la escultura, pues ésta presenta todo tal y como la realidad nos lo presenta". ¹

Leonardo da Vinci expresó claramente en diferentes manuscritos, los porqués de su predilección por la pintura.

De su extensa lista, el argumento que más interesante me resulta es aquel donde el protagonista es el "sudor".

Para Leonardo da Vinci, el trabajo físico estaba asociado al servilismo y a la mano de obra mal pagada. El esfuerzo que suponía desvastar una escultura, iba en detrimento de la serenidad necesaria para los procesos mentales.

" (...) la escultura no es ciencia, es arte completamente mecánica, que engendra sudor y fatiga corporal en el que la ejecuta... mientras que el pintor ha de aplicar a su obra un esfuerzo mental más grande (...) . El escultor, para hacer su obra, aplica la fuerza de sus brazos y martillea y modela el mármol o la piedra dura, de donde ha de salir la figura, que está como encerrada, empleando un trabajo mecánico que le deja a cada paso bañado en sudor, cubierto de polvo, con el rostro sucio ". ²

El escultor huele, está despeinado, se cansa y en su taller nunca puede acompañarse de música bella, por el ruido de sus herramientas. A diferencia, el pintor no gasta energía trabajando y de cara a las visitas siempre está presentable.

Tuvo que pasar algún tiempo para que el sudor de artista dejara de estar tan mal visto y no fuera más que un líquido claro excretado por las glándulas sudoríparas.

En una ocasión, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, exhibieron una exposición colectiva de instalaciones en homenaje al escritor Elías Canetti. Al finalizar el recorrido, junto al libro de comentarios, el museografo de la exposición instaló unos paneles con fotografías que documentaban el montaje de la obra por el propio artista.

Recuerdo que aunque las instalaciones no fueron de mi agrado, la documentación fotográfica atrajo mi curiosidad no sólo por el simple hecho de asociar un rostro a una obra, sino también para observar las distintas actitudes adoptadas por el artista ante una cámara fotográfica.

Las fotos más atractivas, aunque menos convincentes, eran las de Humberto del Olmo. Este artista, consciente de su porte y musculatura, se dejó retratar en camiseta interior, haciendo uso de su taladradora. Su rostro se nos presentaba concentrado, sus músculos en tensión y, como resultado del esfuerzo, a lo largo de su piel se apreciaba una fina capa de sudor.

En el siglo XVII era común que un profesional liberal se dejase retratar realizando su oficio y, por supuesto, mostrando su herramienta de trabajo. El escritor ordenaba y quitaba escrupulosamente el polvo a sus libros, para que el pintor evidenciara con sus pinceles que la literatura, pese a estar inspirada en la vida, también era el resultado de miles de horas dedicadas al estudio de los clásicos. Junto al escritor, el cirujano pedía al pintor que soportara con paciencia y dedicación, el mal olor que desprendía el cadáver diseccionado, ya que esta naturaleza muerta demostraba a la sociedad que el corazón no sólo se paraba por sustos, sino también por otras causas más complejas y específicas, producto de investigación de la ciencia.

Cuando el artista barroco se autorretrata, no lo hace tanto para tener un recuerdo de su persona, sino porque ese cuadro será un elemento para autorizar su valía ante los demás. La existencia de los retratos era ya en esa época un indicio de fama y prestigio.

Como comenté al principio, la fama y el sudor en el siglo XVII no eran nada compatibles, y para un artista de esa época retratarse con sudor en el bigote era impensable, ya que restaba decoro a sus principios de artista " liberal y liberado ". El sudor retratado, que en el caso de Humberto del Olmo es favorecedor y estético, en el barroco es inexistente, pues connotaba referencias mucho más allá del simple significado de sudor.

Erwin Panofsky fue uno de los historiadores que sistematizó los métodos iconológicos e iconográficos. De sus primeras aportaciones a la fecha, han surgido múltiples investigaciones que descalifican o apremian la teoría iconológica que muestra los mecanismos de significación artística. Partiendo de la iconología de Panofsky, quiero expresar cómo bajo mi parecer su teoría no siempre resulta tan práctica y necesaria.

