

002611

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**LA MÁQUINA DE IMAGINAR:
REFLEXIÓN POÉTICA SOBRE UNA PROPUESTA PLÁSTICA
1988 - 1998**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA
EN
ARTES VISUALES
PRESENTA**

(p r w t o r a)

Raúl Francisco Hernández Valdés

**Director: Eduardo Chávez Silva
Asesor: María Eugenia Quintanilla Silva**

1999

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

273138



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

YHS IAF CEM

DISCONTINUA.

ÍNDICE

Dedicatoria	
Agradecimientos	
Introducción.....	7
Capítulo 1: Intención de la propuesta.....	11
1 La búsqueda del sentido: <i>la imagen y la idea</i>	12
La indagación a través de la forma	
3 Acto creativo y juicio crítico	
4 Surgimiento de la propuesta	
5 Contenidos fundamentales: <i>el Yi Ching y el espíritu del tiempo</i> .	
6 Sentido general de la propuesta: <i>las cosas y su interpretación</i> .	
8 Fuentes de la propuesta: <i>las imágenes germinales</i> .	
8.1 Itinerarios: <i>contextos e influencias</i> .	
Capítulo 2: Elementos estéticos.....	44
1 Fundamentos culturales	
1.1 La sensibilidad barroca americana	
1.2 La sensibilidad opuesta: <i>taoísmo, ch'an y zen</i> .	
1.2.2 Ritmo vital	
1.2.3 Reticencia y sugestión	
1.2.4 Vacuidad	
2 Categorías estéticas en la propuesta plástica	
Capítulo 3: Elementos temáticos.....	66
1 Fundamentos significativos	
1.1 Sustancia y forma del contenido	
1.1.1 Morfología de la visualización: <i>simbólica, alegórica y sígnica</i> .	
1.1.2 Objeto e imagen: <i>representación mental y sentido</i>	
2. Tratamientos particulares	
2.1 Serie "Momentos configurados"	
2.3 Serie "Umbrales"	
2.3 Serie "Retórica"	
2.4 Serie "Pretextos corporales"	
Capítulo 4: Elementos artísticos.....	101
1 Sustancia y forma de la expresión	
2 El lenguaje individual	
3 Aspectos heurísticos	
4 Configuración general, acervos y recursos	
5 Materiales y técnicas	

- 5.1 Grabado en color
- 5.2 Litografía
- 5.3 Electrografía
- 6 Producción

Epílogo.....	123
Apéndice 1: El espíritu del barroco.....	133
Apéndice 2: El espíritu del taoísmo y del zen.....	141
Apéndice 3 Síntesis y consideraciones sobre la morfología representacional de la conciencia, propuesta por José Caballero.....	144
1 Simbólica. a) El punto. b) La línea. c) El campo. d) Centros. e) Dinámica.	
1.1.1 El símbolo como entidad cultural	
1.1.2 Cualidades compensatorias del símbolo	
1.1.3 Acción de forma del símbolo	
2 Signica	
3 Alegórica	
3.1 La cualidad asociativa de lo alegórico	
3.2 La cualidad situacional de lo alegórico	
3.3 El sistema de ideación y el clima de lo alegórico	
3.4 La alegoría como conductor en un sistema de energías	
3.5 Los componentes de la alegoría	
3.5.1 Continentes contenidos y conectivas	
3.5.2 Atributos	
3.5.3 Niveles y planos de profundidad	
3.5.4 Cualidades de la materia alegórica	
3.5.5 Momentos de proceso	
Ilustración de las series	170
Bibliografía.....	205
Lista de obra	211

A Crisa, que todo lo convierte en fruto;
A María del Mar y Juan Pablo, que van creando sus propios días;
a la memoria
de Célida y Raúl, mis padres,
y de Gadi y Adelino, que también lo fueron.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Mtro. Eduardo Chávez S., a la Mtra. María Eugenia Quintanilla S. y el Mtro. Julio Chávez G. el impulso definitivo para la terminación de este trabajo; asimismo a la Dra. Elizabeth Fuentes y al Mtro. Carlos Blas Galindo por su influencia en mi renovado interés por la investigación en las artes plásticas.

Particularmente gracias a Emilio Ramos Fernández y Gabriela Aguilera Estrada porque junto con Juan Pablo y María del Mar me enseñaron y apoyaron con los elementos técnicos que concretaron visualmente el documento.

Hoy agradezco la visión de Roberto Velázquez, quien me hizo comprender el significado del esfuerzo, y también las lecciones vitales de Gilberto Aceves Navarro.

Siempre agradeceré la generosidad y dedicación de Antonio Rodríguez y de Armando Torres Michúa, que orientaron mi vocación por la cultura estética

FALTAN PAGINAS

De la:

1

A la:

6

INTRODUCCION

El propósito de este trabajo, ha sido desarrollar una reflexión poética en torno de mi quehacer como artista visual, a través del análisis de los principales elementos sustentantes de un número determinado de obras pictóricas y gráficas producidas entre los años 1988 y 1998.

Esta reflexión me ha permitido precisar los conceptos sobre los cuales se construyó la propuesta plástica que, en su conjunto, denominé "La máquina de imaginar", y que, al principio, eran un conjunto de ideas muy generales y de afirmaciones intuitivas, derivadas del contexto en que había vivido y de mi propia formación, en muchos sentidos autodidacta: desde muy joven tenía un aprecio casi devocional por el arte subjetivo chino y japonés; hacía tiempo que venía trabajando sobre las formas artísticas en los ritos de México y su sentido simbólico; y acababa de descubrir también la enorme riqueza del barroco popular de nuestro país.

La necesidad prioritaria era encontrar las posibilidades de relacionar expresiones tan distantes. Sin quererlo me encontraba fuertemente influenciado por estas sensibilidades que aparecían alternadamente en todo lo que hacía. La urgencia de encontrar la forma que sintetizara esta triple pulsación se estaba convirtiendo en una búsqueda obsesiva. Resolver la síntesis de elementos estéticos y de contenido -antagónicos en múltiples aspectos- para generar una forma de expresión artística adecuada, se convirtió en la intención central de mi propuesta plástica

Comprometerme con la Maestría en Artes Visuales significó un cambio en la práctica y la conceptualización de mi forma de trabajo. Lo que imaginé que sería una habilitación técnica especializada en la estampa, se convirtió en un proceso de indagación empírico-inductivo disciplinado y productivo. Mi primera sorpresa al entrar a la Maestría, fue la solicitud inicial de un proyecto de investigación. Ésto implicó una ampliación del objetivo de trabajar sobre los acentos estéticos y artísticos, para incorporar también los aspectos del contenido, y describir cada momento de la secuencia creativa. El proceso de búsqueda tuvo que ser registrado y observado por mí mismo. Tuve que establecer una cierta distancia entre mi percepción y mi práctica, para ver actuando alternadamente a la intuición y la razón en el proceso artístico. Al poco tiempo me di cuenta de que lo que hacía desde tiempo atrás, -la producción artística consciente, era una

forma diferenciada de investigación, legítima y efectiva, que ahora requería su descripción razonada. El entorno académico en el que había venido trabajando no había sido favorable para darme cuenta de esta realidad. De modo que contaba ahora con un instrumental que no solo me permitía explorar mis recursos y mi propia subjetividad artística, sino que también me permitía comunicarlos apropiadamente en términos pedagógicos.

La primera tesis, desarrollada en el capítulo 1 de esta reflexión, parte, precisamente, de que la investigación es intrínseca al proceso artístico; el inefable término *creación estética*, en mucho se refiere a la indagación ordenada en el conocimiento y la producción de la forma, y que descansa en modos y procederes propios de la sensibilidad.

En el capítulo 3, sustenté la tesis sobre considerar la forma como una estructura simbólica, lo que permite trabajar alrededor del sentido como eje integrador de los órdenes de lo estético, lo temático y lo artístico. Es por ello que, entre otras posibilidades, y consecuente con mi interés por la cultura taoísta, recurrí a uno—de los sistemas de significación más profundos y estimulantes de la imaginación creadora, el Yi Ching, antiguo texto chino, místico, ritual y filosófico, de cuyo empleo para desencadenar ideaciones afectivas se derivan el nombre de la propuesta plástica y el de este trabajo alrededor de ella.

Planteado de otro modo, la propuesta plástica gira, a su vez, alrededor del Yi Ching, que es un texto de sabiduría, un oráculo y al mismo tiempo un pretexto para una intención estética; la operación con él ha generado la propuesta, que es un conjunto de textos visuales; y de los cuales se deriva esta reflexión que es, por su parte, un metatexto de la propuesta.

Sobre la condición estética del Yi Ching, Florencio Sánchez Cámara dice:

“El Libro de las Mutaciones es una estética contextual (es otras muchas cosas) que busca abolir el pensamiento en serie, los hombres unidimensionales. No desea la trama seca de los esquemas, no acepta el revés de la trama del bordado donde hallaríamos la mecánica de la alfombra, sino que exige la aparición de los tonos y los hilos que desaparecen en el conjunto armónico. De otro modo, el Yi Ching con su imaginería distingue la necesidad de captar, al instante (al tiempo dado), la totalidad de las implicaciones especiales del acontecer cosmológico. La propia concepción del Tao, el ritmo universal, el sendero, el pasaje, el

camino que subyace como meollo de esta meditación explica que la percepción figurativa sea la visión estética que no omita detalle esencial y donde prima la sencillez clásica.”¹

Mi orientación estética no ha sido precisamente clásica; la cultura excéntrica de México, de la cual soy parte, sigue estando impregnada de gestos barrocos. De modo que los matices barrocos que habían dado cierto color a mi gusto vinieron a acomodarse en el trayecto de la propuesta, la que, también como discurso estético, pretende ser una síntesis de esta relación de opuestos, y se apoya en los principios estéticos de ambas expresiones, la oriental y la occidental. Los aspectos contextuales de estas sensibilidades aparecen en los apéndices 1 y 2 de este documento.

En esta reflexión, se analizan los contenidos temáticos en varias obras representativas de la propuesta. Desde el momento en que casi cada obra individual está estructurada como una alegoría, ésta despliega un argumento en el que están contenidos los diferentes temas. Las obras agrupadas por argumentos y temas, dan el nombre a las series que las conjuntan y son en total cuatro; se titulan “Umbrales”, “Momentos configurados”, “Retórica” y “Pretextos corporales”.

La estructuración de los temas se apoya en dos vertientes de significación: la semiótica y la simbólica, cuyas aplicaciones se plantean en el capítulo 3, y se hace una descripción de la sustancia y la forma del contenido de la propuesta plástica; por su parte los principios teóricos y metodológicos de la morfología de la ideación, son desarrollados en el apéndice 3.

En el capítulo 4, se explican los principios y se describe generalmente el trabajo de la adecuación de los elementos estéticos y temáticos con los artísticos, de acuerdo con la intención de la propuesta. La explicación de la adecuación se ha conducido por la pauta de los elementos artísticos planteada por Carlos Blas Galindo.² A partir de ella hago una relación de:

- a.- los aspectos característicos del lenguaje formal y sus

¹ Florencio Sánchez Cámara. “El Yi Ching o la estética concreta”. Ensayo introductorio a *Yi Ching: Libro de las mutaciones* traducido al español por Malke Podlipsky Donatti. México, Lince, 1969. Pag. xvii.

² Carlos Blas Galindo. “Metodología para la crítica de las artes visuales”, en *Artes plásticas*, vol.4, Nos. 15/16, primavera 1993. Pags. 15-20.

- componentes iconográficos;
- b.- lo que considero son aportaciones, dentro de una intención heurística intencionalmente contenida y discreta;
 - c.- los medios, el repertorio, el acervo y los recursos particulares;
 - d.- los materiales, las técnicas, su justificación y los procedimientos productivos;
 - e.- los aspectos estructurales y compositivos;
 - f.- y las consideraciones cualitativas.

Finalmente, el epílogo hace una relación de lo que considero son las contribuciones principales de mi investigación visual. El trabajo, en su conjunto, va referido a las obras que lo han generado. La correlación puede establecerse con el apéndice de ilustraciones ordenado por los títulos de las series y las obras específicas.

En la realización de esta reflexión poética, debo un reconocimiento muy especial al maestro Armando Torres Michúa, Director inicial de la tesis, por la reorientación radical del trabajo hacia la revaloración de mi propia obra plástica; también a Maria Eugenia Quintanilla, asesora, quien me orientó en la selección del material gráfico y a quien debo sus muy valiosas enseñanzas sobre el grabado en color; a Eduardo Chavez Silva por que sin su estímulo y apoyo constante, este esfuerzo no hubiera sido posible.

CAPÍTULO 1: INTENCIÓN DE LA PROPUESTA PLÁSTICA

1 La búsqueda del sentido: *la imagen y la idea*.

Para el artista visual, producir y exponer su propia obra es completamente distinto que registrar o recapitular y exponer las ideas y los conceptos detrás de la misma, aquellos principios que la fundamentan y que le han dado lugar. Al hacer arte, el artista no necesariamente debe realizar una reflexión teórica para que su obra se sustente como producto artístico calificado. El poeta hace poesía, el arquitecto hace arquitectura, el pintor hace pintura, pero lo que dicen o escriben alrededor de su quehacer y sus procesos no puede ser un sucedáneo de las obras mismas. La interpretación y el discurso del crítico, cuando éste no experimenta la producción directa de la forma, no pueden ser iguales que la reflexión del artista sobre la secuencia poética de su trabajo concreto. La descripción verbal, a partir de la observación ajena al proceso de producción de la obra, es necesariamente distinta de la reflexión surgida de la propia experiencia del proceso creativo. Por otra parte, el artista tampoco puede explicar la totalidad de lo que hace, porque muchas de las acciones y contenidos que se dan en la factura, o que emergen en su obra no son predeterminados conscientemente en el proceso creativo. El artista puede formular racionalmente pautas generales que determinarán el sentido de su obra y los criterios y categorías de la estructuración formal que la expresarán, pero gran parte de las propuestas significativas y configuradoras de esta obra vienen de más allá de la razón y la conciencia individual. Su origen está en esa dimensión del espíritu humano en la que residen las fuerzas esenciales que hacen posible la objetivación del sentido estético; donde, para Carlos Marx, *"la realidad objetiva se convierte en realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana y, por lo tanto, en realidad de sus propias fuerzas esenciales"*.¹

¹ Karl Marx. "Los sentidos estéticos", en *Antología de textos de estética y teoría del arte*, compilado por Adolfo Sánchez vázquez . México, UNAM, 1972. (Lecturas universitarias, No. 14) Pags. 34, 35 y 36.

Sigmund Freud se refiere al *inconsciente*, como el conjunto de experiencias y pensamientos discriminados, permanentemente activos y causales pero diferenciados de lo consciente, cuyos efectos están en mayor o menor medida presentes en gran parte de la actividad psíquica y las acciones productivas cotidianas, y son causa también de los estados patológicos del consciente individual y colectivo;² sin embargo, posteriormente, y aunque de forma imprecisa, Freud también considera el fenómeno del *sentimiento oceánico* de unicidad, de pertenencia a la totalidad y de participación de una energía creadora supraindividual, el cual, sin considerar que se ubica en un ámbito preciso, genera la certeza de una dimensión más amplia de la conciencia.

Carl Jung, por su parte, investiga la naturaleza de la *psique* y sus contenidos simbólicos y arquetípicos: "En un período de la historia humana en que toda energía disponible se emplea en investigar la naturaleza, se presta poca atención a la esencia del hombre, que es la psique, aunque se hacen muchas investigaciones en sus funciones conscientes. Pero la parte de la mente, de verdadera complejidad y desconocida, en la que se producen los símbolos está aún virtualmente inexplorada. Parece casi increíble que, aun recibiendo señales de ella todas las noches, resulte tan tedioso descifrar esos mensajes para la mayoría, salvo para unos cuantos que se toman la molestia de hacerlo. El mayor instrumento del hombre, su psique, es escasamente atendido y, con frecuencia se recela de él y se le desprecia. <<Es solamente psicológico>> significa, con demasiada frecuencia, no es nada".³

Esa dimensión, parece ser la misma en que, según Arthur Koestler, se establece un complejo juego de polaridades entre la *lógica* y la *intuición* para proteger y catalizar la *incubación de las ideas* ⁴ en tanto que para Roberto Assagioli es el campo donde se establece la *psicosíntesis* y

² Werner Wolff. *Introducción a la psicología*. 9a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1964. (breviarios) Pags. 259 - 275.

³ Carl G. Jung. "Acercamiento al inconsciente" en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona. Caralt, 1977. Pags. 15 - 102.

⁴ Arthur Koestler. *The Act of Creation*. 3a ed. Londres, Pan Books Ltd., 1978. (Col. Picador). Pags. 101- 120.

confluyen las energías inconscientes, el yo consciente, y el Yo superior, transpersonal, en la transformación y sublimación de las energías primarias en potencial creador.⁵

2 La indagación a través de la forma.

La creación es una de las formas de causalidad productora; en ella se subrayan las novedades y la imprevisibilidad del resultado de un proceso implícito en los usos que refieren la creación a las actividades humanas, como cuando se habla de creación "artística", "literaria", o "científica". La creación, no obstante los sucesos imprevisibles que con frecuencia la caracterizan, de los "saltos al vacío" y de las llamadas "cajas negras", parece ser una secuencia de iteraciones múltiples, de conexiones entre distintos niveles del pensamiento consciente y la inteligencia sensible, con diversas modalidades de la intuición. Por su parte, la dinámica de la intuición, entre otras múltiples operaciones implica la revelación de propuestas a la conciencia, que son síntesis emergentes e instantáneas de procesos inconscientes extensos y complejos. La máxima presión de la búsqueda sistemática, que lleva la razón hasta el límite de sus alcances, madura las condiciones y acumula la tensión necesaria para disparar la participación intuitiva con sus inmensos saltos parabólicos. Comparar la intuición, con las fuentes brotantes de una complicada red de corriente subterránea, puede ser procedente. En todo caso, la investigación, en sentido extenso, es un recurso legítimo de todos los campos del conocimiento, incluyendo el de la creación estética. Y si la creación responde a una dinámica de búsqueda y encuentro que va haciendo conscientes sus usos y sus acciones, previéndolos o cuando éstos ya han sucedido, entonces el proceso creativo mismo es una forma de acción holística que le da sentido y dirección a varios modos particulares de investigación teórica y experimental. La naturaleza orgánica, iterativa y multidimensional implícita en la causalidad de ese proceso creativo, y cuya mutabilidad no contradice sus invariantes tipológicas, nos lleva a identificarlo con una modalidad amplia de investigación, integradora de aquellas investigaciones específicas que, en términos estrictamente básicos

⁵ Roberto Assagioli. *Psicosíntesis*. México, Diana, 1980. Pags. 41 - 69.

o de aplicación, aportan conocimientos objetivos para ser incorporados a su proceso.

La vuelta al origen de la palabra investigación nos indica su verdadero sentido: inquirir, indagar, buscar. Este sentido lo confirma su resonancia formal en otras lenguas: **Investigación** (gr. ζήτησις; lat. *investigatio*, *inquisitio*; ingl. *inquiry*; franc. *recherche*; alem. *Untersuchung*; ital. *ricerca*),⁶ a la que agrego el término *research*, común también en lengua inglesa. Esto, desde luego, contradice la idea de investigación que determina el trabajo de algunos académicos y que se establece como un proceso exclusivamente lógico, privativo de una concepción purista y aséptica del método científico, en la cual el aspecto afectivo es excluido por contaminar la racionalidad metodológica. Esta investigación denominada "pura o fundamental" se centra en una interpretación teórica, básicamente especulativa de la realidad. En un exceso de arrogancia, se entroniza sobre una pirámide de jerarquías, en la cual, el estrato inferior lo representan la investigación práctica y otras formas de búsqueda que operan sobre lo empírico, lo imaginario, lo sensible y lo experimental. Una estratificación de este tipo privilegia los usos del pensamiento conceptual y la habilitación de la memoria intelectual, minimizando la relevancia de la memoria orgánica y la inteligencia corporal, las cuales hacen posible que, mediante la *acción*, se desarrolle la intuición. Ignora que, particularmente en los campos de la cultura estética, la práctica y la experimentación son de gran importancia porque la habilitación corporal estimula la del cerebro profundo. La actividad corporal y la actividad intelectual son rigurosamente complementarias. Ambas deben ser practicadas para el equilibrio de nuestra totalidad. El arte reivindica la práctica, expresada aún en la actividad manual, como una necesidad para la integración del espíritu y el cuerpo, de lo psíquico y lo orgánico, dicho de otra forma, del ser en su totalidad.