Panofsky, a la hora de interpretar una obra, descubre diferentes niveles de significado diferenciándolos en disciplinas como la iconografía y la iconología. La iconografía constituirá todos los valores simbólicos que posee la obra, que para interpretarlos, será necesario tener un dominio de las anécdotas, alegorías y trama narrativa del contexto histórico en el

que fue realizada la obra. En definitiva, Panofsky dirá que para evitar interpretaciones erróneas, el estudioso debe poseer un importante colchón de conocimientos históricos, filosóficos y literarios de toda índole... pura erudición.

Al análisis iconográfico o "contenido manifiesto" simultáneamente habrá que añadirle la interpretación iconológica o "contenido latente". Este ingrediente latente siempre estará conectado con los acontecimientos culturales y contenidos espirituales de su época; de esta forma, la iconografía no quedará aislada sino que permanecerá asociada a diferentes metodologías complementarias (históricas, psicológicas...).

A lo largo de la historia del arte, los prototipos iconográficos se modificaron en la medida en que fueron heredándose siglo tras siglo; por consiguiente, esos prototipos se acomodaron al nuevo sentir social, con tiempo suficiente para ser asimilados (siempre y cuando se hable de marcos sociales e intelectuales más o menos estables).

En la actual sociedad de masas, los patrones de representación que utilizamos para codificar la multitud de mensajes que diariamente entra por nuestros sentidos varía a marchas vertiginosas.

Llega un momento en que resulta imposible asimilar no sólo los códigos del día a día, sino también el inabarcable maletón simbólico que al nacer heredamos y que, en vida, no siempre usamos demasiado.

Considero que la teoría Panofskyana tiene el inconveniente de exigir demasiada rigidez al espectador, además de restar importancia a términos como intuición, guiño, patinazo, humor, mentira...

Es imposible no cometer "errores" de interpretación, más todavía cuando los mass media han demostrado que ni remotamente occidente tiene las llaves de otras tradiciones.

Pese a que el ingenio y el humor no son gratuitos, sino que también se necesita pulirles el filo, pienso que la combinación de ambas cualidades resulta eficiente para realizar una aceptable interpretación estética. Apelo por una lectura de obra abierta, intuitiva y sin miedos y complejos, ya que muchos secretos de la historia del arte se esfumaron con los artistas, y lo que hoy se presenta ante nuestros ojos está liberado del pesado subjetivo. Como diría Felix de Azua: " (...) no hay que temer a que regresen los muertos ", me imagino que a reclamar explicaciones o a rebatir MALENTENDIDOS.

EL SUDOR

Es una secreción-excreción de tipo intermitente y regida por diversas condiciones. La primera de importancia es la temperatura del organismo; entonces representa un factor de compensación, ya que el sudor al evaporarse refresca la superficie del cuerpo. Este último, por otra parte, al elevar su calor interno puede provocar la secreción sudoral incluso en una atmósfera fría. Aun a cinco grados y permaneciendo el sujeto desnudo, transpirará en abundancia respirando un aire caliente y húmedo. Lo propio ocurre con el trabajo muscular energético que excita la calorificación.

El sudor, por otra parte, no tiene un papel simplemente refrigerante, sino que también es excrementicio. Se calcula que si el sudor quedara retenido en el organismo, ocasionaría la muerte en 24 horas. La toxicidad del sudor es igual a la de la orina, cuando ésta obra por acción lenta.

La reacción del sudor es ácido y su abundancia varía según las horas y condiciones orgánicas. Así, el sueño y el ejercicio lo aumentan, en tanto que la digestión lo disminuye.

Su olor típico y conocido varía según las condiciones, haciéndose fétido si no es eliminado con frecuencia de la piel.

Tipología del sudor:

1- Sudor Azul: Cromhidrosis producida por el bacilo Píocianico. Este bacilo es un microorganismo de pus azul o verde azulado, descubierto por Gessard en 1882 y cuyo pigmento había sido ya reconocido en 1860. Es de extremos redondeados, movable y de una sola pestaña terminal. Cuando se desarrolla en un medio aeróbico, produce rápidamente un pigmento verde azulado. En cambio, en un medio anaeróbico no se observa coloración alguna. En el conejo produce supuraciones, pero en el hombre su acción patógena es escasa. En la era preantiséptica, cuando eran tan comunes las infecciones, el bacilo piocianico era el causante de la coloración verde-azulada de la pus y del sudor.

La Zarzaparrilla es un arbusto muy utilizado por sus beneficios depurativos y sudoríficos. Cocinando sus raíces, se obtiene una bebida no sólo refrescante, sino también medicinal. Al ser la Zarzaparrilla la bebida predilecta de "los pitufos", el sudor azul también se conoce como la secreción de estos entrañables personajes.

2- Sudor Rosa: Es la secreción de los hipopótamos.

3- Sudor Cruento: Enfermedad denominada también sudor inglés o sudor picardo. El proceso morboso llamado sudor inglés, se declaró en la Gran Bretaña en 1485, durando hasta 1551 y reapareciendo de nuevo en Francia en el siglo XVI, concretamente en Picardía. La enfermedad ha desaparecido hoy y no tiene más que interés histórico. El enfermo quedaba cubierto de un sudor sangriento y fétido, con dolor epigástrico, sed y una tendencia irresistible al sueño.

El Arsénico, veneno tan utilizado a lo largo del siglo XVI y XVII, fue el predilecto de Catalina de Medici. Esta manipuladora mujer asesinó accidentalmente (tras unos inesperados fallos de estrategia) a su propio hijo Carlos IX. Pese a no ser un hijo muy querido, nunca estuvo entre sus planes acabar con él, sino más bien su indeseable presa era Enrique de Navarra (protestante), marido de su hija Margot (católica).

El remedio casero de aquella época ante un caso de envenenamiento por arsénico eran las claras batidas en leche. Esta bebida sólo aliviaba y aletargaba por semanas los males, ya que la muerte era inevitable.

Los primeros síntomas de la víctima, en boca del propio Carlos IX, eran:

"(...) un gran dolor de cabeza, un fuego interior como si hubiera tragado carbones encendidos, dolores de entrañas, vómitos..."³

Finalmente, el enfermo se moría adolorido, descompuesto y sudando mares de sangre por toda la superficie de su cuerpo.

4- Sudor Verde: La sudoración de color verde se manifiesta en personas que manipulan cobre con frecuencia.

5- Sudor Fosforescente o luminoso: La fosforescencia del sudor se observa en aquellas personas que han ingerido un determinado tipo de seres marinos con propiedades lumínicas.

La adolescencia para Andy Warhol es la etapa formativa que te permite experimentar múltiples vivencias que con los años, sirven para confirmar cual de ellas se adecuan a tu "tipo".



Una respuesta facil, cómoda y discreta ante una invitación poco apetecible es sencillamente " no tengo el tipo ". Este comentario le sirvió a Andy Warhol para deshacerse de aquellas ofertas o planes de fin de semana que por su atractivo no le motivaban a romper su apreciada rutina.

"No puedes hacer cosas para las que no tienes el tipo. Puedes decir cosas para las

que no tienes el tipo, pero no puedes hacer cosas para las que no tienes el tipo. Es una mala idea .“ 4

Entre todas las actividades que Andy Warhol enumera como “nada favorables” para su tipo se encuentran cualquier práctica deportiva que conlleve sudor y fatiga, es decir todas.

El *Look* deportivo fascina al artista como recurso estético pero nunca encuentra excitante desgastar calorías con el ejercicio.

Al igual que Andy Warhol utilizó la estética formal del deporte en su trabajo plástico existe también en número más escaso, artistas que a diferencia de este sí trasladan literalmente el ejercicio físico del deporte a una galería. Uno de los ejemplos más convincentes es el performance realizado por el artista Norteamericano Matthew Barney en una galería de Los Angeles en 1991.