Frente a las posiciones fundamentalistas en la investigación, es importante subrayar que criterios más flexibles, y no por ello menos rigurosos, consideran que la *experiencia* de la realidad es tan importante como el *concepto* sobre la misma; reconocen que tanto al interior de la

⁶ "Investigación". Nicola abbagnano. Diccionario de Filosofía. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Pag. 702.

búsqueda del conocimiento y de la creación, existe el juego alterno entre la lógica y la intuición. "La experimentación productora es una modalidad heurística, término moderno acuñado del verbo griego εὐρίσκω, encuentro y también búsqueda, o arte de la búsqueda".⁷ Si la búsqueda es la esencia de la creación y la investigación, es también el móvil transformador que subyace oculto en la definición de investigación de John Dewey: "la transformación, controlada o dirigida de una situación indeterminada en otra, que es tan determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas, que convierte los elementos de la situación original en un todo unificado".⁸ Dewey no hace ninguna diferencia entre la búsqueda tendiente a transformar una situación abstracta o una concreta, objetiva o subjetiva; tampoco privilegia un modo particular de la búsqueda ni la mayor o menor legitimidad del uso de la lógica o del uso de la intuición. Lo que sí subraya en otra parte, es que los usos del arte de la búsqueda implican mayormente la acentuación del carácter de novedad imprevisible que tienen algunos productos de las actividades humanas o también de los procesos naturales. La aparición de lo novedoso es tanto sustancia del descubrimiento como una de las esencias de la experiencia estética. La emoción del descubrimiento científico es tan intensa como lo es la de la creación artística y en ambos casos, para alcanzarla, pueden requerirse ocasionalmente una iniciación, un árduo aprendizaje y una rigurosa disciplina. "En un extremo de la escala tenemos descubrimientos que parecen derivarse del pensamiento lógico más o menos consciente y por el otro extremo, vislumbres repentinos y la comprensión súbita que parecen brotar espontáneamente de los abismos del inconsciente. Finalmente, encontraremos que la misma polaridad articulada por la lógica y la intuición prevalece en los métodos y las técnicas de la creación artística. Esto puede sintetizarse en dos pronunciamientos opuestos: por un lado, de Bernard Shaw <<Noventa por ciento transpiración, diez por ciento inspiración>>, y de Picasso, <<No busco, encuentro>>, por el otro

7 "Heurística". *Ibidem*. Pag. 605.

8 "Investigación". *Ibidem*. Pag. 702.

lado".⁹

Aun reconociendo las oposiciones intrínsecas en la naturaleza de las ciencias y las artes, lo anterior nos lleva a considerar, en casos específicos, posibles equivalencias en usos y procederes que les son propios a esos dos grandes campos polares del saber y humano. Sin embargo, esto no significa que sus productos tengan que darse simultáneamente o que sean producidos por el mismo individuo creador. El espíritu de la época actual tiende hacia el encuentro de la razón y la intuición; pero la confluencia de las disciplinas solamente puede ser enriquecedora cuando éstas se tocan entre sí; cuando la interdisciplina es solo una pretensión, su planteamiento inicial no pasa de ser una entelequia que se agota en su propio discurso, un conjunto de monólogos de sordos, una mera cacofonía protocolizada. La sensibilidad requiere de educación inteligente y la inteligencia de la habilitación de la sensibilidad. La educación que fusiona la sensibilidad y la inteligencia -superando la mera manipulación de la información y el puro entrenamiento- es la condición de la sabiduría. Pero, en todo caso, cuando existen, tendrán que respetarse los talentos verdaderos y las vetas vocacionales, porque la imposición de la uniformidad a ultranza no puede resultar más que en un semillero de frustración y mediocridad: un científico social brillante, pero limitado como artista, no puede suplir sus carencias verdaderas enmascarándolas con sociología del arte; un artista plástico talentoso, aficionado a la economía, cumplirá mejor su vocación estructurando elementos formales adecuados para contenidos sobre la abundancia y la pobreza, que un discurso verbal sobre el efecto inflacionista; el arquitecto que insiste en reiterar la función política de la arquitectura, pero no puede establecer la correspondencia adecuada entre el significado y el significante, o conscientemente relega al diseño en último término y la concibe sin coherencia poética, no pasará de hacer una parodia politológica o una edificación mediocre y construirá cualquier cosa menos arquitectura. Las disciplinas deben encontrarse y fecundarse entre sí, pero si rebasan los límites de la atención y la permeabilidad recíproca, acabarán anegando los terrenos, ahogando la vida que apenas germinaba sobre todo en los campos nuevos.

El diseño, campo todavía emergente está, por fin, liberándose del sometimiento servil a las artes plásticas, la lingüística, la economía y otras

⁹ Arthur Koestler. Op. cit. Pag. 120.

disciplinas, incorporando e interpretando de aquellas, con sus propios recursos, la esencia de algunos de sus contenidos, los verdaderamente necesarios. Hace todavía muy poco, era lamentable oír los galimatías justificatorios de aquellos diseñadores a los cuales les daba vergüenza no ser científicos y escozor por no ser artistas; aún hoy algunos insisten en el discurso devaluador del diseño como nada más que un soporte material de las determinaciones hegemónicas, pero afortunadamente, con el tiempo, el diseño se va consolidando como un campo principal de la cultura y el diseñador como un importante agente constructor de la misma.

Volviendo a nuestro campo, considero que el espíritu del tiempo presente es un caldo de cultivo de la inteligencia sensible, un estimulador del trabajo de aquellos que no solo sienten sino también piensan con el arte. En este sentido apunta José de Santiago cuando dice: "Es cierto que tanto la filosofía como las ciencias sociales y aún las exactas aplican sus métodos y técnicas para el análisis estético y a través de sus discursos se explica y en pocos casos se realimenta la creatividad. Sin embargo, la producción de objetos artísticos es un fenómeno cuyo objetivo primordial es canalizar habilidades, conocimientos, intuición y emociones para configurar una realidad paralela a la ya conocida. Esto es investigar, aunque sin los asideros del método científico, sin parámetros fijos y con todas las variables de aquello que Humberto Eco llama *la forma formante*."

3 Acto creativo y juicio crítico.

Como se ha dicho, gran parte de los procesos artísticos implican componentes no racionales que son solo aprehensibles mediante la experiencia creadora directa. Con frecuencia su explicación requiere de procedimientos que intentan reproducir teóricamente esa experiencia o pretenden conocerla racionalmente, es decir simular la experiencia mediante abstracciones. "El método científico y el conocimiento teórico implican una técnica para la comprobación de un objeto cualquiera o la disponibilidad o posesión de una técnica semejante. Por técnica de comprobación o demostración se entiende cualquier procedimiento que haga posible la descripción, el cálculo y la previsión controlable de un objeto; y por objeto se entiende cualquier entidad, hecho, cosa, realidad o

propiedad que pueda someterse a tal proceso".¹⁰ Los hechos artísticos eluden gran parte de las taxonomías y las comprobaciones definitivas. A diferencia de la ciencia, el arte, en términos generales, no demuestra, solamente muestra. El *acto* creativo produce el *hecho* artístico. El hecho artístico es el *objeto* del juicio teórico y crítico. Pero el juicio crítico no garantiza la creatividad. Como apuntaba anteriormente, con frecuencia, cuando el pintor se ocupa de la explicación, deja de ser pintor.

Sin embargo, puede ser distinta una reflexión para esclarecer la ruta andada, para hacer un alto en el camino y precisar o corregir el rumbo; para saber a dónde habrá de proseguirse. Una confrontación rigurosa con los propios hechos, cualesquiera que estos sean, tampoco tiene por que ser un autoescarnio o un modo de flagelación subjetivo. Puede ser una forma de evaluación, de valoración de lo trascendente, una cosecha de los mejores frutos, un proceso de limpieza para aligerar la carga, para quitar la paja y ordenar lo hecho, para encontrar el punto de una nueva ruta. Por lo tanto, ahora recuento, reviso y examino una serie de obras, muchas inacabadas, unidas por un conjunto de aspectos causales y características estructurales que han emergido de una visión del mundo determinada por el cambio.

Esta primera reflexión era un antecedente necesario porque mi interés obsesivo por el significado de las formas, qué dicen las cosas naturales y las cosas culturales y cómo lo dicen, me hace considerar lo estético y sus vías de manifestación como el vértice del triángulo también articulado por lo lógico y lo ético. *¿Qué es?* y *¿cómo es el mundo?*, *¿qué somos?* y *¿cómo somos en él?*, *¿Qué soy y cómo estoy en el mundo?* me parecen las preguntas fundamentales. Me preocupan menos *¿por qué?* y *¿para qué?*. Me interesa más la experiencia a la que apuntan las primeras que el discurso conceptual de las segundas. Soy un devoto sin religión. Mi devoción es la existencia y su experiencia. No creo en ninguna religión, porque fuera de sus bellos libros no trabajan por la experiencia y su retórica oficial aburre como los viajes organizados. Tal vez el budismo zen, más honesto al presentarse como una religión atea, sin conceptos ni filosofía oficial, tiene algo que ofrecer al respecto, si uno es capaz de comprometerse con su difícil disciplina centrada en la práctica y la experiencia de estar en el presente, aquí y ahora.

¹⁰ "Conocimiento". Abbagnano. Op. cit. Pag. 206.

Me entusiasma la inteligencia de las filosofías antiguas del Oriente, de Grecia y de Mesoamérica, aquellas que señalaron, mucho antes de la concepción occidental de la dialéctica, que el *hombre superior*, el *hombre verdadero*, es el que percibe las oposiciones detrás de la apariencia de las cosas; pero esto sólo para poder ver detrás de las oposiciones la *unidad* que incorpora todas las cosas. Prefiero esta visión por encima de casi todas las visiones occidentales antiguas y modernas, respetando, tal vez a Descartes, Leibnitz y Spinoza por haber vinculado el espíritu y la ciencia, en la época barroca. Las ideas socialistas familiares que matizaron la imaginación de mis primeros años y los fundamentos del pensamiento marxista, aprendidos en la Universidad, han sido un apoyo importante para interpretar las complejidades del siglo que está por terminar. De los contemporáneos, me inclino por Wittgenstein y Dewey, y particularmente por Jaspers, Heidegger, y Simone Weil, por haberse abierto al conocimiento del pensamiento oriental. Aproximarse al recurso de la filosofía, aunque modesta y cautelosamente, es hoy una necesidad moral y una medida higiénica, dada la alternancia de predominios ideológicos insidiosos y arbitrarios de nuestro tiempo.

Sin embargo, no obstante la fascinación de la filosofía, la mayoría de las ideas que conozco, que acompañan a la globalización, el desmoronamiento de las naciones y el resurgimiento de las etnias, las tribus y los clanes -difundidas por los signos de la virtualidad electrónica y el predominio de la imagen- se confunden en un caos de sentido, se anulan entre sí en una ausencia de categorías y se disuelven en un vórtice involutivo de inmediatez y consumismo. Los nuevos paradigmas que resuelvan las preguntas fundamentales de esta época aún son tentativas incipientes que, con pocas excepciones, confunden el dedo con la luna. En este contexto, para otros, un recurso liberador parece ser el camino de la acción creadora, concentrada, paulatina y rigurosa. La experiencia de vida que responde las preguntas fundamentales parece conducir a una sabiduría que está más allá de la filosofía. La esencia de la respuesta no puede ser alcanzada por el pensamiento sino por esa sabiduría que no es especulación intelectual, sino fuerza motriz, modo de vivir y manera de ser. Mi hipótesis es que uno de los medios para llegar a ella, puede ser el arte considerado como una forma de meditación. Ese es para mí, el único sentido del arte en el presente. A este respecto, el reconocimiento que hace Picasso al Oriente es más que adecuado: "El arte verdadero no reside en la

belleza de la pintura, sino en la acción de pintar, en ese movimiento dramático y dinámico que va de un esfuerzo a otro esfuerzo. Lo mismo sucede con el pensamiento. Personalmente me interesa más su movimiento que él mismo. La caligrafía zen es exactamente esto".¹¹

Mi educación y habilitación en diferentes campos no siempre han sido metódicas. He seguido con frecuencia una trama asistemática y contradictoria, urdida en tiempos y espacios múltiples y distintos. El motor de mi formación ha sido una particular avidez por el conocimiento directo que genera la experiencia del mundo concreto y sensible, y una curiosidad simultánea por la alteridad y la variación. Paradójicamente, mi atención en la mutación y lo relativo ha tenido su pulso opuesto en una permanente necesidad de lo absoluto y la permanencia.

Entré al ámbito de la plástica por la puerta alternativa del diseño. Esto no puedo eludirlo y, aunque mucho he tenido que desaprender, la formación previa en otros campos de la cultura estética me ha permitido borrar fronteras innecesarias, fecundando el proceso creativo con otros conceptos y nuevos recursos. La cualidad de la diversidad es la riqueza, pero su opuesto puede ser la congestión y finalmente la descomposición; por ello ha habido que medir, ponderar y buscar el origen, la fuente de donde parten los diversos lenguajes de la forma. Allí he encontrado esencias y elementos, comunes a las diversas disciplinas, que permiten establecer una síntesis renovadora del proceso de trabajo. Su sencillez, además de ser liberadora, permite la incorporación del elemento lúdico y la espontaneidad creativa, tan necesarios para articular otros elementos expresivos, establecer consideraciones más amplias hacia otros campos de conocimiento y concebir nuevas vinculaciones significativas. Esta visión integradora, finalmente, disuelve las identificaciones fragmentadoras y lo convierte a uno en nada más que un *operador de formas*. A esta condición me referiré más adelante.

La propuesta que aquí presento se deriva, pues, de este modo de hurgar en la forma para saber y proponer. Por ser propia del proceso de creación artística, no tengo ningún prurito en considerarla un modo particular de investigación. Esto lo afirmo en base a la experiencia que he desarrollado y los resultados que expondré, sabiendo que estaré en desacuerdo con el rígido criterio de algunos colegas del medio académico

¹¹ Francisco F. Villalba. *Qué es el zen*. Madrid, Miraguano, 1987. Pag. 96.

en que también colaboro.¹² Lo que quiero destacar es la articulación de las diferentes modalidades de búsqueda que se han sucedido en mi trabajo, las cuales son propias del campo de la cultura visual y finalmente se corresponden entre sí.¹³

En estos años, mi producción artística ha pasado por tiempos de indagación constante, perseverante y disciplinada, alternados con tiempos de búsqueda eventual, desconcertada, reiterativa y obsesionada. Tiempos en que el trabajo ha sido continuo, con un ritmo sostenido, y tiempos de lapsos inactivos y de actividad esporádica, en los que la atención ha sido desviada por la prioridad de otras acciones o también por intereses parásitos emergentes, y en los que el esfuerzo por recuperar el sentido y la continuidad ha sido enorme. No es fácil decir cuáles tiempos han sido más o menos fructíferos. La falta de sistematización no siempre ha sido vana. Algunos de los tiempos erráticos hicieron saltar las respuestas más afortunadas para mí; otros tiempos disciplinados, de actividad rutinaria, fueron de anticipación y preparación. Aquí solo expongo algunos procesos iterativos que han definido la vía de exploración más significativa y las respuestas más adecuadas a mis propósitos. ¿Cuáles son los logros más afortunados para los ojos de los demás, para el observador entrenado o el crítico experimentado?, creo que no me corresponde establecer ese juicio. Si este intento de explicar mi trabajo, de exponerlo como proceso, me lleva a una clarificación, y ésta a su vez contribuye a ulteriores ampliaciones y

¹² Las Divisiones de Ciencias y Artes para el Diseño, de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), se estructuraron en los años setenta sobre ideas progresistas derivadas de una concepción materialista de la cultura, que, con fines analíticos, permitieron separar radicalmente las artes, las artesanías y los diseños. Si bien estas ideas han evolucionado hacia criterios más amplios e integradores, en esos centro de estudios persisten corrientes, ahora conservadoras, renuentes a aceptar la necesaria emigración de las propuestas culturales, su adecuada interacción y sus productos innovadores.

¹³ No obstante el conservadurismo de algunos grupos académicos en las divisiones de Diseño, la UAM, en su conjunto y por iniciativa de muchas de sus autoridades, ha promovido intensamente una política de promoción humanística y artística, a través de las instancias de Difusión Cultural y un complejo de galerías y centros de exposiciones que la Institución posee; lo que, en cierta medida compensa la ausencia de planes y programas de educación de las llamadas Bellas Artes. Este recurso de espacios adecuados permite que se conozcan los resultados del trabajo de un número considerable de artistas visuales, que son profesores e investigadores de Diseño y tienen trayectorias alternativas que la misma Universidad ha estimulado.

transformaciones de una secuencia creativa, puedo darme por satisfecho. Si su exposición tiene como respuesta observaciones y críticas maduras, resonancias en trabajos similares, o alguna utilidad conceptual o técnica para quien inicia un camino orientado por estos vectores, entonces puedo considerarme verdaderamente afortunado.

4 Surgimiento de la propuesta

He ido comprendiendo el sentido general de mi propuesta plástica, en la medida en que se ha venido configurando a lo largo de todos estos años. Primeramente, intento que la imagen visual externa, objetiva, resultante de un proceso previo de elaboración de significaciones, se abra al observador, que la hace suya, como una articulación de contenidos visuales que sean, a su vez, reactivos desencadenadores de nuevas secuencias de imágenes internas, subjetivas. La intersubjetividad, en este caso, implica considerar la imagen como almacigo de semillas de pensamiento visual, cuya germinación se inicia en cuanto éstas pueden suscitar, en el espectador atento, un flujo de correspondencias entre el pensamiento lógico y el pensamiento intuitivo.

Cada una de las obras que propongo, pintura, dibujo, grabado o electrografía, parte casi siempre de un texto literario, pero no se trata de su traducción literal al lenguaje visual y gráfico ni tampoco su ilustración. El funcionamiento de cada obra consiste en operar con signos, abstracciones y fragmentos objetivos, confrontados entre sí por sus cualidades visuales, y poniendo en juego más su poder evocador y emotivo que su capacidad de representación, elemento que queda en el fondo como marco y referencia de una realidad. Cada imagen resultante pretende ser una síntesis formal cuya composición resuelva las oposiciones y provoque correspondencias recíprocas entre la percepción autoconsciente y el elusivo ámbito de lo inconsciente. La posibilidad de la imagen para rebasar su capacidad de comunicación y poder inducir un estado de comunión, descansa en la operación sobre su capacidad evocadora y sugestiva, sus valores de verdad y de irrealidad, asociándolos entre sí tanto por su contenido como por sus aspectos formales más visibles, jugando siempre en el universo del sentido.

Esta intención, aparentemente descomunal, es en realidad mucho

más sencilla y la he querido realizar con componentes más o menos conocidos; con los signos, los símbolos y las alegorías compartidos con las culturas en que he vivido, de las que he aprendido y con fragmentos de las geografías que me han formado. Sin embargo, por su abundancia de contenidos, los pre-textos han requerido con mayor frecuencia una elocuencia exuberante, similar a la del barroco.

El gusto por la expresión barroca se asienta también en el concepto de *oposición*. Por ejemplo, con el tiempo me he dado cuenta que la intensidad del *horror vacui* de una imagen, y un buen grado de su eficacia simbólica, dependen precisamente del vacío con que ésta se refuerce. Así como en la música una pausa refuerza un fraseo musical complejo, *presto* y breve, y el silencio acentúa un *forte* y aclara un *piano*; también en la gráfica el "aire" que enmarca un aguafuerte saturado y complejo, intensifica su expresión. Por ejemplo, en las últimas obras del Caravaggio, uno de los más notables conductores del manierismo al barroco, encontramos una realidad visual cuyo inmenso poder dramático está sustentado en el discurso de la luz reflejada parcamente por las figuras, ubicadas con un equilibrio asimétrico y que se revelan parcialmente o se adivinan, apenas, en un entorno de tinieblas. La vitalidad interna de los personajes, su espiritualidad o su sensualidad, la elocuencia del color y la atmósfera de misterio, están paradójicamente reforzadas por la extremada limitación de las áreas "reales", a veces detalladas minuciosamente, y la vastedad y profundidad de las áreas de oscuridad, cuyos matices sugieren múltiples presencias. Tal es el caso de las pinturas "La vocación de San Mateo", (1599-1600); "La muerte de la virgen", (1606); y "La decapitación de San Juan Bautista", (1608), entre otras. En España la pintura de Rivera, Zurbarán y Velázquez, ofrece prodigios ejemplos de este principio.

En nuestras latitudes, concretamente en México, la arquitectura del siglo XVIII ofrece riquísimas muestras de reforzamiento por oposiciones de los exuberantes imafrentes y campanarios con las torres austeras de paramentos tratados sobriamente, por ejemplo en fábricas tan distintas como la Catedral de Zacatecas y la iglesia de La Villita, en la ciudad de Puebla.

5 Contenidos fundamentales de la propuesta: *el Yi-Ching y el espíritu del tiempo*.

A partir de 1988 empecé a estructurar series de imágenes alrededor de la idea de la mutación, del cambio de las cosas en el acontecer cotidiano. La intención particular ha sido interpretar, en términos de una poética visual, lo que le sucede a un concepto o un hecho material que se modifica en una secuencia temporal. La presencia del tiempo es aquí determinante. A cada tiempo le corresponde un espacio, unas disposiciones visuales, una imagen particular pero mutable. La constante del tiempo es su incesante movilidad y le corresponde la mutabilidad simultánea del espacio.