Antes de describir brevemente el contenido del performance, conviene indicar que el estado físico del artista en el momento en que realizó la actividad era estereotípicamente perfecto, musculoso, firme, limpio... en definitiva atractivo en todos los sentidos.

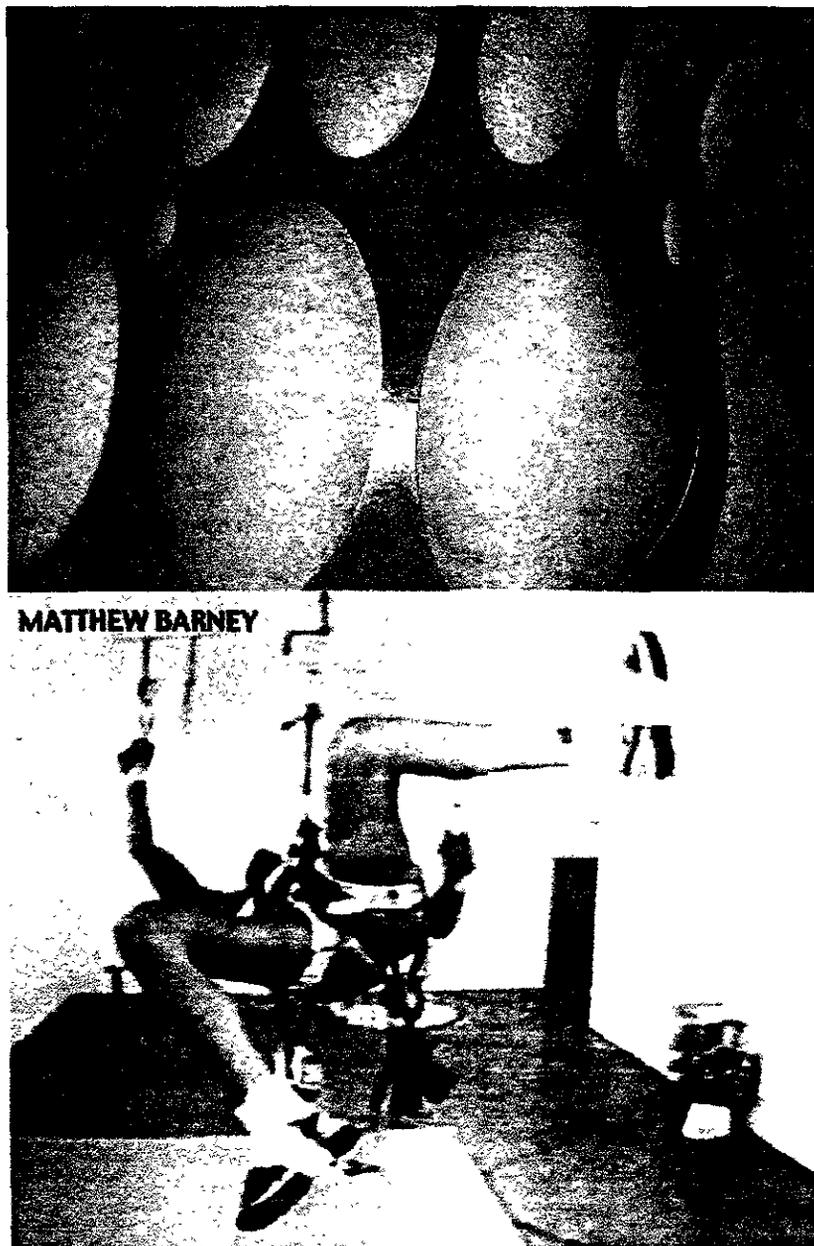
“ Mile High Threshold: Flight with the anal Sadistic Warrior. “

Con un ridículo gorro de nadador y unos impecables zapatos deportivos, Matthew Barney se ajusta el arnés y se lanza con la herramienta adecuada, a escalar y arrastrarse por las alturas de la galería hacia un refrigerador situado en los sótanos de la misma. El objetivo de tan arriesgada acción es llegar íntegro al refrigerador, no sólo para beber la Coca Cola como premio sino también para congelar eternamente el éxito de la prueba y las capacidades y belleza del Artista-Deportista.

La intención del performance radica en encontrar los paralelismos entre el mundo del arte y el mundo del deporte, donde al igual que el atleta se deleita con el esfuerzo, el riesgo y el premio también el artista escala a las alturas del arte para beber exitosamente de la copa del triunfo. Como en cualquier deporte implicase en el riesgo también supone la posibilidad de la derrota; derrota que en el caso de Matthew Barney quiere decir descender en un segundo de las alturas al frío suelo de la galería , añadiéndole a este drama un par de costillas rotas.

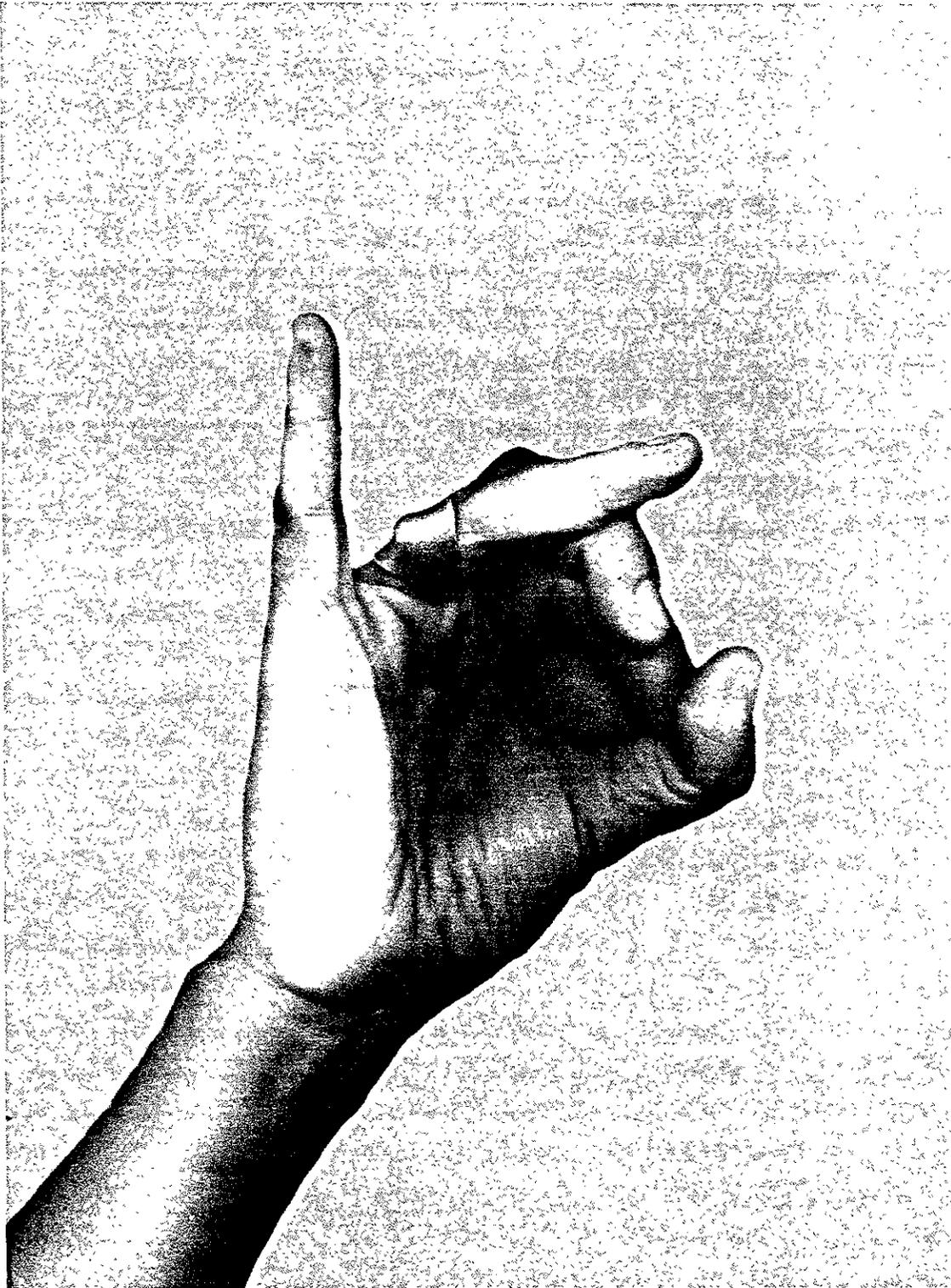
Juzgando el evento del Artista-Deportista considero que la puesta en escena y el esfuerzo físico demostrado resulta más atractivo que todo el trasfondo crítico que significa. El arnés que descubre la desnudez del artista y a su vez mide y evidencia las carnes oprimidas, recrea brillantemente la mirada del espectador.