El devenir de la materia es una eterna sucesión de formas, de secuelas inagotables de construcciones y destrucciones. La deconstrucción de este devenir, el desmontaje de su proceso, puede expresarse en una sucesión de imágenes cambiantes, a la manera de una secuencia fotográfica interminable .

La naturaleza relativa del mundo se sustenta en el cambio. Nada permanece salvo la mutación. Es lo que conocemos instante tras instante en el mundo de lo dado y en el mundo del artificio, de lo hecho por nosotros, los humanos. Como personas, como grupos, comunidad o nación, somos una parte de este proceso de cambio ineludible. Nada material ha permanecido en la historia. Todo se ha transformado. La historia misma es relativa, distinta desde cada enfoque, desde la subjetividad grupal o individual.

Entre las mareas de la mente, siempre móvil, los pensamientos, las imágenes mentales, van y vienen; son semillas, formas potenciales que tienden a concretarse en hechos, en materia. Pero en su mayoría nacen y mueren sin sentido en un dispendio colosal de energía individual y colectiva.

El pensamiento funcional, sin embargo, descubre principios que, a veces, lo acercan a lo absoluto. El pensamiento abstracto formula aproximaciones a una realidad trascendente. Las matemáticas, la geometría, la física, señalan con frecuencia verdades inmutables, fragmentos indicadores de lo absoluto, así como las artes los intuyen y los revelan. Pero la verdadera dimensión de lo absoluto es impensable, aunque esté incorporada en el reino de la materia relativa. El instrumental de la razón es insuficiente para aprehenderla y su máximo poder solo puede apuntar hacia la presencia de lo absoluto. La imagen retórica del dedo señalando la luna, muestra claramente que aquel no puede hacer

otra cosa que indicarla. Aunque una percepción intoxicada por un falso razonamiento, como hemos visto, puede confundir el dedo con la luna. Para dar contenido a esta secuencia de imágenes sobre el cambio, he trabajado con base en la primera traducción mexicana al español del Yi Ching, que parte, a su vez, de la traducción que Richard Wilhelm hizo del chino, la cual conocí en 1969.¹⁴ A partir de esta época se han multiplicado todo tipo de traducciones y la información general sobre el libro continúa expandiéndose, aunque el interés principal del público mayoritario sea una espuria fascinación por la adivinación y el esoterismo. En aras de la fantasía más trivial y consumista se sacrifica la profundidad y riqueza de una filosofía perenne, cuya extraordinaria flexibilidad permite su apropiación y su interpretación actualizada en cada tiempo y en cada lugar.

El Yi Ching o Libro de las Mutaciones, es una de las mayores contribuciones del Oriente a la cultura espiritual de la humanidad. No solo es un libro de sabiduría sino que es también uno de los sistemas mánticos más complejos y profundos que se hayan producido. No solo puede abordarse como un tratado filosófico e histórico, primordial para comprender los fundamentos del pensamiento del extremo Oriente y una de las fuentes más importantes, hasta el presente, de las culturas de China, Corea y Japón, entre otras, sino que debe reconocerse también como un instrumento oracular cuyo potencial descansa en una compleja estructura matemática significativa, derivada de una base binaria de oposiciones complementarias.

El libro está conformado por 64 figuras de seis líneas cada una llamadas hexagramas, formadas, a su vez, por todas las combinaciones posibles de seis líneas divididas o continuas. Todos los fenómenos son el resultado de las acciones recíprocas entre las fuerzas yang, creativas, positivas y las fuerzas yin, negativas receptoras; la línea yang continua y la línea yin discontinua forman el hexagrama. De esta manera el conjunto de los 64 hexagramas representa todos los estados de cambio y de flujo de energía que se operan en el universo. Mediante el estudio y la manipulación de este texto he querido subrayar la importancia del *signo*, el *símbolo* y la *alegoría* como recursos vigentes para alcanzar diferentes

¹⁴ Yi Ching. Trad. al español por Malke Podlipsky Donatti, México, Lince, 1969. 287 Pags.

niveles de la conciencia visual.¹⁵ Me he permitido considerar el potencial del libro de las mutaciones como el de una máquina de imaginar; es más, como un poderoso instrumento para hacer metáforas visuales. La efectividad de este artefacto descansa, en gran medida, en el potencial del símbolo, el signo y la alegoría como instrumentos articuladores del mundo exterior y el mundo interior de la conciencia, y a los que nos referiremos en el capítulo sobre los elementos temáticos y el apartado de los aspectos psicológicos; por ahora es suficiente decir que entendemos por símbolo una imagen abstractiva, reductiva, de carácter fijo, desposeída de características secundarias, que sintetiza o abstrae lo más esencial para ordenar (hitos conmemorativos, monumentos referenciales, esquemas cosmológicos, monumentos religiosos, patrios o políticos, emblemas, gestos y mudras); la alegoría es una imagen dinámica, asociativa, de característica multiplicativa, sumatoria, asociativa y transformativa, que refiere situaciones de la mente individual (relatos, sueños, arte, mística, patología, etc.), o colectiva (cuentos, arte, folklore, mitos, religiones, etc); el signo es una imagen que cumple con la función de codificar registros internos y expresar convencionalmente abstracciones para operar el mundo; los signos son símbolos registrados y codificados (por la conciencia) y funcionan en el mismo nivel que lo simbólico (la palabra, los signos del lenguaje, las matemáticas, las señales de tránsito, etc).

Una de las cualidades más impactantes del Yi- Ching es la de ser un acervo de imágenes del espíritu del tiempo, un manantial de formas polisémicas que tienen en su esencia un poder multiplicador de significaciones *ad infinitum*. Tal poder reside, primeramente, en la naturaleza arquetípica que estas formas tienen desde su propia gestación y en su carácter de signos emanados de una realidad fundamental y, posteriormente, en su evolución hasta la condición de símbolos, y luego de alegorías. Estas configuraciones son sintetizadores de las condiciones más complejas de la existencia colectiva y universal en todas sus alternativas y, más aún, de todas las variables de la propia existencia personal, íntima y

¹⁵ CABALLERO, José. *Morfología simbólica, alegórica y signica*. Barcelona, A.T.E., 1981. Pags 37-52.

subjetiva.¹⁶

6. El sentido general de la propuesta: *las cosas y su interpretación*.

La primera oposición evidente es la que existe entre la naturaleza -el mundo dado-, y la cultura - el mundo de los símbolos inventado por la humanidad. La facultad de abstraer y factorizar a partir de la abstracción, para bien o para mal, es privativa de nuestra condición humana.

Lo más valioso que ha creado el pensamiento humano es el signo y el símbolo y sus estructuraciones dinámicas. Con ellos ha podido interpretar la relación que existe entre lo absoluto y lo relativo. En este contexto lo más importante de la existencia humana es darse cuenta de esta relación, de la cual no puede sustraerse, y ser lo más consciente posible de su total participación en ella, en cada momento, en cada instante. En este flujo y reflujo de cambio continuo, el arte supremo es el arte de estar presente en el mundo. El intento de manifestar la conciencia de existir, solo puede partir de la experiencia de las acciones y los hechos inmediatos, comunes, aparentemente anodinos, para descubrir su verdadera trascendencia. La atención en la experiencia, en las *formas* en que ésta se da, es el medio para disolver la agobiante ilusión de la rutina. Los símbolos en los rituales cotidianos íntimos, tanto como en las celebraciones colectivas pueden ser verdaderos mecanismos vitalizadores cuando se descubren, mediante la atención profunda, los *modos* en que sus estructuras conducen la energía creadora. Reitero que no es tan importante saber *qué* es sino *cómo* se despliega el poder vital a través de ellos. Todavía más contundente que su sentido es la configuración de las acciones, los hechos y las cosas que los estructuran. La realidad estética, en el sentido más profundo, es anterior a la lógica y a la ética. <<En conjunto, cada nueva realidad estética hace más precisa la realidad ética del hombre. Pues la estética es la madre de la ética. las categorías de lo "bueno" y lo "malo" son, ante todo y sobre todo, categorías estéticas, que preceden, por lo menos etimológicamente a las categorías del "bien" y el "mal". Si en ética no "todo está permitido", es precisamente porque no "todo está permitido" en estética, porque el

¹⁶ Jolande Jacobi. " Símbolos en un análisis individual", en Gustav C. Jung. Op.Cit. Pags 279 - 232.

número de colores del espectro es limitado. El tierno niño que llora y rechaza al extraño que, por el contrario, le tiende los brazos, lo hace instintivamente, hace una elección estética, no moral>>.17 Desde luego, en este caso también la decisión estética se antepone a la lógica.

Estar presente en el mundo es también estar presente en los procesos. Tanto estas reflexiones, como los dibujos, pinturas, litografías, grabados y electrografías a los que he de referirme según el caso, han sido fruto de los procesos de ir y venir entre la experiencia concreta, la lectura y la imaginación; de incursionar entre etapas de concepción, de formulaciones, de estructuraciones formales y penosas o lúdicas concreciones. He tratado de representar visualmente, y también con imágenes, lo que es propio del lenguaje: los conceptos más abstractos y los valores más intangibles.

El Libro de los Cambios señala siempre una vuelta al origen, en el momento en que la consulta supone un *impasse*, un punto crítico que apunta a una situación terminal. Su respuesta revela entonces una estación en la dinámica evolutiva del tiempo que no tiene final, pero que está contenida en un eterno presente.

Como se ha dicho, la gestación de los signos comienza con la pulsación binaria del yin y el yang. Su integración como imágenes cargadas de sentido se manifiesta en los hexagramas que pueden ser mutables, y representan arquetipos y reactivos de todas las situaciones posibles en el tiempo y en el espacio. A cada tiempo corresponde un espacio, condición también binaria de todo símbolo y de toda alegoría. Cada circunstancia está contenida en una matriz entre los ejes del tiempo y del espacio, y solamente entre estas dos constantes pueden configurarse las imágenes con su tendencia natural a instalarse en el plano de la realidad concreta y objetiva; aquí se define su trayectoria hacia la conformación de la cultura. Es por los medios de la cultura, con sus flujos, influencias y penetraciones, como se manifiesta el espíritu del tiempo; y es por sus expresiones localizadas, cosmogónicas, geográficas, étnicas, como se manifiesta el espíritu del lugar: el *genius loci*.

7 Función básica de la propuesta: *el arte de estar presente en el mundo*.

17 Joseph Brodsky "Rostro inusual", México, en *Vuelta*. Revista mensual, Año XII, abril de 1988. (discurso de recepción del Premio Nobel). Pags. 11- 15.

Los pares de opuestos complementarios irrumpen también en el ámbito cultural: la cultura espiritual y cultura material constituyen la trama y la urdimbre de las expresiones del conocimiento y la emoción. El yin y el yang tienen su correspondencia analógica en todas las manifestaciones humanas, por ejemplo en los efectos de los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro. Razón y sensibilidad, los dos modos de aprehender el mundo se materializan ahora en la cultura científica y la cultura estética.¹⁸ El dominio de la ciencia y sus aplicaciones técnicas es patente en el proyecto civilizatorio occidental, pero la potencia estética impregna de modo intencional o subrepticio, prácticamente todos los productos de la cultura.

A la cultura estética corresponden las facturas de la poética, los procesos y las obras artísticas, artesanales o de diseño, en cuanto a las artes visuales se refiere, pero también la música, la literatura y todas las demás artes. Otros hechos de la cultura estética son aquellos de la *prosáica*, que propone un viraje para enfocar las expresiones sensibles cotidianas como la gestualidad colectiva de la idiosincrasia, la política, la fiesta y el duelo popular, la cocina, la vestimenta, la oralidad y la mitología vernácula o urbana. "No se trata de analizar lo cotidiano en general como lo haría un sociólogo o un antropólogo, sino exclusivamente a la *sensibilidad en la vida cotidiana*, puesto que forma parte de la estética. La estética se define como el estudio de la facultad de la sensibilidad y se constituye en dos campos: el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y el de la prosáica o estudio de la sensibilidad cotidiana."¹⁹

El artista plástico, el diseñador y el artesano construyen, cada uno a su manera la cultura visual y por esta vía constituyen también la cultura espiritual. Son los operadores de las formas que contribuyen para que la realidad se manifieste perceptiblemente, para que la realidad cultivada se manifieste perceptiblemente, para que lo invisible se exponga ante los sentidos, para que lo potencial se exprese y actúe en los diferentes ámbitos de la conciencia.

El operador de las formas asume verdaderamente el oficio de un

¹⁸ Juan Acha. *Introducción a la teoría de los diseños*. México, Trillas, 1988. Pags. 28 -33.

¹⁹ Katya Mandoki. *Prosáica*. México, Grijalbo, 1994. Pags. 83 -87.

magos cuando orienta su trabajo para establecer contacto y recibir el influjo de la superconciencia y ésta le revela la estructura y las condiciones del tiempo. Para este propósito, la cultura estética rebasa con mucho la cultura científica. Las categorías estéticas son la sustancia del configurador, del mago, del artista: La belleza y el horror, lo dramático y lo cómico, lo novedoso y lo típico, lo brutal y lo delicado, lo trivial y lo sublime, sugieren más sobre la experiencia trascendental que las cantidades y las abstracciones. Ya Octavio Paz señalaba que la geometría no sustituye a los mitos.²⁰ Los amplios rangos entre los pares de opuestos de la estética contienen infinitas variables expresivas del plano de lo profano y del plano de lo sagrado. Estos son los elementos que posibilitan la manifestación de los ritos y proporcionan recursos para la aproximación mística en todas las culturas.

Como lo demuestran las iconografías religiosas occidentales -a pesar de que gran parte de su poder mágico ha sido desactivado por la secularización, la transformación del pensamiento por influencia de la ciencia y la conciencia social, entre otros factores- la presencia de la obra de arte ofrece una secuencia de reactivos que pueden propiciar estados superiores de conciencia -o inferiores, según el caso. Los límites de la imagen pueden ser la guía que conduzca a la conciencia hasta las cimas de la contemplación del cielo o las simas del infierno. Los signos, los símbolos y las alegorías sugeridos por un sistema mántico como el Yi Ching especifican las funciones de la imaginación; ésta se vuelve intérprete y conductora de los contenidos más altos de la superconciencia y encuentra en ellos su razón de ser. Las imágenes mentales también son semillas que, fecundadas por el influjo superconsciente, tienden a materializar las más nobles realidades y, según Jung, contribuyen a consolidar el proceso de la individuación.²¹ La imaginación es el poder que transforma, decanta y sublima la energía del deseo y lo conduce al orden de la forma material. El papel de la imaginación es fundamental para que el mundo del espíritu quede incorporado en la materia. De otra manera, la imaginación sin

²⁰ Octavio Paz. "Independencia, reforma, revolución". *El peregrino en su patria*. México en la obra de Octavio Paz, Vol I. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Shneider. 2a edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Pag.198

²¹ Carl G. Jung. Op.Cit. Pags. 16-102.

propósito ni cauce, perdida en los laberínticos espacios de la mente, es, verdaderamente "la loca de la casa".

En este contexto, mi propuesta plástica tiene la función básica de escudriñar la estructura del tiempo, las imágenes de instantes específicos, de momentos claves en que se tocan el exterior objetivo y la realidad subjetiva más íntima, en que confluyen macrocosmos y microcosmos. Por medio del Yi Ching, arquetipo, imagen y valor se remiten recíprocamente más allá de todo formalismo, de toda pretensión artística. Sigo creyendo firmemente que la única práctica artística que tiene valor final es el arte de revelar la estructura del tiempo actual, del aquí y el ahora, el arte de estar presente en el mundo. El poder del ritual del Yi Ching es también, por analogía, el de fijar el tiempo para deconstruirlo en momentos; las varas o las monedas, al caer, pueden exponer instantáneas de la dinámica del cambio, de la continúa sucesión de presentes de que está hecha la duración.

Gran parte del contexto que define la propuesta general ha sido expuesto hasta aquí. A partir de este momento, la mayoría de sus textos, las obras particulares, se derivan de enfoques del Yi Ching sobre situaciones específicas. Cada situación implica una pregunta sobre su ubicación en el tiempo y sobre las coordenadas de esta ubicación. A cada situación corresponde un tiempo que la determina en su propia dimensión cosmológica, su propio espacio social y el psiquismo que prefigura su universo individual.

La pregunta desata un nuevo proceso de indagación pautado por la poética del Yi Ching. Para el artista, la investigación habrá de encontrar las formas adecuadas a su propia respuesta poética. En esto consiste el juego de la máquina de imaginar.

Las reflexiones anteriores hacen obvia la carga polisémica de cada obra particular de la propuesta. La intención de que sus contenidos lleguen a diferentes niveles de la conciencia del observador, hace necesario que la obra ofrezca diferentes lecturas y su estructura presente varias posibilidades de comunicación. De este modo, la entrega de la imagen no se hace de una sola vez, sino por etapas sucesivas, correspondientes a los diferentes niveles perceptuales del sujeto. Al ir siendo penetrada paulatinamente, la obra permite ver como se entretajan los diferentes niveles de contenidos, de modo que pueden ser leídos -es decir, *vistos*, y más aún, *revelados*- por sus asociaciones analógicas y las correlaciones entre opuestos.

8 Fuentes de la propuesta: *las imágenes germinales.*

Nací en el puerto de Ensenada, al extremo norte de la península de Baja California, el 3 de julio de 1943. El lado paterno: una austera familia de Mexicali, formada por maestros socialistas; gustaban de la música y los tíos formaban un cuarteto de cuerdas; el abuelo, abstemio, tenía una cantina. El lado materno: una familia de liberales ensinadenses que gustaba de todos los placeres, especialmente los de la mesa; en las paredes, con un sentido decorativista, colgaban reproducciones impresionistas; siempre al filo de la corrección y la cursilería, era el matriarcado de una abuela encantadora y pofirista. El dinero no abundaba pero no pasábamos penuria; cuando éste escaseaba, mi padre cruzaba la frontera y trabajaba de bracero; gracias a eso y a la cantina "Hussong", hizo amistad con John Steinbeck, al que guió por el litoral y los vericuetos de la península. Los niños, cuyos padres eran de múltiples nacionalidades y condiciones, convivíamos sin ningún conflicto en la única escuela pública. Supe de la lucha de clases hasta varios años más tarde, y fui expulsado del paraíso.

Baja California es la extraña tierra final de este país excéntrico que es México. Su paisaje extenso, intenso y minimalista es un poderoso templador de caracteres. Allí tuve la fortuna de conocer su transparencia cuando todavía, en este país, existía la pureza.

El horizonte del desierto y el mar son dos constantes que me acompañan desde que tengo memoria. Aún ahora, a fuerza de perseverancia y reiteración, el ocre y el ultramarino, el seco polvo y la húmeda brisa, el viento negro y las marejadas, los olivares y los sargazos, los viñedos y las dunas, acaban por hacerle a uno entender, casi de manera paradójica, que el mundo existe por las oposiciones y que éstas siempre son complementarias.

Carlos Montemayor escribe: "La religión, el sueño, la esperanza, el mito, han visto siempre la Tierra Final como un lugar en que la realidad se escinde o en que se transforma su naturaleza, su esencia. Tierra Final fué para Ulises no solo su largo destierro marino, sino también la señal para hundir su remo en un país donde la vida caería sobre él sosegada y feliz. Tierra final ha sido también el límite en que el mundo desemboca en los

infiernos, donde la tierra acaba y empieza el vacío, donde todas las cosas se transforman en el vacío: donde el conocimiento acaba y empieza el misterio, los dioses, los linderos que contienen la ignorancia del mundo".²²

Pero la tierra final es también un lugar de nacimientos y germinaciones, en todos los sentidos. El primer regalo que recuerdo es una caja de acuarelas; el primer placer, el sueño infantil sobre el pecho tibio y perfumado de la abuela; el primer miedo: la tormenta sacudiendo la ventana y el aullido de los perros en la oscuridad helada; el primer terror: las imágenes cinematográficas de la guerra, la idea del pecado y el fantasma del juicio final; la primera libertad: la decisión, a los cinco años, de abandonar el parvulario, a los seis, de no volver al catecismo y a los siete, la enseñanza de mi madre a ser valiente y enfrentar el miedo de todos los días, para disolverlo al descubrir que, detrás de su máscara, no hay nada.

En aquel entonces, la tierra final era también un lugar de encuentro de ariscas inocencias y confiadas bienvenidas, una encrucijada que no distinguía entre extranjeros, inmigrantes, indígenas y nacionales, donde la convivencia era un requisito para subsistir y todos aprendían y necesitaban de todos: los rusos agricultores del valle de Guadalupe, como María Rogoff, cuya ruda ternura iluminaba el arrugado rostro curtido, envuelto en un paño floreado, igual que una *matrioshka*²³ de ojos azules, y tenía en su casa de madera un colorido altar con una fotografía de Lázaro Cárdenas, debajo de un icono de San Basilio; los gringos que preferían vivir de este lado, los alemanes como Ulbrich, que nos vendían el vino para la comida; los franceses como Jacques Bitterlin, quien hacía reproducciones de Gauguin y de Picasso, me mostró fotografías de las cuevas pintadas y los petroglifos, y me enseñó a dibujar con tallas africanas como modelos; el oriente era una presencia natural, parte de esa tierra; la actividad comercial y la influencia culinaria de los chinos, como la trastienda maravillosa de la china Adela, en cuyos enormes estantes repletos de enigmas, había grandes frascos de bebidas de colores con reptiles

²² Carlos Montemayor. Presentación, en *Tierra final*, de Jorge Ruiz Dueñas. México, Federación Editorial Mexicana, 1980. Cuarta de forros.

²³ *matrioshka*. muñeca de madera policromada, ahuecada, que contiene en su interior una serie de símiles cada vez de menor tamaño.

enroscados en el fondo; los industriosos y pulcros japoneses, como los Shinohara y su hijo Masahito, amigo y vecino de pupitre, en cuya casa ví, por primera vez, reproducciones de las estampas y las tintas de Seshû, Hiroshige y Hokusai, y también el arte de los calígrafos. La incomprensión de la lengua japonesa no me impedía apreciar la belleza de su caligrafía. El enfoque sobre el aspecto estético acentuaba la fuerza de las estampas y la expresión del sumi. En estas imágenes descubrí lo que hasta ahora la elocuencia del arte occidental casi nunca expresa: la potente presencia del silencio.

Tal vez estas imágenes impregnaron desde entonces mi percepción. Uno de los paisajes más impactantes para mí, es el de la Bahía de Todos Santos -que acuna a Ensenada- vista desde lo alto de Punta Banda. Desde allí, la neblina de la tarde hace aparecer la isla de Todos Santos, como el impreciso centinela flotante de una frontera que se abre al vacío. Detrás de esa puerta todo es una interrogación. Desde allí pueden verse las ballenas que han entrado a la bahía enfilándose a la bruma y perderse en el infinito. Detrás de la blancura fría solo se oyen despedirse las roncas sirenas de los barcos.

El mar, el agua y los puertos de la península también condicionaron mi nostalgia. Una vez al año, cuando menos, tengo que ir al mar para recuperar el equilibrio de la humedad interior. Desde el altiplano, a tantos años, apenas puedo creer que tuve una gaviota por mascota y que aproximarse a las ballenas y sus crías es una experiencia mística.

.....

*Es soplar
y resoplar,
una aleta caudal que cae y truena como un rayo.
Es soplar
y resoplar,
espumosa cresta sobre el dorso,
es el memento de Jonás y Ahab,
el linaje robusto de la carnicería de Scammon,
un aromático tesoro por su entraña.
Es la revancha de su inmenso peso,
el mal y el bien*

*nadando en las lagunas.
Es soplar
y resoplar,
mi pregunta y mi respuesta,
la neblina llevada mar adentro,
la pérdida del tiempo y la conciencia*²⁴

Es por ello que fácilmente sustituí los rituales católicos por los de la naturaleza. El cobijo de un cantil musgoso, lavado por el oleaje que mece su jardín de kelp, es mucho mejor templo para todas las iniciaciones que cualquier iglesia.

8.1. Itinerarios: *contextos e influencias.*

Más tarde conozco el altiplano y el Trópico de México, la exuberancia y la policromía, el primor y la monumentalidad, la cortesía y la violencia de la gente y del paisaje. La entrada a los estudios de la forma es por la vía de la arquitectura.

1968 determina contundentemente una nueva orientación de mi pensamiento. Como tantos jóvenes azorados por la violencia creciente del autoritarismo oficial, que habría de llegar a la brutalidad, descubro el poder de la indignación y la legitimidad de la negación. Abandono el estado de soledad larvaria para descubrir el placer de una solidaridad que llega a hacerse corporal. Lo social deja de ser una abstracción. Pronto descubro también que si lo social no tiene un contexto mayor que los límites del grupo, ni verdadero sentido de servicio, es el mejor instrumento de la demagogia; la socialidad que ya entonces estaba emergiendo supera la visión antropocentrista, para coexistir con todo lo que existe e incorporar la alteridad.

En 1971 gano una beca a Dinamarca para hacer estudios de arquitectura y urbanismo en la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague. Como sucede casi siempre que se estudia en el extranjero, allí la experiencia de vida es mucho más importante que la experiencia académica. Descubro que la ciudad puede tener una escala humana y que

²⁴ Fragmento del poema (8) de Jorge Ruiz Dueñas. Op. Cit. Pags. 20, 21 y 22.

el bien hacer arquitectónico llega hasta el detalle.

Si uno hace contacto con la gente del frío, descubre que genera un suave calor radiante y que sabe proyectarlo en su medio ambiente construido y que el amor de los escandinavos por el paisaje recuerda al de los japoneses. Su diseño articula con gran sabiduría la técnica y la estética, y crea, con la luz, atmósferas amabilísimas. La calidad se extiende y entrelaza todos los campos del diseño para lograr una hermosa y esencial habitabilidad. Hay una palabra, en danés, que no existe en otro idioma: *Hyggelig*. Su significado rebasa con mucho el de la palabra acogedor, para referirse a una cualidad de calidez, suave placer y bienestar, similar al del seno materno, que ha sido adecuadamente expresada en la propuesta visual de Carl Larsson, en cuyas pinturas e ilustraciones -sobre todo en las series de notables acuarelas- destaca su interpretación placentera de la vida sueca y su doble culto, primero por el suave pulso erótico de la vida al exterior, en la libertad de la naturaleza, y cuando ésta muestra sus rigores, por las atmósferas interiores de los espacios domésticos. En ellos, expresa una particular calidez irradiada por colores armónicos, transparentes y amables, por la oposición de la luz del fuego y la luz septentrional detenida en las ventanas y por el orden desenfadado y cómodo de la composición de muebles, artefactos y objetos. En su obra, cargada de detalles enigmáticos, pueden descubrirse influencias que van desde la estampa japonesa hasta Van Gogh, pero el resultado es siempre un Larsson de indiscutible originalidad. Esta obra contrasta en temperamento con la del danés Vilhelm Hammershøi, quien se distingue por una habilidad racional para transmutar elementos arquitectónicos en componentes pictóricos eficaces; por su adecuada proposición de profundidades, con base en la composición de planos geométricos articulados por una red de ejes ortogonales y diagonales; por el uso de una monocromía de extensas variaciones analógicas y neutras con frecuentes acentos grises; por la profunda intimidad ascética que imprime a las atmósferas de principios de siglo, con base en el claroscuro, y haciendo penetrar reflejos de la fría luz natural por fuentes mínimas de claridad; finalmente, por su capacidad para sugerir, con todo ello, diferentes secuencias espaciales pobladas por presencias subjetivas, propias de las noches blancas de escandinavia.

El temperamento del norte se manifiesta también en las artes visuales con rangos que van de una imperturbable serenidad a una tormentosa intensidad expresiva. Recorrer Escandinavia, conociendo sus

manifestaciones artísticas, permite comprobarlo. Nace en mí un interés por la pintura realista, en particular por la pintura del sueco Gustaf Fjæstaad por su capacidad para recortar la realidad natural y mostrar fragmentos del paisaje con una veracidad extrema. La asimetría de sus volúmenes y las variaciones armónicas o contrastantes de los valores tonales y texturales, los hace verlos como abstracciones de una estructuración formal muy adecuada.

En otro orden, subrayo aquí la decidida influencia que, en ese tiempo, tuvo sobre mí la obra gráfica y pictórica de Edvard Munch, por las cualidades de su modernismo expresionista; especialmente su pintura, con acento dibujístico que añade características analíticas a la gestualidad emocional de su pincelada manchada. Destaca su despliegue cromático, a veces de contrastes violentos para acentuar expresiones emocionales angustiosas, pero casi siempre se mantiene dentro de los rangos térmicos bajos, de analogía, complementariedad y contraste, predominantes en el arte nórdico de esta época modernista.

De regreso a México, después de una frustrante experiencia en el Sector Público, me incorporo también a la enseñanza. La Universidad Autónoma Metropolitana tiene, entonces, una propuesta académica inédita al fundar las divisiones de Ciencias y Artes para el Diseño, alrededor del diseño como un área de conocimiento autónoma e interdependiente. La Unidad Xochimilco abre un estimulante espacio productivo de encuentro académico, discusión e innovación. Éste comienza a languidecer conforme se priorizan los objetivos políticos sobre los académicos, crece la burocracia y el Sindicato -del cual fuéramos fundadores- que una vez se distinguiera como punta de lanza del sindicalismo universitario, abandona el proyecto educativo y se va convirtiendo en un lastre que va distanciando la operación, de los objetivos académicos la Institución. En la UAM, ante la escasez de precedentes de nuestra propuesta académica -el *Sistema Modular*-, intentamos inventar un lenguaje que tiende a ser científico, pero que en el campo del diseño, desafortunadamente, excluyó la sensibilidad. Sin embargo, allí conozco a Pablo Ortiz Monasterio, fotógrafo, y a José Manuel Pintado, poeta. Ambos eran parte del equipo que trabajaba en la publicación de un texto antropológico alrededor de los huaves de Santa María del Mar, en Oaxaca. Gracias a ellos supe que, para algunas disciplinas y sus modos de investigación -entre las que considero se

encuentran el arte y el diseño- había otras formas alternativas de decir las cosas y de comunicar sus resultados. Sin descuidar la objetividad, incorporaban la necesaria subjetividad a su trabajo, y todavía más, lo matizaban de afectividad. Cuando apareció *Crónica de mareños*, un trabajo profundo y consistente bellamente publicado, ellos, con un delicioso sentido del humor llamaron a su método *antropoesía*.

En la escuela Nacional de Artes Plásticas, Gilberto Aceves Navarro, Luis Nishizawa, Carlos Olachea y Jesús Martínez me ayudan a desaprender y desintoxicarme de tanta pompa y arrogancia que sobrecarga la visión eurocentrista, para quedarme con lo esencial.

Por esos años, el impacto de una Semana Santa Cora me reubica en una realidad de México, en el que coexisten la modernidad con el tiempo primigenio de la magia, el tiempo inmemorial. Un país que participa de la cultura europea pero cuyo fundamento no es occidental, en el que las fuerzas inconscientes creadoras y destructoras determinan visiblemente los frutos del intelecto y la razón. Esta experiencia me revela que hay una continuidad en las expresiones pictóricas de las cuevas pintadas de San Borjita, San Fransquito y La Palma, entre otras de Baja California Sur, cuya fecha se desconoce, y el mundo espiritual de los coras de Jesús María en Nayarit. Los mismos personajes participan en los ritos mágicos que se ubican en tiempos y espacios distintos y de los cuales, ignoramos los diferentes alcances de su significado. Sus figuras parten de realidades humanas y animales: el hombre dios, el venado, la serpiente, el buho, la tortuga, los seres marinos. El encuentro de estas analogías, me llevó a intentar una síntesis formal para los contenidos poéticos que en mí había estimulado la visión de aquellas fuentes antiguas. La fuerza vital de esas imágenes para disolver el tiempo y generar una secuencia de acciones estéticas, en el presente y en un contexto radicalmente distinto, era la demostración de su verdadera magia. Me propuse entonces establecer la relación recíproca de una secuencia que revelara algunos contenidos de un drama cosmogónico representado concomitantemente, en dos puntos remotos del país: uno, bajo la forma de pinturas cuyo tiempo ignoramos; otro, de ceremonias de larga tradición. Durante tres años trabajé tratando de reinventar ese mundo. La tarea exigía una seria disciplina para decantar el exceso de imágenes que fluían una tras otra. El valioso estímulo y el rigor crítico de Roberto Velázquez, Armando Torres Michúa y Antonio Rodríguez fue capital para esa depuración que culminó en la

exposición "Alrededor del Sacrificio".

Más adelante reaparece en mi vida el juego de los contrarios cuando, en oposición a las austeridades del norte, descubro la pasión del barroco. Sin la sujeción del sentido religioso, las formas del barroco tienen alcances estéticos que, tal vez, la mirada devota no se permite percibir. La sensualidad de su expresión física y espacial anula su intención escatológica inicial. El impulso erótico es más poderoso que Tanatos y su celebración hace que el vehículo del espíritu sea la materia esplendorosa.

El barroco tiene, en América, manifestaciones inéditas. Es en México donde, a pesar de haber sido impuestos, los códigos formales foráneos se identifican particularmente con la sensibilidad y el gusto local, de tal modo que son incorporados a un lenguaje innovador para expresar la fusión de lo sagrado y lo profano. Lo único que escapa a la destrucción de las culturas autóctonas es un pulso vital, subterráneo, una chispa genética de la que se deriva el gusto mesoamericano, una sensibilidad telúrica modelada por la geografía y el paisaje, por la naturaleza toda, que ya antes se había involucrado en un proyecto cultural original de cuando menos dos mil años de antigüedad. Este pulso vital característico, este gusto original va a matizar y recomponer los elementos del texto europeo. Los elementos serán los mismos: allí estarán el soporte tritóstilo, el salomónico y el estípite, pero serán interpretados por un nuevo temperamento armónico, textural y cromático.

No obstante regularse por criterios y categorías eruditos, el gusto y el oficio de este arte es eminentemente vernáculo. Precisamente por los cauces populares se conduce una sensibilidad autóctona y ancestral; ésta, como he mencionado, no se revela en los paradigmas formales sino en la expresión. En este aspecto de la selección sintagmática se revela ese gusto mesoamericano. Gracias a los veneros populares, los códigos impuestos se aligeran y aparecen giros y matices en síntesis formales de una frescura, espontaneidad e inocencia sin precedentes. La categoría estética de lo sublime encuentra un buen soporte en la arquitectura ultrabarroca, pero en México su matiz emocional particular es la alegría.

A caballo entre los siglos XVII y XVIII, surge del espíritu del barroco la primera arquitectura característicamente mexicana, la cual estructura su lenguaje con paradigmas principalmente venidos de España, barrocos y mudéjares, pero sus sintagmas son diferentes, compuestos y tratados por una sensibilidad que ya no es europea, sino nacida en América, sincrética y

mestiza.

A principios de los noventa, voy a Madrid como profesor invitado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. El Departamento de Composición Arquitectónica me brinda un reconocimiento y una holgura hasta entonces para mí desconocida. Con tiempo suficiente para viajar, puedo investigar las fuentes ibéricas de la arquitectura mexicana, y descubro con sorpresa que aquellas mejor recibidas por la sensibilidad indígena, fueron las de la cultura arábigoandaluza, y también de raigambre popular.

En España tengo la fortuna de poder trabajar con la creativa mancuerna formada por José Ramón Alcalá y Fernando Canales, fundadores del Museo Internacional de Electrografía de Cuenca. La desmitificación del supuesto abaratamiento artístico con el uso de las máquinas digitales, y haber descubierto las posibilidades insospechadas de los procesos electrográficos, me abre alternativas para articular sus particularidades técnicas con las de la estampación tradicional. Tiempo atrás, recién llegado a la Ciudad de México, había quedado fuertemente impresionado por los grabados de Posada, de Leopoldo Méndez y de Orozco; del taller de la gráfica popular tuve también mucho que aprender.

En Madrid, vuelvo una y otra vez al museo de El Prado por ver al Bosco y a Velázquez, pero especialmente los grabados de Goya. Después conozco los grabados de Dürero, Rembrandt, Piranesi, Daumier y Redon. Esta experiencia es la que, en México, me lleva primeramente a buscar los talleres de grabado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

A partir del aprendizaje con Carlos Olachea y Jesús Martínez voy abrevando de otras fuentes que alimentan tanto la gráfica como la pintura latinoamericana: Francisco Moreno Capdevila, Francisco Corzas, Brian Nissen, Fernando de Szyslo, Ismael Martínez Guardado.

Finalmente, acabo apasionándome por el universo de la gráfica e intentando articular o contrastar algunas de sus diferentes orientaciones, como la litografía, el huecograbado y las nuevas formas de estampación con la electrografía a la cabeza; a todo ello me lleva mi preferencia por el dibujo, que se ha ido acentuando con el tiempo y por identificarme con los medios transparentes, que permiten veladuras, o que la estructura lineal aparezca, distante o inmediata, a través de su cuerpo translúcido; me siento inclinado por la figura aplanada o la imagen de planos secuenciales, cortados por líneas que a su vez se segmentan por otras varias, que se

enlazan y desenlazan en curvas y diagonales de calidades distintas; por la figuración bidimensional que se disuelve en abstracciones, o la lectura múltiple a partir de la evolución de una forma abstracta; por la naturaleza del papel, sus delicadas cualidades y sus múltiples posibilidades ópticas y hápticas.

A partir de la influencia de mi padre en mi gusto por la arquitectura, muchos artistas son también influencias determinantes en mi trayectoria sinuosa; lo son, temporalmente, algunos algunos abstraccionistas como Fernando García Ponce, quien insiste en que conozca también qué pasa con las artes afuera de México, y posteriormente Leonora Carrington, sobre todo por la poderosa magia de su personalidad. A ella le debo mi gran interés por los surrealistas

Como becario en Dinamarca voy a ver, en el Museo de Louisiana, una exposición de Paul Klee y Vassily Kandinsky que desata en mí la necesidad de conocer el proyecto inmenso que fue la Bauhaus; leo con profundo interés los "Diarios" de Klee y los libros que explican la pedagogía de Kandinsky. Por esas fechas conozco el expresionismo alemán y el arte fantástico de los vieneses, entre los que tengo una deuda especial con Schiele y Hundertwasser. El primero, por la reivindicación definitiva del dibujo como género plástico principal y el segundo, por su enseñanza en la fusión de medios técnicos aparentemente antagónicos, la integración lúdica de disciplinas, aparentemente tan distantes, como la pintura y el urbanismo y sus regocijantes reflexiones plásticas de la espiral y el levógiro.

Tiempo después, gracias a ese extraño fenómeno de la *sincronicidad*, cuando exploro el universo de los coras y la serie "Alrededor del sacrificio", se me revela el poderoso universo de los oaxaqueños Francisco Toledo y Sergio Hernández. Me interesa también el mundo animista de Carlos Nakatani porque tiene cualidades expresivas ambiguas muy adecuadas en los medios gráficos del huecograbado, la litografía y la serigrafía .

Conozco también el trabajo de Raúl Herrera, quien expresa con la pura elocuencia del trazo y las tintas una libre espontaneidad, lograda después de un duro aprendizaje. Herrera interpreta creativamente, ya sin el peso de la figuración, la gestualidad de la caligrafía oriental. Su aventura estética me estimula para ir más lejos y conocer los trabajos de los chinos Mozhi Chen, Wang Dong Ling y Zao Wou ki.

Una decisión crucial, en 1995, es inscribirme a la Maestría en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde la certera orientación de Eduardo Chavez me conduce al Taller de Grabado en Color, al cargo de María Eugenia Quintanilla, quien no solo conoce todos los secretos de esta técnica sino que es también, simultáneamente, creadora e investigadora notable.

En la primavera del 97 tengo la fortuna de participar en un taller de grabado conducido por un veterano de extraordinaria juventud: Tadeusz Jackowski; este mismo año, conozco simultáneamente las expresiones plásticas y cinematográficas de Peter Greenaway; quedo profundamente impresionado por su capacidad de disolver las barreras disciplinarias, incorporando varios campos de la cultura científica y de la cultura estética en su proceso creativo.

En la UAM, participo en un espacio plural de trabajo de intenso intercambio, formado por artistas plásticos y diseñadores en distintos campos; la observación del riguroso oficio de Carlos Aguirre, José Antonio Hernández Amézcua, Carlos Fink, Jorge y Diana Morquecho, ha ampliado mis posibilidades técnicas y expresivas.

A esta edad sigo siendo un aprendiz, y eludo sistemáticamente adquirir un estilo. Para poder hacerlo considero necesario practicar regularmente un ejercicio renovador: un proceso de limpieza que consiste en voltear la casa al revés, en mirar al interior para volver al origen, al espacio que disuelve todas las formas, al silencio elocuente que calla todos los ruidos; ese vacío que no es la nada sino el principio de todo movimiento; ese centro que no es un punto cero sino un eterno punto de partida. Esta forma de meditación, o como se llame, que tiene que ser complementada necesariamente con la práctica, no tiene nada de místico o religioso; no es sino una práctica física que impide la indigestión conceptual, visual y emocional crónica; evita que uno se convierta en un repetidor o en una bolsa de basura ambulante.

De uno u otro modo, mi formación heterogénea ha determinado el cauce de esta propuesta. Los afluentes que la han ido alimentando, están en ella en mayor o menor grado; algunos son evidentes y sus formas están en la superficie. Otros veneros han sido transformados por la energía que generan mis propias experiencias, mi tiempo y mi geografía; los espíritus del tiempo y del lugar los reconfiguran y les dan matices distintos, pero como esta transformación no cambia su materia original, pueden

descubrirse por la lectura cuidadosa de las formas análogas con que se insinúan. Otros afluentes -tal vez la mayoría- operan en esa dimensión que mi conciencia no ilumina para ver directamente cómo y en qué grado lo hacen; actúan en la obscuridad determinando la relación entre los primeros y los segundos afluentes con la sustancia de mi propuesta plástica.