“ Lo específicamente humano, más que la medida, es el afán de medir.” ⁵



**Composición de mis nalgas presionadas por una escuadra y una regla de círculos, junto con los artistas
Andy Warhol y Mathew Barney.**

-
1. Erwin Panofsky " Idea ". Editorial Cátedra, 1985. p . 78
 2. Erwin Panofsky " Idea ". Editorial Cátedra, 1985. p . 97
 3. Alejandro Dumas " La Reina Margarita ". Editorial Porrúa, 1986. p . 317
 4. Andy Warhol " Mi filosofía de A a B y de B a A ". Editorial Tusquets, 1998. p . 166
 5. Juan de Mairena. Cita sacada del " Diccionario de Filosofía " de Fernando Savater. Editorial Planeta. 1997.
p . 105



Si unes el dedo pulgar junto con el índice en forma de círculo y con ambos presionas la mejilla, se puede observar el espesor de carne que sobresale

CONCLUSIONES

De cuando escribí el proyecto de tesis con el mismo nombre de "Mil maneras de perder el tiempo", el índice de contenidos varió notablemente. El objetivo de mi proyecto inicial fue, embarcarme en la investigación de aquellos autores que de diez años hasta la fecha reflexionaron sobre las cercanías de un arte etiquetado como Posmoderno. La experiencia resultó fructífera porque de esas lecturas empecé a entender qué ocurrió en el proceso histórico del arte, para llegar a las actuales posturas críticas; la conclusión que me hizo abortar ese proyecto fue el reconocer que aunque para mí, esos conocimientos resultaban excitantes y novedosos, no dominaba todavía el jardín simbólico de esos significados como para participar con creatividad y sin errores del pensamiento de esos maestros.

Lo que sí decidí conservar fue el título de "Mil maneras de perder el tiempo", no sólo porque me gusta, sino también porque posee algo en su forma y significado que resulta atractivo y enigmático.

Cuando me enfrento ante un enigma con el ánimo de adivinarlo, descubro que es imposible no darse cuenta de la vinculación tan directa que existe con los intereses vitales de quien construye ese enigma. Por ello explico que "Mil maneras de perder el tiempo" es para mí un recrearse en actividades diversas y monótonas que no requieren excesiva atención como coser unas zapatillas, rellenar un círculo de azul, tallar una pastilla de jabón, dar brillo a la hebilla... Cualquiera de estas actividades, me permiten perder esa noción convencional de los segundos dando pie a mi cabeza a navegar dentro de sus contenidos, pescando imágenes diversas que aunque, en un primer instante, pueden tener un sentido vago y enigmático, una vez diseccionadas llegan a emparentarse a la hora de construir con ellas una idea estructurada con un objetivo claro.

Esas conexiones e ideas no son accidentales sino que resultan de un constante aprendizaje de la cultura, entendida como aquello que el hombre enseña al hombre.