Después de lo planteado hasta aquí, insisto en que en el proceso creativo la razón interactúa con la intuición. Un hecho es que no puede verse directamente la operación de la intuición; lo que sí se puede es aproximarse indirectamente, por medio del recurso racional de la investigación, a aquello que no siempre es racional porque sencillamente no puede serlo de otra manera; y esa es, finalmente, la intención de este texto.

CAPÍTULO 2: ELEMENTOS ESTÉTICOS

1 Fundamentos culturales

Entre 1988 y 1998, la propuesta plástica se fue constituyendo al modo de una iteración incierta, paulatina, entre indagaciones teóricas alternadas con búsquedas experimentales y con los necesarios recesos, retrocesos y avances del aprendizaje artístico, en sus aspectos intelectuales y psicomotrices. En este ir y venir reiterado, las constantes observaciones, impresiones y reflexiones no han sido tan importantes por haber sumado un acervo de ideas, sino por haber sido los dispositivos de una secuencia de comprensiones sensibles, casi siempre súbitas, propias del conocimiento estético. Este proceso fue configurando tentativamente varias series dibujísticas, pictóricas y gráficas, y en estas últimas uno de mis intereses fue buscar la confluencia de las técnicas tradicionales del grabado y la litografía con nuevas formas de estampación, como la electrografía.

La formalización de mi propuesta plástica, en muchos de sus momentos, corresponde más a la de un proceso de diseño que a un proceso pictórico, pero no partió de un esquema racionalizado a la manera de un protocolo de investigación tradicionalmente entendido como científico. La serie de hechos relacionados en el capítulo anterior determinaban muchas de mis preferencias estéticas y los contenidos temáticos de mi trabajo. Pero la memoria de lo sucedido, las vivencias presentes y las intenciones artísticas, se fueron correlacionando y definiendo su sentido en función de dos experiencias estéticas aparentemente opuestas: por una parte el hallazgo del potencial imaginativo en el texto del Yi Ching y sus posibilidades de uso subjetivo como generador de expresiones a partir de morfologías virtuales, además de la profunda sabiduría de sus contenidos incorporados en una altísima poesía; por otra parte, el impacto de la carga formal implícita en las investigaciones sobre el barroco mexicano que, desde años atrás venía desarrollando, y cuya riqueza expresiva desbordaba, para mí, las explicaciones históricas.

El descubrimiento del Yi Ching como un estimulador de la sensibilidad me condujo a la exploración de las filosofías que lo integran y posteriormente a considerar los sistemas icónicos y de valores articulados por ellas. Después de cierto entrenamiento en la consulta del texto, la pregunta específica, formulada lo más claramente posible, se enfrentaba

con una respuesta contenida en símbolos alegorías y signos detonadores, a su vez, de secuencias de imágenes mentales. En una primera etapa de percepción interna, la atención se detenía en *cómo* eran la estructura y las cualidades sensibles de estas imágenes. En la segunda etapa se sucedían inmediatamente las interrogantes sobre su significación y su procedencia, es decir *qué* eran y *qué* querían decir y, posteriormente en la tercera etapa, su juicio o sentido axiológico sobre la acción concreta a realizar, el *por qué* eran y *para qué*, de manera que la respuesta podía contener tanto una ubicación psicológica, cosmológica, social o temporal y espacial, como orientaciones técnicas o reflexiones éticas.

El *sentir* es un medio de la estética, tal como el *evaluar* es un medio de la ética y el *entender* es un medio de la lógica, pero el proceder con el Libro de las mutaciones hace que la naturaleza separadora del análisis intelectual sea compensada por la disposición integradora de la sensibilidad. Coincido con Joseph Brodsky en que la experiencia sensible y el ejercicio del gusto puede preceder, sustentar y matizar las dimensiones de la razón y de la moral, porque el conocimiento sensible, el fundamento intuitivo del Libro de las mutaciones, es un potencial integrador de las esencias que dan sentido y lugar a las diferencias del mundo, de las cosas y de la conciencia.

En cierta medida, mis estudios sobre el barroco tuvieron, desde el principio, una inclinación por los matices que habían dejado en el arte mexicano sensibilidades que no eran occidentales y que sintonizaron con la sensibilidad preamericana que sobrevivió a la penetración del gusto europeo. Encontraba una analogía entre uno de los aspectos de la historia estética de nuestro país y el microcosmos de mis intereses y mi gusto personal. Empezaba a encontrar sentido a mi paradójica preferencia por la exuberancia del barroco occidental y el minimalismo del arte del Extremo Oriente, que en este caso rebasaba el islam, para llegar al taoísmo contenido en el Yi Ching y todavía más, hasta el zen del Japón.

El enfoque de mi trabajo académico había sido la integración plástica en la arquitectura barroca popular de Puebla y Tlaxcala, pero la indagación cuidadosa sobre sus componentes formales revelaba que la compleja ruta de sus signos principales proviene de fuentes andaluzas, africanas y orientales, además de los fuertes acentos mesoamericanos en confluencia con las vertientes europeas dominantes. Ahora se establecía una correlación inmediata y necesaria de mis investigaciones arquitectónicas con las artes visuales, dotando de nuevas significaciones a

mi propuesta plástica y planteando simultáneamente nuevas interrogantes sobre la idea del barroco. La sensibilidad barroca aparecía ahora como un centro de confluencia de corrientes opuestas, cuya nueva luz hacía comprensibles aspectos oscuros o paradójicos de nuestra cultura colectiva y también de mi cultura personal. Había que hacer un poco de historia para encontrar el fundamento de la sensibilidad del presente, en el cual me encuentro inmerso. El espíritu de la época en el que estuvo inmersa la sensibilidad barroca americana, ha sido esbozado en el apéndice 1 de este texto.

Debo excusarme por la extensión de los siguientes apartados, la cual he creído necesaria en favor de la brevedad de las posteriores explicaciones intelectivas de las reacciones sensibles que pretendo generar con mi obra, así como de los recursos y opciones expresivas que he empleado particularmente.

1.1 La sensibilidad barroca americana

No obstante las contradicciones del barroco, existió una notable unidad de todos los rangos del estilo en sus puntos geográficamente más distantes. La circulación de las ideas por medio de la creciente distribución de los libros extiende los alcances del saber. A través de la difusión de dibujos y grabados xilográficos y sobre todo calcográficos, y ya durante el siglo XVIII de grabados en metal, se puede estar relativamente al tanto de lo que se va produciendo, además de la comunicación directa por medio de los viajes, los contactos personales y las diversas fuerzas de presión, políticas, económicas, etc.

Desde los primeros años del siglo XVII la Nueva España se ve involucrada en la progresión continua de una vertiginosa aventura: en la incursión, exploración invención y variación del barroco, al cual se le puede denominar estilo pero implica más una forma de vida de acuerdo con las condiciones del tiempo en que tuvo lugar .

El período barroco tiene una importancia capital en la historia de la cultura estética de México, que aún está por escribirse y que tiene que ir más allá del marco de la historia del arte. La importancia radica, como hemos dicho en que en este tiempo confluyen los elementos que darán lugar a una nueva sensibilidad colectiva, integradora y singular. Concretamente en la Nueva España se encuentran las sensibilidades

americana, europea, africana y oriental, gracias a las condicionantes objetivas y subjetivas imperantes en la época. La influencia recíproca de las culturas tuvo como vehículo las estructuras mercantiles que caducaron con su tiempo, pero sus efectos perduran hasta nuestros días en las obras excepcionales de una sensibilidad enriquecida por el mestizaje y el sincretismo.

Las influencias orientales más antiguas en el arte mexicano vinieron con los primeros alarifes y alfares, entre otros artesanos, dedicados a la construcción de la cultura material de la Colonia. Desde la primera mitad del siglo XVI hubo, entre los primeros vecinos de Puebla algunos maestros originarios de Toledo, que introdujeron la industria alfarera en la Ciudad.

Algunos años más tarde un buen número de loceros procedentes de Talavera de la Reina, traídos por frailes dominicos ejercieron influencia en las formas y en las decoraciones de la cerámica. Documentos de la época muestran que entre los centros alfareros del Imperio, estaba Puebla, que fabricaba loza "contrahecha a la de Talavera".¹

La Nueva España también fué susceptible a la sutil influencia de Asia a través de las relaciones comerciales y políticas establecidas por la metrópoli. México fue pionero en sostener, durante casi todo el Virreinato, una estrecha relación con China y el Extremo Oriente. El desplazamiento y la migración de la cultura fue doble. Entonces, como hoy, China, Japón y el Sudeste de Asia avanzaban hacia América y Europa. "A lo largo de los siglos China ha enviado a Occidente sus artefactos y sus ideas: la astrología y el papel, la brújula y la dialéctica, flores, árboles, frutas, pájaros y las omnipresentes y tópicas porcelanas, no por ello menos bellas. En todas estas manifestaciones, en su fondo, flotando entre consciente y subconsciente está el aroma de la mentalidad china, de su visión original del mundo y de una sensibilidad vital que se relaciona con las cosas y las personas."²

Las influencias se habían ido incrementando a través del comercio mundial establecido con el Galeón de Manila, o la Nao de China como se le llamó en la Nueva España. Durante 250 años, fluyeron de Manila a México (y de México a toda la América española) telas, sedas, bordados

¹ Efraín Castro Morales, "Puebla y la Talavera a través de los siglos", Pags 20-29; Leonor Cortina, "Polvos azules de Oriente", Pags. 46-54 en *Artes de México*, número 3, 1995.

² Luis Racionero. *Textos de estética taoísta*. Barcelona, Barral, 1975. Pag.27.

en brocados, vestimentas y mantones, perlas, corales, piedras preciosas y semipreciosas, oro y joyas a pesar de las prohibiciones, esmaltes, muebles, porcelanas de varias dinastías, lacas, terracotas, pinturas, bronce, biombos, y marfiles. Los rangos del gusto se vieron ampliados por la llegada de productos exóticos como el mango de Manila, entre otras muchas frutas que hoy se consideran nativas de México, el pimiento "de Java" -llamado hoy havanero y orgullo de la sofisticada culinaria yucateca-, las especias más variadas, distintos tipos de arroz, cañamo, caña de azúcar, etc.

Algunos historiadores consideran que en los siglos XVII y XVIII había en la Nueva España alrededor de 50 mil chinos, además de los malayos y otros orientales. La influencia oriental y la fantasía popular generaron mitos como la "china poblana" cuyo supuesto atuendo pasó a representar el traje nacional femenino, pero hubo muchas realidades artísticas tan notables como la reja del coro de la Catedral de México, hecha en Macao, de tumbaga y calín -una mezcla de bronce, plata y estaño- que, en términos artísticos y técnicos es única en el mundo.³

Las formas de los artefactos y los objetos de las culturas orientales penetraron en México como curiosas mercaderías de alto costo, al alcance de la clase gobernante y acomodada. Sin embargo, muy pronto la dinámica de la vida barroca hizo que la simple curiosidad por estas formas se convirtiera en un gusto conformado a los modos culturales de las castas coexistentes en el Virreinato. Este gusto sofisticado fué compartido también por las clases populares, enriqueciéndose aún más la producción artesanal con diseños y técnicas que partieron de la imitación inicial para llegar a alcanzar verdadera originalidad y calidades de gran valor estético.

En espera de constatarlo con la debida investigación documental, es de suponer que los objetos no llegaron solos y que con ellos llegaron también las ideas, sorteando subrepticamente los obstáculos de la censura inquisitorial. En la propia estructura y forma de los objetos artísticos que ya eran apreciados por la sensibilidad novohispana estaban incorporados los símbolos y los signos; para penetrar en su sentido solo hacía falta formular una secuencia lógica de indagaciones que, no obstante las dificultades sabidas, el ir y venir de la Nao de China hacía posible.

La Nao trajo objetos artísticos muy caros al gusto barroco occidental

³ Fernando Benítez. *La Nao de China*. México, Cal y Arena, 1989. Pags. 64-65.

por su particular estilo y ornamentación saturada y policromada, pero trajo también otros que revelaban procedencias históricas, estilísticas y temperamentales distintas y que, no siempre apreciadas, pasaron a formar parte marginal de colecciones particulares, del acervo de curiosidades de las cortes o fueron relegados al olvido, tal como sucedió con tantos objetos rituales indígenas y algunos de los códices prehispánicos sobrevivientes que fueron a dar en el mundo europeo.

Al considerar los fundamentos de los principales sistemas estéticos orientales y la posibilidad de que, dada la aceptación de gran parte de sus manifestaciones artísticas y otras no estéticas, hubieran sido conocidos con mayor o menor medida en la América española, no puede evitarse el asombro por la paradójica apertura de una sociedad cerrada en tantos compartimentos. Sobre todo si se piensa en la intensa religiosidad de esa sociedad y en la posición defensiva de la iglesia católica ante la avanzada protestante del mundo anglosajón. Recordemos que uno de los compartimentos con pocas aperturas es el arte barroco contrarreformista. Tal vez si también recordamos algunos de los fundamentos que la iglesia tuvo para convertirlo en su lenguaje y su instrumento, encontremos alguna razón de la extraña empatía que parece haber existido en sensibilidades tan opuestas como la novohispana y la china.

La estética oriental, desde el nacimiento de sus fuentes religiosas en India a su expansión por China y los otros países asiáticos en los que arraigó, sufrió una serie de cambios que fueron similares a los movimientos pendulares de la evolución de la sensibilidad occidental: un período apacible, de pureza y sobriedad expresiva, en ocasiones de ascética discriminación, da lugar al florecimiento de otro de exuberancia creciente, de riqueza ornamental, y sensualidad, a veces hasta la embriaguez, que decae para buscar nuevamente un pulso de reposo, de quietud y de lucidez, como un sístole y un diástole continuo en el pulso vital de las culturas.

En el marco de una compleja dinámica por las influencias descritas, las tres vertientes por las que discurrirá el arte occidental de los siglos XVII y XVIII, separándose, entrecruzándose, fundiéndose entre sí, prácticamente en todas sus manifestaciones son el realismo, el clasicismo y el decorativismo. Una vez que el significado profundo de los motivos del barroco han sido comprendidos, estos términos pueden ser leídos en una multitud de obras que articulan la arquitectura, la pintura, la escultura y otros saberes. La integración plástica del barroco es tan notable como lo

furon la del gótico y el románico, en Occidente y lo fue también la del arte de Mesoamérica precolombina. No obstante las enormes oposiciones y diferencias que pueda haber en estas disciplinas, todas confluyen, se tocan y tienen en común el objetivo de estructurar los rasgos que hemos señalado con relación a los significantes barrocos: un sentido dramático, emotivo, retórico, teatral y acientífico de la imagen y del espacio que desarrollarán de muy diversas maneras, y que constituyen las distintas alternativas formales de la nueva época.

Pero de la misma forma que el movimiento pendular, el espíritu clasicista y cosmopolita de la *ilustración* comienza a extenderse a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Este nuevo enfoque tiene como propósito el retorno al *buen gusto* y la eliminación de toda aquella expresión barroca considerada por los *ilustrados* como oprobiosa. Tal posición se ve apoyada por decretos reales, reformas religiosas y textos instrumentales en diferentes países europeos, mientras que en América y concretamente en México, muchas expresiones barrocas continúan hasta bien entrado el siglo XIX.

1.2 La sensibilidad opuesta: *taoísmo, ch'an y zen*

Paralelamente a la absorción de elementos de las antiguas culturas orientales en los centros generadores de las culturas occidentales, se ha venido dando una penetración inversa de occidente en las culturas orientales con las adaptaciones correspondientes a la condición racional y sensible de cada contexto. Las artes visuales, la arquitectura, el diseño, la culinaria, entre otros, son los textos en que se expresa reciprocamente la migración cultural fecundadora. Sin embargo no debe pensarse que el transvase de las sensibilidades es un fenómeno de la época contemporánea. La influencia ha tenido una acumulación paulatina a lo largo de la historia y algunas de las manifestaciones más complejas y sutiles de una cultura pueden encontrarse con mayor o menor variación en un contexto cultural opuesto, tal es el caso del taoísmo y el zen que extienden su influencia hasta el arte de nuestro tiempo. Por tener estas visiones una influencia concreta en el desarrollo de mi trabajo, así como en el de otros artistas mexicanos, considero necesario esbozar algunos de sus aspectos estéticos fundamentales. No es este el lugar para desarrollar una retrospectiva extensa de los aspectos religiosos del zen y del taoísmo. El

estudioso que quiera profundizar en la historia y la naturaleza del zen puede recurrir a las obras de los autores japoneses Deitaru Zusuki, Taisen Deshimaru y Katsuki Sekida entre otros, y también autores occidentales como Philip Kapleau;⁴ con respecto a su marco estético son indispensables los textos de Jean M. Riviere, publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.⁵ Lo que es importante para esta reflexión, es subrayar que existe una frecuente sintonía de la estética zen con la estética taoísta, señalando que paralelamente a estas afinidades existen diferencias sustanciales.

Gran parte de la expresión del arte subjetivo descansa sobre cuatro principios fundamentales subyacentes en el pensamiento y la sensibilidad colectiva del Extremo Oriente: *la empatía, el ritmo vital, la reticencia y la sugestión, y la vacuidad*. Estos principios -que también son válidos para muchas manifestaciones estéticas de la cultura mexicana- han venido a complementarse en mi trabajo con algunos de los principios opuestos que sustentan la sensibilidad occidental. Por la gran importancia que han tenido en mi orientación estética y por estar determinando todavía muchos aspectos de mi búsqueda plástica, trato de esbozarlos para su comprensión:

1.2.1 Empatía

El problema occidental de la realidad o irrealidad de objeto estético en el contexto de la intersubjetividad, lo resuelve el primer canon de la estética taoísta cuyo propósito es conseguir una relación de correspondencias

⁴ Deshimaru, Taisen. *La práctica del zen*. Barcelona, Kairós, 1996. 240 Pags.

Kapleau, Philip. *Los tres pilares del zen*. México, Arbol, 1993. 428 Pags.

Sekida, Katsuki. *Za zen*. Barcelona, Kairós, 1995. 284 Pags.

Suzuki, D. T. *Essays in zen Buddhism*. Nueva York, Grove Press, 1961. 388 Pags.

Susuki, D.T. Fromm, Erich. *Budismo Zen y Psicoanálisis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 156 Pags.

⁵ Riviere, Jean M. *El arte zen*. México, UNAM. (Instituto de Investigaciones estéticas) 1963. 180 Pags.

emotivas entre perceptor y percepción, entre la obra de arte y quien la recibe. El término empatía podría ser la equivalencia occidental para una correlación armónica en la dimensión de la sensibilidad. Este principio estético taoísta de la empatía se funda en un concepto básico de la filosofía china:

"Yin, un nativo de Chinchow, preguntó en cierta ocasión a un monje taoísta:

-¿Cuál es la idea fundamental del YI Ching?

El monje respondió:

-La idea fundamental del Yi Ching se puede expresar en una sola palabra: Resonancia."⁶

Como hemos visto en el capítulo anterior, el Yi Ching se sustenta en la cosmovisión oriental que propone al universo como un sistema armónico de resonancias. Esto significa que el hecho u objeto estético contendría, en los códigos articulados por el sujeto que lo produce, una carga de contenidos afectivos que tendrían que ser interpretados sensiblemente por el sujeto que los reconoce según el estado de su conciencia. El objeto es estético por que lo produce un sujeto estético y lo percibe otro sujeto estético. La experiencia estética consiste en proyectar en el objeto estético una selección de emociones propiamente humanas. La experiencia estética es construída entre sujetos a través del objeto. En el caso del arte, los reactivos emocionales contenidos en una obra artística tienden a sintonizar al observador en la misma frecuencia afectiva; y del grado en que esto se realice depende también uno de los criterios de valoración artística. Los contenidos estéticos pueden transitar por toda la gama de la vida afectiva, desde el máximo horror imaginable a los extremos de la gracia, y una de las aspiraciones más formidables de la obra de arte es la de trabajar en el interior de la persona clarificando y ampliando los alcances del conocimiento sensible. En el límite, la obra de arte puede llevar al perceptor al éxtasis iluminador, al *samadhi* de los hindúes, al *Kensho*, al *satori* de los zenistas. El arte taoísta, haciendo experimentar emociones superiores, tiene la intención de conducir la atención hacia los niveles más altos de la conciencia. El artista busca deliberadamente la transmisión de la energía vital en su aspecto emocional usando las formas,

⁶ Joseph Needham. *Science and Civilization in China*. Cambridge. Cambridge University Press, Vol. 2. 1972. Pag. 304.

los sonidos o el espacio como vehículo. Se concentra en la expresión naturalista; su recurso es la representación figurativa del mundo con los signos que insinúan los pulsos vitales de la energía que los sustenta y el espacio del que emergen y los contiene. El paisaje, la figura humana, los objetos y el espacio, son todos componentes relativos del juego armónico de la creación y la disolución; el artista les determina una ubicación y un sentido para sugerir la presencia invisible de la fuente esencial de donde proceden. Su verdadero tema va más allá del paisaje, los objetos, la escena sagrada, la escena cotidiana o el retrato de los hombres de espíritu superior que representa y lo que el artista expresa entre las imágenes de su medio artístico es en realidad un estado de ánimo o estado interior del cuerpo-espíritu. Usa, para ello, las formas y los símbolos poéticos, caligráficos o arquitectónicos como portadores. Detrás de las formas sensuales - frecuentemente presentadas en síntesis expresionistas- y los símbolos imaginativos, se encuentra la experiencia emocional lograda y vivida por el artista. En última instancia el fin de tal estética no es la comunicación sino la comunión. A ello se refiere Chuang Tzu cuando dice:

*" El propósito de las palabras
es transmitir ideas.
Cuando las ideas se han comprendido
las palabras se olvidan.
¿Dónde puedo encontrar a un hombre
que haya olvidado las palabras?
con ese me gustaría hablar."*⁷

También las imágenes visuales, como las de los otros sentidos, pueden aproximar a la comprensión. El pensamiento oriental considera que en lo estético hay también una búsqueda de sentido y en lo intelectual una participación con los sentidos en el mundo, pero la expresión artística del zen y el taoísmo todavía va más lejos: la representación interna o externa de las cosas no tiene sentido por sí misma sino en la medida en que revela su naturaleza esencial o aproxima a la presencia de lo inefable. En ello radica su misterio. A Ello se refiere Chuang tzu de esta manera:

El yin y el yang, turbio aquel y puro éste, van combinándose en armonioso

⁷ Luis Racionero Op. cit. Pag. 25.

concierto. Su armonía es fluir de luces. Los insectos comienzan a bullir tras su sueño invernal..... En el barranco era la plenitud del barranco y en el valle era la plenitud del valle. Cerrado todo resquicio (de los sentidos con esa plenitud), se guarda entero el espíritu. Todo procede a la medida de las mismas cosas. La melodía va adquiriendo amplitud y grandeza. Su nombre es: Esplendor en las alturas. Los espíritus guardan sus lugares solitarios y apartados. El sol la luna y las estrellas siguen sus curso regular. Detengo mi marcha ante lo infranqueable y sigo por donde nada la detiene. siento ansias de entenderle (al Tao) y encuentro imposibilidad de comprenderle. Quisiera contemplarle y no puedo verle. me lanzo tras Él y no le puedo alcanzar. Así desalentado, me encuentro en la encrucijada del vacío y recostado sobre el seco tronco, me pongo a cantar.⁸

No solo la lógica y le ética tienen una capacidad transformadora de la comprensión y la conducta humanas. La estética, puede actuar sobre el intelecto a través de la sensibilidad clarificando la conciencia, reconociendo las percepciones ilusorias y permitiendo ver el mundo "tal como es". Esta potencialidad transformadora de la estética descansa sobre el antiguo postulado oriental de la armonía universal, para el cual actúa el principio de resonancia condicionando distintas relaciones analógicas entre seres y sistemas diversos.

Un aspecto de la resonancia es, desde luego, es el principio de causalidad, con variables tan complejas como el *efecto mariposa*, comprendido en la teoría del caos, y que se refiere a la concatenación de causas minúsculas con efectos mayúsculos. Otro aspecto de la resonancia parece ser la *sincronicidad*, El concepto de sincronicidad, acuñado por C.G. Jung, se refiere a la oportuna coincidencia o concordancia entre acontecimientos psíquicos o físicos, que no están unidos casualmente entre sí. Su trabajo con la psicología de los procesos inconscientes le exigió buscar otro principio explicativo además del de causalidad, porque éste le parecía insuficiente para explicar ciertos fenómenos extraños de la psicología inconsciente. Encontró que existían fenómenos que no podían relacionarse sin más entre sí de manera causal, sino que debían estar en otro modo de encadenamiento de sucesos. Esto le pareció que se daba esencialmente en el hecho de la simultaneidad relativa, de ahí la expresión

⁸ Carmelo Elorduy. *Chuang tzu: pensamiento filosófico*. Caracas, Monte Avila, 1991. Pag. 100.

“sincrónico”. Observó que el tiempo no era algo abstracto sino que parecía un continuo concreto, que contiene cualidades y condiciones básicas que, con relativa simultaneidad, pueden manifestarse en diversos lugares, en un paralelismo que no puede explicarse casualmente, como por ejemplo la aparición simultánea de pensamientos, símbolos, o estados psíquicos idénticos. El sentido especial de coincidencia temporal de dos o más acontecimientos relacionados mutuamente de modo acausal, y que tienen un contenido semejante, se opone al *sincronismo* que representa la mera simultaneidad de dos acontecimientos.

La posibilidad de la resonancia se basa en la existencia de estructuras similares entre los diversos seres. Este principio es análogo con la noción de *isomorfismo*, básico dentro del estructuralismo. Esta corriente de pensamiento apareció en los Estados Unidos de América, a mediados del siglo, cuando el biólogo Von Bertalanffy propuso su Teoría General de Sistemas, o ciencia que estudia las leyes matemáticas y morfológicas comunes que subyacen a los fenómenos en campos tan diversos como la demografía, la física atómica, la economía o la biología o la lingüística. El objetivo de la teoría general de sistemas es hallar isomorfismos o correspondencias de estructura entre fenómenos diversos para aplicar los modelos científicos elaborados en el estudio de un fenómeno a los otros que son isomorfos con él y no se conocen tan bien.⁹ Lèvy-Strauss aplicó las leyes sintácticas propuestas por la lingüística estructural a las reglas de parentesco tribal, planteando que los fenómenos de parentesco son del mismo tipo que los fenómenos lingüísticos, y adquieren significado por estar integrados en sistemas contruídos por la mente al nivel del pensamiento inconsciente.

Abraham Maslow sostiene que la comunicación entre la persona y el mundo depende en gran medida de la similitud de estructura o forma (de su isomorfismo); una persona capta del mundo lo que es capaz de captar según el nivel de formación en que se encuentra. El significado de un mensaje depende no solo de su contenido, sino también del grado en que el perceptor es capaz de reaccionar ante él. El significado “elevado” de un contenido científico o estético solo es perceptible a la persona “elevada”. Cuanto más alta es su formación más puede ver.

W.R. Emerson dijo: “Tal como somos, así vemos”. A esta sentencia habría que agregar que lo que vemos tiende a su vez a hacer de nosotros lo

⁹ Luis Racionero. Op.cit. Pag. 41.

que somos: la relación de comunicación entre la persona y el mundo es una relación dinámica de influencias recíprocas en el que las partes tienden a formarse mutuamente y a elevarse o rebajarse el uno al otro. Personas de alto nivel pueden comprender un conocimiento de nivel más alto; pero, como lo saben bien los buenos arquitectos, también una alta calidad formal del contexto, un nivel más alto en el entorno físico y espacial, tiende a elevar los niveles de la sensibilidad y la conciencia de la persona, igual que un ambiente de calidad deficiente tiende a rebajarlas. Se hacen uno como el otro en un proceso que podría llamarse *isomorfismo recíproco*.¹⁰

Según la estética zen y taoísta las estructuras de la naturaleza y la mente humana son isomórficas; su empatía está determinada por la entidad de la cual emergen ambas, el Bodhi, el Tao, el Inconsciente creador (Suzuki). La naturaleza es el espejo de la mente humana. Quien camina en calma por los bosques y las playas, humedecido por el rocío de la mañana, o empapado por la lluvia tibia del trópico selvático, siente el olor de la tierra y sus transformaciones, sabe de lo que es capaz la naturaleza. Es por ello que el artista oriental busca en la naturaleza la serenidad que le hace receptivo y pule el espejo de su espíritu. Solo en la serenidad y el silencio es posible la resonancia con los paisajes zen y taoístas. Su contemplación lleva al sujeto a rendirse totalmente al estado de ánimo contenido en la obra de arte, hasta que ésta se rinde a nosotros y nos lo transmite plenamente.

1.2.2 Ritmo vital.

Los códigos que el sujeto estético configura en el objeto estético, permiten que la vida sea una experiencia compartida. Los matices de la vida, sus infinitos aspectos, son la sustancia de la intersubjetividad. Pero *saber* no es conocer. Potencialmente todo ser humano *siente* la vida, aunque, no obstante los avances de la ciencia, nadie *sabe* qué es, nadie entiende realmente qué es la vida; La ciencia solo entiende algunas de sus manifestaciones a través de conceptualizaciones y la construcción de modelos y mecanismos. La energía y la fuerza son una condición para la experiencia humana y toda experiencia es una transformación de energía que tiene por medio el cuerpo y la materia. Finalmente la materia y la energía son una sola cosa. La materia se transforma constantemente en

¹⁰ *Ibíd.* Pag 42.

energía y la energía en materia. En crecimiento, decadencia o resistencia, el universo es siempre una tensión. La termodinámica explora todas las posibilidades de la energía a través de leyes como la entropía y la entalpía. Así como existen innumerables diferenciaciones de la materia y la forma, existen muchas diferenciaciones de la energía, y la cuántica se aproxima a la dimensión que trasciende el tiempo y el espacio, que es solo potencia y disuelve las diferenciaciones de la energía. Entre los conceptos de energía utilizados por las ciencias particulares, probablemente el más afín a los propósitos de la estética es de la psicología, particularmente la freudiana, que se aproxima al concepto de fuerza vital con el término *libido*. Aunque Carl Jung, acertadamente, concibe la libido como una analogía psíquica de la energía física, es decir como un concepto aproximadamente cuantitativo, y del cual rechaza toda determinación esencial cualitativa. Jung se desprende del concretismo hasta entonces existente en la teoría de la libido, para no hablar ya más de los impulsos de hambre, agresión o sexuales, sino considerar todos estos fenómenos como diversas manifestaciones de la energía psíquica. También aquí se trata en primer lugar de energía (es decir de valores de intensidad, en más o menos) y sus maneras de manifestarse pueden ser muy diversas. Así como en la física se habla de la energía y sus modos de manifestarse en la electricidad, el calor, la luz, etc., lo mismo sucede en psicología. Para Jung los impulsos humanos son manifestaciones de los procesos energéticos y, por tanto, fuerzas análogas al calor y la luz. "Del mismo modo que al físico actual no se le ocurriría que todas las fuerzas derivasen exclusivamente, por ejemplo del calor, tampoco es lícito a la psicología subordinar todos los impulsos al concepto del poder o al de la sexualidad".¹¹ Por su parte, Katya Mandoki, sostiene que "La vitalidad puede ser infrahumana, sobrehumana, transhumana, es decir, animal, vegetal, biológica en general. Pero el cuerpo es únicamente humano, es decir social e históricamente humano. Es a través del cuerpo donde la energética o la vitalidad adquiere un carácter histórico. Como energía, la vitalidad del hombre se funde y se distingue a la vez del protozoario del animal o la planta; el hombre participa del

¹¹ Carl Gustav Jung. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona, Seix Barral, 1996. Pag. 215-217.

proceso global de circulación de energías".¹². En este sentido, el artista como operador de formas es, fundamentalmente, un organizador de energías.

Paralelamente a la consecución de la empatía, el artista oriental busca aprehender y *conocer* los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos de la naturaleza. La comprensión de su concepto de energía puede contribuir a la experiencia de sus obras. El pensamiento oriental postula la existencia de una energía fundamental constituyente de todo lo que existe en el mundo físico. Los seres vivos o inanimados, los sólidos o gaseosos, la luz y el calor, todo lo que integra el mundo material es una formación de esta energía primordial. Los hindúes la llamaron *prana*, los chinos *chi*, los japoneses *ki*. Las cosas están conformadas de esta energía y por lo tanto la emanan de diferentes formas. Esta energía es también la esencia de la expresión de los estados de ánimo, la sustancia contenida en las formas y los lenguajes de la razón y de la sensibilidad.

La realidad es una pulsión hacia el equilibrio de las cosas y las situaciones en cambio constante. "No existen seres o situaciones claramente delimitables, sino juegos de fuerzas que variando de intensidad y en su interacción producen el cambio de todas las cosas (....) El artista debe captar la tensión propia y característica de cada cosa en el momento y en el contexto de la interacción en que se encuentra. Eso es la representación del movimiento del espíritu por medio de los ritmos vitales de la naturaleza."¹³

El ritmo, como un pulso vital, es una manifestación de los impulsos y las tensiones en los procesos de cambio. Es una de las condiciones para que la expresión y la experiencia de la forma sean posibles. Pero el ritmo, en el arte de oriente, no es una simple repetición mecánica de unidades materiales, sino que es, como sostiene Dewey, una recurrencia de relaciones de componentes formales y significaciones, que se suman y tienden a la culminación de la experiencia estética. La concatenación de relaciones, define y delimita las partes componentes de la obra, reconociendo sus propiedades particulares, pero también su función como conectores, como elementos relativos. En virtud de su relatividad, estos

¹² Katia Mandoki. *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México, D.F., Grijalbo, 1994. Pags. 80-81.

¹³ Luis Racionero. Op. cit. Pag.47.

componentes con identidad y cualidades individuales requieren de la asociación y la interacción con otros componentes, de modo que las partes prestan un servicio vital para el desarrollo de una totalidad orgánica.¹⁴

1.2.3 Reticencia y sugestión.

El tercer principio de la estética oriental es la justa contención de la expresión, la cualidad de decir lo máximo con lo mínimo. "Cuando las formas terminan, el significado se prolonga más allá, como los ecos se prolongan tras la voz extinguida. ...Con el aroma desconocido que queda flotando en el aire cada obra taoísta deja una fragancia de sugerencias que acarician la imaginación y la ponen en pie para que ella inicie su danza inacabable sobre el fuego y el agua"¹⁵.

En occidente, el arte de los simbolistas renuncia a ser explícito o totalmente inteligible, tiene que ser ante todo sugerente y evocativo. Ejemplo de ello es la obra de Odilon Redon y de Whistler en las artes visuales y Stephan Mallarmé en la poesía, quienes por medio de un arte básicamente insinuante buscan expresar los significados secretos de las cosas. La clave de este arte es el símbolo que, como veremos en el siguiente capítulo, rebasa la abstracción racionalista para expresar con justa reticencia la imaginación intuitiva. Luis Racionero citando a Mallarmé refiere: "Creo necesario que no haya más que alusión. Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que proviene de la felicidad de adivinar poco a poco; lo que se desea es sugerir"¹⁶.

En la pintura del Extremo Oriente ha existido una escuela objetiva cuyo fin principal ha sido la representación naturalista de los objetos, y, como hemos visto, una escuela subjetiva tendiente a la manifestación de sentimientos y pensamientos. En la historia de ambas corrientes ha habido fluctuaciones en su intensidad expresiva y sus cualidades estilísticas. Ambas han utilizado la tinta china pero en grado y modo distinto. Si para la primera escuela el uso de la tinta es uno más de los recursos técnicos de

¹⁴ John Dewey. *Art as Experience*. Nueva York, Capricorn Books. 1958. Pag. 166.

¹⁵ Luis Racionero. Op. cit. Pags. 48-57.

¹⁶ *Ibidem*.

apoyo a la figuración, en la escuela subjetiva el lavado se fue constituyendo en su modo particular de expresión. El taoísmo y el zen son esencialmente subjetivos; prefieren las breves sugerencias oscuras, las paradojas enigmáticas y las alusiones que dejan una inquietud en el oyente, que le aguijonean y le estimulan. Todavía hoy, en el Japón contemporáneo, el zen llega al extremo de conducir al practicante, con los recursos de la meditación y el *koan*,¹⁷ a los límites del pensamiento. Con frecuencia parece renunciar a las palabras, para recurrir a imágenes que explican menos de lo que evocan, y le ofrecen a la mirada mucho menos de lo que le exigen al espíritu. El lavado es un recurso inmediato, de una simplicidad extrema que requiere un altísimo grado de habilidad y destreza. Únicamente los que están capacitados para la pintura escogen este medio de expresión espontánea. "El arte zen nunca se ha impuesto ni tampoco se ha revelado a todos los que han llegado hasta él. El Boddhidharma sentado con el rostro vuelto hacia la pared, que no responde a ninguna pregunta, es el símbolo no solo de la filosofía, sino también del arte de la secta que creó. Para los artistas zen, el arte es sobre todo cuestión personal, y hayan pintado para ellos o para los demás, es la expresión de su personal vida interior lo que más importa. Las características de la expresión individual, el "estilo personal" no es buscado intencionalmente por el artista y es una consecuencia inevitable de la personalidad biológica y psicológica, que como en los místicos occidentales, en los maestros zen se muestra muy fuerte y característica.

Contrariamente al artista occidental, el artista zen o taoísta, no está impulsado por el afán de la innovación y la búsqueda del estilo. Lo más probable es que sea completamente indiferente a la *intención* inventiva y la *idea* de la originalidad. Paradójicamente, es en la espontaneidad y la frescura de sus obras, en las imágenes inmediatas del inconsciente,

17 "Un koan es una especie de problema que el maestro formula a sus discípulos para que lo resuelvan. "Problema" no es un buen término, sin embargo, y yo prefiero el original japonés *ko-an* (*kung-an* en chino). *Ko* significa literalmente "público" y *an* es "un documento". Pero un "documento público" nada tiene que ver con el zen. El "documento" zen cada uno de nosotros lo trae a este mundo al nacer y trata de descifrar antes de morir. (...)El koan está dentro de nosotros y lo que el maestro hace no es más que señalármelo para que podamos verlo más claramente que antes. cuando el koan es sacado del campo del inconsciente al campo de la conciencia, se dice que lo hemos entendido. Para realizar este despertar, el koan asume algunas veces una forma dialéctica pero con frecuencia asume, superficialmente cuando menos, una forma que carece en absoluto de sentido." D.T. Suzuki y Erich Fromm. *Budismo zen y psicoanálisis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. Pags. 51-67.

directas, libres del tamiz del pensamiento racional, donde descansa su sorprendente originalidad y su condición innovadora.

La reticencia y la sugestión son también cualidades que han sustentado algunas corrientes del arte occidental del siglo XX, como el dadaísmo y el surrealismo. El minimalismo contemporáneo, ha interpretado la reticencia centrandó su expresión en la máxima simplicidad, y dice de esta última: "hay aquellos que equiparan la simplicidad con la parquedad del movimiento moderno, con la estética de la era de la máquina, despojada de ornamento, en la cual la forma y el detalle se han reducido al extremo de la aridez. Pero la simplicidad no es lo mismo que el pragmatismo o el utilitarismo irreflexivo. Así como en el arte la elocuencia de la verdadera abstracción depende de la maestría en la representación por el dibujo, la simplicidad es hoy muy difícil de lograr. Depende de una gran dosis de cuidado, reflexión, sabiduría y paciencia."¹⁸

Es necesario diferenciar la simplicidad de la sobriedad puritana y autoritaria que recurre más al despojamiento porque considera veleidoso el ornamento y pecado toda expresión de sensualidad. El minimalismo de nuestro interés no es la expresión simplona que parte de cero, sino una simplificación para expresar al máximo la presencia de la fuerza vital. Toda la exuberancia de la rosa puede expresarse en esencia con una sola flor en su tallo, en lugar de recurrir a un vasto rosedal.

Para evocar lo indeterminado, los poetas orientales recurrieron al haiku, poema mínimo de diecisiete sílabas, y los pintores encontraron en el lavado un recurso mínimo más rico que la pintura en color. El lavado a la tinta es un puente hacia la vacuidad, y el haiku está a un paso del silencio.

1.2.4 Vacuidad.

Hemos visto que tanto el taoísmo como el budismo legaron al ch'an y al zen un profundo amor por la naturaleza. Los pintores encontraron en el paisaje los mejores elementos de expresión artística de su concepto del mundo y de su sentimiento cósmico. Hemos visto también que lo fundamental en estos paisajes no es lo que representan sino lo que significan; no son imágenes de la belleza sensible de algunas regiones, sino símbolos de la armonía universal. Todas las formas: montañas, agua,

¹⁸ John Pawson. *Minimum*. Londres, Phaidon, 1998. Pag. 10.

árboles, lo mismo que el hombre y sus obras, sirven solo para para sugerir lo que para el artista es lo esencial, lo que al no tener forma no puede representarse directamente: el espacio, o más aún el éter que llena el espacio. El espacio que contiene e impregna todo es el símbolo del Tao y de Bodhi, de lo que constituye el fundamento del mundo. Una vacuidad activa donde se generan todos fenómenos para disolverse en ella nuevamente como las nubes en el espacio. Lao tse dice sobre el espacio:

*Treinta rayos convergen en el círculo de la rueda
Y por el espacio que hay entre ellos
Es donde reside la utilidad de la rueda
La arcilla se trabaja en forma de vasos
Y en el vacío deside la utilidad de ellos.
Se abren puertas y ventanas en las paredes de una casa
Y por los espacios vacíos es que podemos utilizarla
Así de la no-existencia viene la utilidad y de la existencia
[la posesión 19*

De acuerdo con la visión de Lao tse, los artistas taoístas y zenistas tratan el espacio vacío como una entidad positiva, no como el "vacío" inerte, el sobrante que horroriza y hay que llenar con algo. La vacuidad, para ellos, es la fuente potencial de donde surge la danza vital de la energía, la matriz de donde nacen todas las formas.