Con los años he aprendido que mis maestros no son tanto el mundo, ni mi cuerpo, ni las cosas, sino mas bien las vinculaciones que yo busco en el pensamiento de otros personajes ya sea de ahora o de toda la inabarcable historia. Todo lo que conozco de un barroco que no viví, ha sido a través de la gente que canalizó su experiencia de ese siglo XVII, con palabras, pintura y música. Una vez que entendí esa información fue cuando volví a vivir con otros ojos esas experiencias, condicionadas inevitablemente por mi punto de vista: un punto de vista soluble con otros conocimientos y vivencias.

Aunque evité llevar adelante ese proyecto original de describir la posmodernidad bajo mi inseguro punto de vista, considero que la conclusión a la que he podido llegar escribiendo los ensayos que componen "Mil maneras de perder el tiempo", es que tanto su dispersión de contenidos, como de imágenes (donde creo que tienen el mismo valor que el texto), no queda tan desviado del método (ausencia de método) que defendieron hace unos años esos escritores etiquetados como posmodernos.

Bibliografía

Alberú, María del Carmen y Salvador Rueda, "La ciencia de las imágenes". México. Ed. Universidad Iberoamericana, 1995

Anderson, Berman y otros, "El debate Modernidad, Posmodernidad". Buenos Aires. Ed. El cielo por asalto, 1993

Baudrillard, Jean, "De la Seducción". México. Ed. Rei, 1997

Benjamin, Walter, "Discursos Interrumpidos". Madrid. Ed. Taurus Humanidades, 1990

Calabrese, Omar, "El lenguaje del Arte". Barcelona. Ed. Paidós, 1985

Calabrese, Omar, "La Era Neobarroca". Madrid. Ed. Cátedra, 1987

Calderón de la Barca, Pedro, "Autos Sacramentales", "El gran Teatro del Mundo". Madrid. Ed. Espasa Calpe, 1972

Calderón de la Barca, Pedro, "La Vida es Sueño". Barcelona. Ed. Planeta, 1981

Calderón de la Barca, Madame, "La vida en México". México. Ed. Porrúa, 1997

De Azúa, Félix, "Diccionario de las Artes". Barcelona. Ed. Planeta, 1995

Dumas, Alejandro, "La Reina Margarita". México. Ed. Porrúa, 1986

Eco, Umberto, "Apocalípticos e Integrados". México. Ed. Tusquets México, 1997

Eco, Umberto, "La definición del Arte". Barcelona. Ed. Martínez Roca, 1987

Eliade, Mircea, "Mito y Realidad". Barcelona. Ed. Labor, 1994

Erdoes Richard y Alfonso Ortiz, "American Indian Myths and Legends". New York. Ed. Pantheon Books, 1984

Foucault, Michel, "Esto no es una Pipa". Barcelona. Ed. Anagrama, 1981

Jauss, Hans Robert, "Experiencia Estética y Hermeneútica Literaria". Madrid. Ed. Taurus, 1992

Liotard, Jean-François, "La Posmodernidad (explicada a los niños)". Barcelona. Ed. Gedisa, 1994

Maravall, Jose Antonio, "La Cultura del Barroco". Barcelona. Ed. Ariel, 1996

Marías, Fernando, "Otras Meninas". Madrid. Ed. Siruela, 1995

Martín Gonzalez, Juan José, "El Artista en la Sociedad Española del XVII". Madrid. Ed. Cátedra, 1993

Maupassant, Guy de, "Bola de Sebo y otros Relatos". Madrid. Ed. Salvat, 1972

Zaid, Gabriel, "Los Demasiados Libros". México. Ed. Océano, 1996

CATÁLOGOS

"Visiones Paralelas", Artistas Modernos y Arte Marginal. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993

"André Breton y el Surrealismo". Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991

"África: Magia y Poder. 2500 Años de Arte en Nigeria". Madrid. Fundación "La Caixa", 1998