En la pintura es difícil expresar esta realidad por que no se puede pintar directamente el vacío. Sin embargo en este arte se usa lo que es para resaltar lo que no es: las formas para revelar el vacío."(...) los artistas chinos de la edad media, apartándose del hombre, se dedicaron a traducir sus reacciones íntimas ante la naturaleza. Nadie antes que ellos, ni tampoco después, ha sabido identificarse con ella con semejante movimiento de simpatía libre y desinteresada, ni expresar tan profundamente el estremecimiento, la palpitación, el principio vital que lleva al universo hacia un porvenir sin fin. Estos pintores fueron ante todo paisajistas. Por la meditación y la observación han descubierto la fuerza secreta que levanta montañas, hace brotar fuentes, cuelga nubes del cielo, adormece al vegetal durante el invierno y le despierta en primavera, desencadena tempestades, arranca hojas muertas, extiende la nieve sobre

19 Lao tse. *Tao te King*. México, Premiá, (La nave de los locos),1978. Pag. 47.

la llanura, eriza una mata de bambúes o empuja al buhonero sobre los caminos. Y todo esto, con un genio de la poesía, una adivinación del destino universal, que nos son extraños a nosotros, que nos creemos sin embargo en el centro del mundo.²⁰

Para sugerir la totalidad el artista oriental recurre también a la fragmentación. La obra puede centrarse en el fragmento de una cosa, en el detalle de un objeto, o puede estar integrada como un sistema de fragmentos considerados como componentes constitutivos del espacio, pero cuya articulación y coherencia es dada por la envoltura de brumas, nieblas y vapores que emanan de la totalidad. La forma y el espacio son opuestos complementarios, contenidos por una realidad que los trasciende.

La complementareidad de la dualidad forma y no-forma, está sustentada en el pensamiento oriental por esa realidad trascendente que sin embargo no es externa a los componentes de la dualidad. Este principio podría analogarse al concepto occidental de la *gestalt*: el objeto y su entorno se definen mutuamente. Recordemos la figura que es un ánfora y que es también dos perfiles confrontados. La visión del ánfora o de los perfiles depende de la decisión de ver dentro o fuera de la línea. Aunque los componentes opuestos no pueden verse simultáneamente, la existencia de la figura depende de la presencia complementaria de ambos. En estética la aprehensión y apreciación de una cosa depende de la percepción total: física, psicológica y metafísica. Según el concepto de la *gestalt*, la obra de arte no puede ser aprehendida por sus partes, sino solo como una unidad.

La captación del no-ser, la sensibilidad hacia el vacío como algo tan real como las formas, es también referido por San Juan de la Cruz quien desde su experiencia nos habla de "La música callada, la soledad sonora".²¹ La elocuencia del silencio es similar a la plenitud del vacío que visualmente intentan traducir los paisajistas orientales.

2 Categorías estéticas en la propuesta plástica

²⁰ Jean M. Riviere El arte Zen. México, UNAM, (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1963. Pag. 5.

²¹ *Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola*. Madrid, Sal Terrae, 1997.

Cada obra se ha ido estructurando a partir de una secuencia lúdica de confrontaciones, de opciones expresivas opuestas, que remiten a los rangos entre lo trivial y lo trascendente, lo típico y lo sublime, lo profano y lo sagrado, como en la serie "Momentos configurados" que aborda la imaginación de la materia o la materia de la imaginación. Contrasta imágenes de varios estados de la materia: el agua como fluidos marinos, como lluvia, vapores, humedades, rocío o como espejismos, es decir referencias acuáticas simbólicas a la sustancia de lo mental; el fuego como potencia generadora de luz y calor, como energía que se adhiere y da vida y movimiento o calcina y elimina; la tierra como matriz donde todo germina y a donde todo vuelve, continente del agua, ya sea en su seno más profundo, o emergente de ella como una isla en la vastedad del mar.

He intentado expresar las variaciones graduales entre los polos afectivos de lo ascético y lo sensual, lo erótico y lo escatológico, lo sutil y lo grosero, lo bello y lo grotesco, lo melancólico y lo gozoso, con algunas secuencias de imágenes barrocas de la serie "Retórica", en la que me refiero no tanto a la modalidad historiográfica ya descrita, como a la expresión y los contenidos de una sensibilidad exuberante que se desarrolla "orgánicamente" a partir de una simplicidad inicial y se manifiesta cíclicamente en todos los tiempos, todos los lugares y todas las escalas. Tal vez en esta serie es donde más he enfatizado las oposiciones entre el naturalismo de las cosas silvestres y la figura humana y animal y la abstracción de los objetos de la cultura con algunas citas artísticas y arquitectónicas. Es precisamente en esta serie donde también entran en juego la dinámica de las oposiciones entre la imagen saturada, exuberante y dinámica, y la espacialidad silenciosa y estática cuya elocuencia descansa en la vacuidad y en el principio de la reticencia y la sugestión.

"Pretextos corporales" es una serie compuesta, en gran parte, por formatos pequeños, en la que he trabajado sobre los rangos extremos del lenguaje corporal y la gestualidad. La sustancia de la expresión se reduce aquí los recursos mínimos de dibujo y grabado. Varios de estos trabajos han sido verdaderamente pre-textos de otras obras más amplias estructuradas sobre la idea de la fragmentación.

En la serie "Umbrales" también he empleado citas fragmentadas de la arquitectura y el arte, encuadrando fragmentos de paisajes reales, en oposición con símbolos y alegorías evanescentes que se adivinan entre esfumados, texturizaciones y veladuras, para aludir la mutabilidad del

presente y la presencia de la memoria; para sugerir la historia personal sincronizada con tiempos y lugares distantes, contenida a su vez en varias dimensiones históricas que, como las capas de la cebolla, integran la historia de la cultura en la que estoy inmerso. Estos recursos pretenden evocar emociones más sutiles entre los polos de la levedad y la gravedad, lo humorístico y lo trágico, la nostalgia y la alegría, tratando de evitar la manipulación por medio de lo patético, la cursilería o el puro decorativismo placentero.

Mi trabajo es casi siempre lento y elaborado, con eventuales detenciones para reflexionar correlacionar y encontrar el sentido de lo que he expresado sensiblemente y a veces de lo que voy a hacer. Con frecuencia, la contención prolongada de la energía creativa se precipita en expresiones de carácter gestual inusitado.

Sin dejar de reconocer su condición expresiva, no tengo ninguna inclinación por las manifestaciones más biológicas que estéticas que se reducen al puro eructo o la explosión orgásmica gratuita. Considero que la calidad artística reside en la potencialidad, la sabiduría y la sensibilidad para discriminar y para conducir el flujo de la energía afectiva, según el amplio abanico de las categorías estéticas, para configurarla y adecuarla al contenido, de modo que expresión y contenido convengan una sola cosa.

Paradójicamente, la perfecta libertad no puede lograrse sin ciertas reglas. Un lugar común, particularmente entre los jóvenes, es pensar que la libertad consiste en hacer lo que a cada uno le da la gana, que en el arte no se necesitan reglas. Pero para los que operamos con las formas es absolutamente necesario guardar ciertas reglas. Esto no significa estar siempre bajo control. Mientras se siguen reglas existe siempre la oportunidad de liberarse. Tratar de expresar la libertad sin obtenerla es una simulación siempre evidente. Tratar de obtener la libertad sin tener conciencia de las reglas no significa nada. El arte y su disciplina de búsqueda, de indagación, más como forma de vida que como ejercicio laboral, es una de las prácticas que aproximan a la perfecta libertad y posibilitan su expresión.

CAPÍTULO 3: ELEMENTOS TEMÁTICOS

1 Fundamentos significativos

Ya hemos visto que la ambigüedad de la obra plástica es una condición que hace posible verla y aprehenderla a través de múltiples enfoques de su realidad, y que su naturaleza polisémica permite múltiples lecturas desde vertientes generales, aparentemente tan opuestas como son las disciplinas de la dimensión científica y las de la dimensión estética. En ello reside la inagotable riqueza de la obra de arte como testimonio cultural.

Al mismo tiempo que es resuelta en términos técnicos y aplicaciones científicas, la obra artística, como producto estético presenta otras características: arbitrariedad, subjetividad, inexactitud e incertidumbre; aspectos frecuentes en los fenómenos estéticos, pero que hacen sumamente interesante la investigación de estos fenómenos. Aunque tal interés esté muchas veces matizado por considerables dosis de desconcierto si la obra de arte se pretende *entender* solamente por la vía de la lógica, ya que cuando la red de precisión urdida por el pensamiento racional pretende analizarla cuantitativamente, los elementos esenciales de su forma y su sustancia escapan por los orificios de la red. La descripción de un color o una textura, o la explicación de una composición, están bien distantes del sentir y del saber que proporciona su experiencia. Lo mismo pasa con el significado de la expresión pictórica o poética. Como hemos señalado antes, su materia de sentido está mucho más *entre* los signos y entre las palabras que en los propios continentes del signo y la palabra. La presencia de estos aspectos elusivos, es también una de las características de la ambigüedad, condición que debe ser cumplida, sin embargo, para que puede darse el encuentro de la razón y la intuición en la lectura de la obra de arte.

En mi propuesta plástica han sido muy importantes dos vertientes que se entrelazan y se oponen por sus propias finalidades, pero cuyo momento de confluencia es capital para la estructuración argumental y temática de los contenidos y su adecuación con la estructura de la expresión de mi obra. Estas vertientes son la semiótica y la simbólica, particularmente en sus aspectos psicológicos, y su centro de confluencia es la morfología. Subrayo que las cosas no son tan fáciles por que no poseo

conocimientos profundos ni de semiótica, ni de psicología; pero como operador de formas, sí sé que la propuesta plástica debe adecuar el discurso entre la expresión y el contenido para constituir estructuras formales significativas. Los rudimentos que de ambas vertientes presento aquí, han sido sustanciales en la interpretación del Yi Ching, para considerarlo como una máquina de imaginar y continuar estructurando, a partir de él, las series de mis textos visuales.

El objeto de la semiótica -de la cual la lingüística solo es una parte- es todo sistema de signos, cualesquiera que sean su sustancia y sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de esas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos y que constituyen sistemas de significación y, ¿por que no?, lenguajes distintivos. En este sentido, para la semiótica la morfología es el estudio de la fenomenología de los signos.¹ Con respecto a esta aproximación fenomenológica de la morfología, el matemático René Thom sostiene que "...toda ciencia es el estudio de una fenomenología... La realidad se presenta ante nosotros en forma de fenómenos, de formas cuya presencia se nos revela a través de sus discontinuidades cualitativas... un fenómeno es lo que se ve, lo que aparece, y toda apariencia se manifiesta en un cierto espacio... En cierto sentido esto quiere decir que toda fenomenología debe ser concebida como un espectáculo visual..."²

Para algunas corrientes de la psicología los símbolos son distintos de los signos inventados para conducir funcionalmente la vida diaria, y son aquellos términos, nombres, imágenes que pueden ser familiares en lo cotidiano pero poseen connotaciones específicas además de sus significados obvios y convencionales; se generan desde la mente inconsciente como expresiones espontáneas de una energía profunda de la cual nos percatamos pero no puede ser totalmente definida con palabras.

En la psicología junguiana, a la que aquí hemos recurrido con frecuencia, el estudio de los símbolos es muy importante para comprender los procesos de la individuación. Para la psicología siloísta, la morfología de los símbolos, las alegorías y los signos es la clave que permite interpretar

¹ Ada Dewes, "Forma y significado de la cultura", en *Premisas sobre morfología y cultura*, compilado por Raúl Hernández V. México, UAM-Xochimilco, 1991. Pags. 39-55.

² *Ibidem*.

y operar los fenómenos de la conciencia, los cuales corresponden simétricamente con los fenómenos del mundo externo.³

Nos aproximaremos primeramente a la vertiente semiológica de la morfología y pasaremos después por una esquematización de la morfología simbólica de las imágenes psíquicas.

1.1 Sustancia y forma del contenido

Empezaremos subrayando que el lenguaje verbal es uno de los casos de la función simbólica, tanto como lo son los lenguajes de la plástica.

Los traductores y los intérpretes saben bien a qué nos referimos al decir que no solo la forma de la expresión es diferente de una lengua a otra, sino también la forma del contenido. Cada lengua delimita y configura distintivamente su materia semántica, es decir su contenido de conceptos. Esto es válido para las lenguas emparentadas como el español, el italiano o el portugués, y también se aplica para aquellas de raíces diferentes como el español y el chino, el inglés y el maya; y con mayor razón todavía entre pares tan distantes como el español y la pintura, la pintura y la música o la música y la arquitectura.

Si, como hemos visto, cada lengua tiene su propia sustancia de la expresión, tiene también una sustancia de contenido. El contenido de un texto es un plano de conceptos relacionados entre sí; es la materia de sentido, recortada en conceptos de diferente comprensión y duración en cada lengua.

Aquí debemos subrayar que una forma de expresión no es una forma de contenido. Entre ambas formas no existe ninguna relación natural de causa y efecto y no pueden inferirse contenidos de expresiones aisladas. Para la mayoría de las lenguas la relación entre la forma de la expresión y la forma del contenido es *arbitraria*. Arbitraria pero *convencional*. Es decir que lo que establece y fundamenta la correspondencia entre una expresión y un contenido particular es un acuerdo social. La relación entre significado y forma significante, la condición de unión que cada signo y

³ Silo. *La mirada interna*. Barcelona, A.T.E., 1979. 128 Pags. L.A. Ammann. Autoliberación. Barcelona, A.T.E. 1980. 232 Pags. José Caballero. *Morfología simbólica, alegórica y signica*. Barcelona, A.T.E., 1981. 172 Pags.

cada texto produce, descansa en un consenso social que rebasa cualquier individualidad y que establece unas reglas que deben observarse para poder jugar seriamente el juego de la expresión y la comprensión. "Una *cultura*, una comunidad cultural, puede definirse a partir de la convención sobre las diversas lenguas que maneja, a partir del acuerdo compartido que permite comprender estas lenguas, a partir del consenso que fija las relaciones entre las formas de la expresión y las formas del contenido, justamente. En este sentido, *cada lengua es eminentemente cultural*."⁴

Al tratar, ahora, los elementos temáticos me ha parecido importante abordar la sustancia y la forma de su contenido al mismo nivel que la forma y la sustancia de su expresión; pero no podría, ni es mi intención, llegar más lejos en este campo. Éste es un punto en que convergen los principios de la semiótica esbozados, con el carácter simbólico de mi propuesta plástica. Es un punto de partida conveniente para reflexionar también sobre la significación psicológica de mi trabajo. La concepción de contenido que aquí me interesa es la que se refiere a los nexos entre lo interno y lo externo al hombre; es decir las formas y los significados que se pueden considerar como operaciones que se realizan y quedan en la conciencia; como operaciones de conciencia, como productos lanzados al mundo; y como estímulos que, provenientes del mundo, ejercen su acción sobre la conciencia. Este es el papel que juegan los símbolos, las alegorías y los signos que generan las operaciones con el Yi Ching.

Un error de apreciación constante es confundir el texto del Yi Ching con sus metatextos, con los tratados que sobre él se han escrito para comprender o para facilitar su empleo. Tal es el caso de los comentarios del conde Chou, y las interpretaciones de los taoístas y de Confucio o las explicaciones a la traducción occidental de W. Wilhelm, por él mismo o por C.G. Jung. Otro error es pensar que el Yi Ching es un producto literario, cuya lejana procedencia cultural obliga a aproximarse a él de modo analítico, minimizando su sentido oracular y desconociéndolo como fuente de conocimiento intuitivo. El Libro de las mutaciones no es literatura sino un sistema gráfico de ideogramas.

Aplicar el Yi Ching es algo muy distinto que estudiarlo. Su operación no es un proceso de razonamiento lineal sino un proceso intuitivo de analogía y de síntesis para hacer consciente el inconsciente. En China y en

⁴ Ada Dewes. Op cit.

Japón, la verdadera lectura del Yi Ching como oráculo o libro de consejo no recurre a las referencias escritas sino que va directamente al contenido de los símbolos. "Los oráculos -sin excepción- tienen su origen en épocas preliterarias y prefilosóficas y fueron transmitidos oral y gráficamente. Por lo tanto su naturaleza, eminentemente lúdica, no es analítica sino sintética, gráfica y directa."⁵

En el caso de mis textos, cuya expresión y contenido corresponden al lenguaje visual, no he inventado nada. El Yi Ching es el pre-texto de mis textos -y también de este pretendido metatexto. Pero los textos plásticos son lo verdaderamente central aunque sus contenidos están determinados por los 64 hexagramas del Yi Ching y sus conceptos, ubicados en un *aquí y ahora* personal por la pregunta que define los temas y los subtemas.

Tanto las formas como los contenidos incorporados en estos textos visuales tienen ámbitos, tiempos, escalas y procedencias distantes. Sabiendo que son débiles los consensos para dotarlos de sentido, he buscado contrarrestar la limitación de las arbitrariedades culturales propiciando ciertos paralelismos entre expresión y contenido, que son posibles en muchas manifestaciones poéticas psicológicas o religiosas. El concepto de resonancia, que hemos tratado en el capítulo anterior, también convalida el paralelismo entre contenido y expresión en los fenómenos estéticos, y puede también justificar el isomorfismo de la expresión y el contenido.

Es posible analogar por empatía la amplitud significativa de los 64 hexagramas del Yi Ching, generados en la antigüedad cultural china, con un conjunto de arquetipos occidentales cuyo sentido puede hacerse consciente en el presente. Aunque cada sistema de signos configure de forma diferente su materia de sentido, los contenidos, los conceptos así obtenidos no son tan particularmente pictóricos, idiomáticos literarios, musicales o arquitectónicos, sino simplemente humanos. El espíritu permite que confluyan orientaciones que en otro plano llevarían a la divergencia y al conflicto. Las resonancias no son solo sincrónicas sino también diacrónicas porque la causalidad es infinitamente más compleja que una reacción en cadena. Por lo tanto las analogías significativas permiten analogías expresivas y las imágenes articuladas desencadenan

⁵ René Rebétez. "Acerca de la difícil facilidad", preámbulo a *Otras mutaciones del I Ching*, de Arturo González Cosío. México, Fondo de Cultura Económica, 1999. Pag. 20.

una dinámica de correlaciones de sentido.

¿Cómo darle coherencia a tanta arbitrariedad planteada en este trabajo? Buena pregunta para el Yi Ching. El Libro de los cambios indica *desatar el nudo penetrando suavemente en el sentido de la situación*, para lo cual remite al *modo* de hacerlo. Sobre lo cual he procedido en la propuesta plástica:

- 1- Enfatizando los términos propios de mi texto personal sobre cualquiera de los metatextos culturales (aquí vuelvo a la idea de *texto* en el sentido más simple de la semiótica y los elementos que lo componen: un plano de la expresión predominantemente figurativo, con imágenes de varios grados de iconicidad, y un plano de contenido centrado en imágenes conceptuales naturalistas y referentes).
- 2- Procurando un texto que recurra a todos los registros simbólicos para producir significaciones.
- 3- Intentando construir un texto que narre, que diga y construya planos de contenido correlacionados y resonantes hasta las últimas consecuencias, incluso neutralizando la relación con este metatexto y llenando todavía más lejos, hasta donde lo que significa no puede ya decirse, solo sugerirse.
- 4- Buscando construir con la materialidad de la expresión otra forma de significación, paralela a un plano de contenido de mucha riqueza.

Una forma puede ser entendida como una diferencia estructural entre otras estructuras. En un texto visual hay que observar cómo es el conjunto de diferencias, configuraciones, estructuraciones, en relación con los criterios y las categorías que definen la expresión pero también el contenido. Las formas de la expresión tienen que ver unas con otras; el contenido es un plano de conceptos relacionados entre sí por una estructuración de temas y subtemas.

Con lo anterior no propongo ni un conceptualismo ni un contenidismo y mucho menos un formalismo, sino simplemente la necesidad de considerar los elementos orgánicos de varias series de estructuras formales significantes. Estructuras articuladas por los principios de la **resonancia** y la **empatía**, la **reticencia** y la **sugestión**, el **ritmo vital** y la **vacuidad** en el plano de la expresión y el plano del

contenido. Los elementos semióticos esbozados son los componentes indispensables para conducir esos principios en la estructuración de las imágenes como textos significativos.

1.1.1 Morfología de la visualización: *simbólica, alegórica y signica*.

Ya he planteado que en mis textos visuales el vínculo convencional, la arbitrariedad que establece el paralelismo entre expresión y contenido y articula la dimensión cultural con la individual, es el empleo de signos, de símbolos y de estructuraciones alegóricas. Por ello, para penetrar aún más en la esencia de su sentido he considerado necesario recurrir a la vertiente de la morfología de la visualización psicológica. Para una mayor comprensión y profundización de sus aspectos es ineludible remitirse a la obra de C.G. Jung,⁶ y otros científicos estudiosos de la fenomenología psíquica, antropológica o de la simbólica como J. Chevalier, A. Gheerbrandt y M. Lurker.⁷ He citado con particular interés los textos de los siloístas L.A. Ammann y José Caballero, por estar más próximos cronológica y culturalmente en el contexto iberoamericano. Por la importancia que ha tenido en mi propuesta plástica la investigación morfológica de José Caballero, me he permitido sintetizar, sin ninguna consideración comparativa con planteamientos de otros autores, algunos de sus fundamentos y su instrumental más básico. Dicho material puede consultarse en el apéndice 2 de este trabajo.

1.1.2. Objeto e imagen: *representación mental y sentido*.

Con respecto a la traducción y transformación que el aparato psicofísico efectúa frente a los estímulos, trataremos a las formas en general en tres

⁶ Una introducción al tema puede partir de textos como *El hombre y sus símbolos* y *Simbología del espíritu*, sin desconocer otros criterios que recomienden textos menos orientados a la divulgación.

⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986. M. Lurker. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona, Herder, 1992.

categorías que ya hemos mencionado: el símbolo, el signo y la alegoría.

El símbolo va a operar traduciendo abstractivamente; es una imagen de carácter fijo, desposeída de características secundarias, reductiva, que sintetiza o abstrae lo más esencial para ordenar.

Cuando el símbolo cumple con la función de codificar registros, le denominamos signo. El signo también es fijo y traducirá abstractivamente, pero adquiriendo carácter operativo convencional. Psicológicamente cumple con la función de codificar registros internos y expresar convencionalmente abstracciones para operar en el mundo.

La alegoría, en cambio, es una imagen dinámica producida por la vía asociativa de la conciencia, de características multiplicativas, sumatorias, asociativas y transformativas. Lo alegórico es fuertemente situacional, relata situaciones referidas a la mente individual (cuentos, sueños, arte, mística, patología, etc.), o colectiva (cuentos, arte, folklore, mitos, religiones, etc.).

El orden de lo simbólico es fundamentalmente energético e implica cargas de energía espiritual, psíquica y física. En este sentido, el orden de lo simbólico instrumenta la fijación y la abstracción de los procesos y los momentos que conducen la transformación de la energía en materia y de la materia en energía. En este caso podemos entender la traducción de la materia existente en el tiempo y el espacio a sus aspectos más sutiles, por ejemplo la materia de la imaginación, la sustancia del sentido, y aún más allá, hasta su conversión en la energía primaria, espiritual, que genera impulsos de sentido anteriores al tiempo y el espacio; o, a partir de la imaginación de la materia, traducir la energía en materia y en tiempo, o en esfuerzo y duración, ambos modos de traducción son concebibles en el arte, en la psicología y en la física.

El signo cumple con la función de manifestar convencionalmente expresiones para operar en el mundo, uniendo en un mismo lenguaje fenómenos de naturaleza diferente.

El signo abstrae, como el símbolo, pero está siempre referido a actividades operacionales. Mientras que el orden de lo simbólico es un sistema de intercambios con cargas de sentido, de energía, materia y tiempo, el orden de lo signico es un sistema convencional de diferenciación, comparación y significación. En tanto que en los símbolos los efectos pueden ser múltiples, contradictorios y complejos, en los signos el significante produce siempre significados definidos por un contexto y

una estrategia de significación. Los símbolos funcionan por asociaciones paradigmáticas, mientras que los signos producen significación por cadenas sintagmáticas desde modelos específicos, como son los idiomas, la música o las matemáticas. El símbolo es intenso; su naturaleza cualitativa no requiere de la variación sino de la concentración: el objeto relativo contiene en sí, la esencia del universo, lo absoluto; en tanto que el signo es por naturaleza extenso y puede tener un vocabulario más amplio, cuantitativamente superior, con diferenciaciones mayores.⁸

El signo es eminentemente estructural, la expresión sígnica, el significante, no puede separarse del significado: cuando se emite una expresión que para otro no tiene significado, su conciencia trata inmediatamente de estructurar un significado. Toda forma sin significado trata de ser compensada por la conciencia con una propuesta de sentido, lo que revela la estructuralidad sígnica de las expresiones formales. Pero de igual modo, cualquier significado trata de formalizarse como expresión. La estructuralidad de los signos se da en ambas direcciones.

En mi propuesta plástica, las obras *Unión y Tiempo de liberación*, entre otras de la serie "Momentos configurados" y gran parte de las que corresponden a la serie "Umbrales" tienen unidades sígnicas y fragmentos encuadrando imágenes cuyos subtemas se refieren a diversos aspectos de la naturaleza del agua. En estos fragmentos el carácter sígnico o simbólico de la expresión es paralelo a la sustancia y la forma del contenido y son elementos de una composición alegórica mayor que los contiene. Los signos aparecen como conectivas entre símbolos o como parte de éstos y su función es establecer hitos, continuidades o detenciones en el desencadenamiento de las ideaciones y asociaciones empáticas que pretenden suscitar estas composiciones alegóricas (Fig.).

El orden de lo alegórico opera sintetizando complejos reactivos de imágenes múltiples que articulan aspectos lógicos, éticos y estéticos. En ellos tiene importancia capital el factor afectivo y las variables de la sensibilidad emotiva.

Cuando actúan los sistemas asociativos de la conciencia, los impulsos visuales operan, en ciertos niveles, sumamente ligados a la emoción. Por su parte, el sistema emotivo opera evocando un conjunto de vivencias denominadas climas.

⁸ Katia Mandoki. *Prosaica*. México, Grijalbo, 1994. Pags. 105-119.

Al trabajar con los símbolos pueden observarse las tensiones y las transformaciones que operan en el psiquismo. Cuando se trata la alegoría se perciben también las transformaciones y las tensiones, pero se consideran con especial importancia los nuevos elementos que son los climas. Éstos son especies de filtros, de pantallas, o teñidos afectivos que matizan a los contenidos internos y que comprometen a las experiencias.

Las alegorías se manifiestan como imágenes figurativas y su expresión tiene un carácter muy dinámico en el interior de la conciencia, configurando secuencias narrativas, especies de cuentos extremadamente móviles. La alegoría tiene una curiosa aptitud para modificarse, para moverse, para transformarse internamente, evolucionando y tejiendo su propia historia.

Mientras que los símbolos son imágenes fijas, las alegorías son dinámicas y van haciendo operaciones internas. Basta que surja una alegoría en el espacio de representación, para que cobre vida propia y se ponga a hacer operaciones por su cuenta.

La dinámica de la conciencia es constante y va transformando los contenidos, va abriéndose paso continuamente; pero si se ubica un signo en el espacio de representación, se queda ahí, estático, detenido en el tiempo. Si se coloca un símbolo, éste también permanece fijo resistiendo el flujo de la conciencia, a riesgo de la incomodidad e incluso de producir efectos problemáticos. Cuando se emplaza una alegoría esta empieza a avanzar, a desplazarse y transformarse en el espacio de representación interno, siguiendo la corriente de la conciencia, la corriente de los procesos psíquicos.

La insuficiencia del pensamiento científico ante muchas realidades culturales también hace surgir la compensación alegórica, a ello se refiere Octavio Paz cuando dice que "la geometría no sustituye a los mitos". Ante esa insuficiencia la conciencia responde aprehendiendo situaciones alegóricamente y procede a operar sobre las situaciones objetivas de un modo indirecto. Es una de las posibilidades que tiene la realidad interna de operar sobre la realidad externa en un intento de complementar la subjetividad y la objetividad en la realidad unitaria.

Lo alegórico y lo onírico están estrechamente relacionados por una lógica particular en la que el clima mental es imprescindible para su comprensión y operación. El clima forma parte del sistema de ideación de lo alegórico y delata el significado para la conciencia.

Con respecto al tiempo, lo alegórico no respeta el tiempo lineal ni la estructuración de lo vigílico. El Yi Ching, por ejemplo, como máquina generadora de signos, símbolos y alegorías, está concebido para desentrañar el inconsciente, donde el espacio y el tiempo no existen, al menos no como se perciben en el mundo consciente de la vigilia.

Finalmente, mi trabajo de estructuración de la alegoría, elemento central de la propuesta plástica, se deriva de la secuencia metódica para interpretarla que presento a continuación. He desarrollado este procedimiento, útil para mí, que es todo menos una metodología rígida y lineal, aunque pudiera parecerlo por la descripción esquemática que de él hago para proponerlo secuencialmente. El esquema teórico que está en la base de esta secuencia se desarrolla generalmente en el apéndice 2.

Para estructurar el contenido alegórico es necesario:

1. - Plantear el argumento de la alegoría; el sentido nuclear de la misma. En mi alegoría personal, el núcleo se refiere al sentido último de mi propia vida.
- 2.- Proponer los componentes simbólicos esenciales. Reducir lo alegórico a símbolo general, para plantear el sistema de tensiones en el que se emplazará la alegoría. El continente de la alegoría será el símbolo. Proponer también el sistema de tensiones; esto lo dará el símbolo que incluya a las alegorías en su interior. Lo que se dice en el apéndice sobre simbólica puede apoyar la estructuración de los sistemas de tensiones que habrán de operar sobre las alegorías.
- 3.- Determinar la materia prima de la alegoría, suponiendo su primera modificación; tener presente los sentidos que afectará, si irá dirigida a la memoria, a los sentidos y la memoria simultáneamente. En mi propuesta plástica, esta materia ha partido de las preguntas al Yi Ching, de dónde se han deducido la sustancia y la forma del contenido alegórico. Plantear qué deberá hacer y para qué servirá la alegoría.
- 4.- Plantear analogías posibles y relaciones empáticas (a la manera de un diccionario de sinónimos) con base en los atributos de similitud, la contigüidad y el contraste, de acuerdo con consensos culturales o patrones aceptados comunmente. En mi caso he referido las imágenes del Yi Ching a mi propia

situación, y las he localizado en mi contexto. Debo subrayar que la estructuración alegórica no es necesariamente un proceso racionalizable; se estructura de acuerdo con la intuición y con las significaciones que están al alcance. Un buen diccionario de símbolos es útil en este momento.

- 5.- Definir los temas que están en el argumento de la alegoría. Un argumento es la esencia del cuento; todo cuento tiene su argumento, pero dentro de él hay temas, imágenes, "instantáneas", que conformarán el argumento. En *Canción para todos los santos y Vánitas*, El tema de la muerte permanece, pero los argumentos cambian.
- 6.- Visualizar el clima de la alegoría. Proponer elementos generadores de atracción o gusto, desagrado o temor, etc.; definición de los elementos explícitos; sugestión o insinuación de los elementos implícitos; producción de climas por similitud, contigüidad y contraste. En mi trabajo he buscado prioritariamente adecuar los climas a los argumentos del Yi Ching.
- 7.- Decidir si el clima coincidirá con el tema o se alejará de él. En el caso de no coincidir deberá cuidarse la construcción de una imagen paradójica o contradictoria, válida en términos estéticos, significativos y artísticos.
- 8.- Plantear la posibilidad o no, de reiterar o alternar algunos temas del argumento.
- 9.- Determinar si el núcleo de la alegoría se expresará enfáticamente en la imagen o en el clima; también si el tema, con su energía y su significado, culmina en una sola obra, o puede ser continuo a través de varias alegorías como en una serie.
- 10.- Definir las "funciones" de cada componente de la alegoría.
- 11.- Disponer las escalas cromáticas, según el clima y las significaciones arbitrarias consensadas.
- 12.- Proponer el sistema de niveles, extensiones, y profundidades de la alegoría, según sus relaciones significativas. Lo importante es establecer una síntesis compositiva de los elementos y las relaciones entre ellos, expresando la función alegórica que cumplen y adecuando la materia prima con que

se nutren.

2 TRATAMIENTOS PARTICULARES

La pregunta formulada al Yi Ching, y que inicia el juego de la máquina de imaginar, no busca la adivinación sino el diagnóstico de una situación. Tendrá una resonancia sincrónica en tres planos: el cosmológico, el cultural y el individual y la respuesta tendrá también una empatía con los mismos, directamente proporcional a la escala de la cuestión. En términos genéricos la pregunta se formula en el presente inmediato, pero su continente es un eterno presente en el que están comprendidos todo el pasado y todo el futuro.

Las preguntas específicas que dieron lugar a la mayoría de los textos visuales de mi propuesta se refirieron a la identidad o la ubicación de una condición, una cualidad, un hecho o una acción específica con respecto a la historia personal, la historia colectiva, la dimensión social o la cultura, la naturaleza o lo sagrado. Las cuestiones tuvieron, en mayor o menor medida, las siguientes características:

- ¿Cómo es el tejido de relaciones en que me encuentro inmerso?
- ¿Cómo son las circunstancias de mi situación?
- ¿Cómo es mi situación en el conjunto de circunstancias?
- ¿De dónde provengo?, es decir, ¿Cómo son los componentes de mi cultura personal?
- ¿Cómo soy aquí y ahora?, ¿Cómo es mi condición interna?
- ¿Cómo es el estado de mi conciencia en el presente?
- ¿Cómo será el contexto que estoy configurando con esta acción, con este texto?

En la formulación de cualquiera de estas preguntas, *cómo* es la palabra clave que articula la expresión y el contenido y condiciona la operación de imaginar; es la clave para aprehender el mundo tomando como punto de partida, no la esperada vía de la lógica, sino la de la sensibilidad; la dimensión de la estética precede aquí a la lógica y a la ética; desencadena una secuencia poética manifestada en imágenes visuales en

cuya articulación la fórmula *qué* y sus respuestas van surgiendo naturalmente, así como las fórmulas de valor correspondientes a la dinámica del cambio.

Además de lo expuesto hasta aquí, es preciso reiterar mi identificación con Maslow, citado en el capítulo anterior al reflexionar sobre el principio de la empatía, en el sentido de que la comunicación entre la persona y el mundo depende de su isomorfismo. En correspondencia, la obra de arte, como parte del entorno físico, debe resonar en la conciencia del sujeto en la medida que la percibe y puede generar respuestas. El objetivo central de mi propuesta plástica no es insistir en la fisonomía del conflicto social o plantear con ella juicios, derechos y deberes, sino encontrar el espacio de representaciones donde convergen las orientaciones sociales con las orientaciones espirituales y las situaciones individuales.

Con respecto a la dimensión social y el compromiso, respeto profundamente el lugar que tiene en la historia el llamado *arte de contenido social* y aquel definido por la orientación didáctica y política. El arte de denuncia, el "mensaje" y el panfleto tienen su lugar ganado dignamente en la historia, pero en lo personal considero que la dimensión social -como sus mismas expresiones- tiene una complejidad, una amplitud y una profundidad mucho mayor que gran parte de los planteamientos meramente sociologistas, economicistas o justicialistas propuestos por varias de esas posiciones, comprometidas frecuentemente, más con el pensamiento de corrientes particulares y grupos específicos, que con el sentido profundo de la condición humana y la liberación del sufrimiento.

Después de muchos años, encontré que los alcances de lo social y los alcances de la conciencia individual están recíprocamente delimitados y que las condicionantes objetivas de lo social no son más importantes que la subjetivas e individuales. Descubrí la gran responsabilidad, tan frecuentemente eludida, sobre los actos propios; y lo más importante, que si no se es consciente de la fuente del sufrimiento, muchas de las llamadas "acciones sociales", incluyendo el arte, son a su vez fuente de nuevos sufrimientos. También ante los comentarios críticos de algunos colegas académicos, en el sentido de una ausencia de contenido social en mi obra, acabé por preguntarme ¿qué es lo no social?, pregunta para la cual todavía no encuentro una respuesta verdadera. A riesgo de parecer simplista

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

traigo aquí una reflexión - probablemente mítica- de aquel rey budista llamado por su sabiduría "Gran Luz", que me parece tremendamente aleccionadora: "La vida del pueblo se basa en el alma. Yo pongo como base para gobernar la nación, el que todos los hombres controlen primero sus almas". Y también: "El que cuida y protege a su pueblo poniéndose en su lugar es el llamado rey".⁹ Me parece mucho más importante y difícil actuar primero sobre lo que verdaderamente está a mi alcance: transformar la condición de mi conciencia desde su propia raíz. Sólo desde esta modificación cotidiana puedo transformar al mundo.

Mi interés por el Yi Ching va también en este sentido, y de acuerdo con Octavio Paz, porque el Libro de los cambios "asocia de una manera a un tiempo coherente y poética los cambios de la naturaleza y, con ellos, los de los hombres. Subrayo: los hombres no en soledad sino en relación con los otros hombres, es decir en sociedad... El I Ching se funda en una filosofía natural: el ciclo de las mutaciones que experimentan el mundo y los hombres. Es sobre todo un tratado o guía moral que nos ofrece las respuestas y actitudes que podemos adoptar ante ciertas situaciones arquetípicas, comunes a todos los hombres y a todos los tiempos. Ética y política."¹⁰

Con Jesús Martínez aprendí que el arte no es solo aprender un oficio; que tal vez es más válido considerar los procesos del arte como un modo de conocimiento de lo humano, de los problemas que nos circundan, de nuestra sociedad y nuestra historia, que usarlo como un recurso para manifestar la vehemencia de una posición ideológica sin ese conocimiento.

Decidí, finalmente, militar verdaderamente en otro espacio y, aunque tal vez no lo haya logrado, he optado -como Racionero- por pedirle al arte lo más difícil: que hable a la intuición, que abra las puertas de la percepción y que haga consciente lo inconsciente.

Durante estos años he formado mi propuesta plástica con cuatro series argumentales, agrupadas, cada una, por sus propios temas alegóricos. El origen de sus textos visuales está en las preguntas formuladas al Libro de las mutaciones y las imágenes derivadas de sus

⁹ Bukkio Dendo Kyokai. *La enseñanza de Buda*. Tokyo, Kosaido, 1980. Pags. 460-464.

¹⁰ Octavio Paz. "I Ching y creación poética", en *Vuelta*, Vol. 19, No. 229, diciembre, 1995. Pags 14-18.

respuestas. De este ejercicio de investigación y estructuración presento algunas obras representativas:

2.1 Serie "Momentos configurados"

El argumento de la serie "Momentos configurados" es precisamente el conjunto de respuestas a la búsqueda por reducir la materia de la imaginación a su esencia elemental, de introducir, a partir de esta materialidad, a la imaginación poética, es decir la concreción de ciertas imágenes poéticas en los elementos y sus mutaciones en el tiempo y en el espacio. Los elementos constituyen una especie de materia prima elemental, de esencia material para la imaginación, representan un principio constitutivo de todo lo que tiene cuerpo, incluyendo la imaginación.

Lo que se adhiere

La respuesta a la pregunta sobre la naturaleza del fuego se expresa en el signo compuesto por dos trigramas idénticos:

30. Li / Lo adherente, El Fuego.

"El signo simple Li significa *estar adherido a algo, estar condicionado, basarse en algo, claridad*. Una línea oscura está adherida a un trazo claro arriba y a otro igual abajo: la imagen de un espacio vacío entre dos trazos fuertes, por lo cual éstos se vuelven claros.Como símbolo es el fuego. El fuego no tiene forma definida, sino que se adhiere a las cosas que arden y así brilla en su claridad.

La claridad se eleva dos veces: la imagen del fuego. Así el gran hombre alumbra, perpetuando esta claridad, las cuatro regiones cardinales del mundo

Cada uno de los dos signos parciales representa al sol en un cielo diurno. Así se representa, pues, una reiterada actividad del sol. Con ello se alude a la acción temporal de la luz. El gran hombre continúa en el mundo humano la obra de la naturaleza. En virtud de la claridad de su ser hace que la luz se extienda cada vez más en el interior de la naturaleza

humana.”¹¹ ¿Existe mejor indicación sobre uno de los principales sentidos de lo social?

La lectura del cuadro, que está compuesto en tres tercios, puede iniciarse por cualquier parte, como un hipertexto. Pero una lectura lineal, de abajo hacia arriba, siguiendo la dinámica generadora de las líneas del hexagrama, clarifica el significado alegórico total.

La alegoría contiene dos campos. Abajo, un campo estático: la materia telúrica. Arriba, un campo dinámico: el movimiento celeste. Los componentes opuestos se complementan: El fuego interno tiende hacia arriba; del cielo protector bajan luz y calor pero también llueven fuego y ceniza. La expresión del elemento fuego es análoga a la sustancia de su contenido espiritual.

El hexagrama del fuego se ubica en el tercio inferior de la composición; el fuego creativo adherido al *genius loci*, el genio de esta tierra nuestra, al cual he representado con el Chicahuastli, el cascabel ritual prehispánico, símbolo del fuego y el ritmo vital, cuya resonancia enciende el principio fecundador de la tierra. Los extremos simétricos del cascabel, muerden una cinta de fuego telúrico. El horizonte que se aleja, representa también un basamento de escoria calcinada.

En el hexagrama del fuego, el trigramma inferior indica un cambio; va a convertirse en el trigramma que representa “lo sucitativo”, el trueno. El signo del fuego estará asentado sobre el trueno: una conmoción purificadora.

En el segundo tercio de la alegoría, un encuadre (cuadrado, y como tal pertenece al tiempo; expresa lo terrenal, no en cuanto opuesto a lo celestial sino en cuanto creado) que contiene el triángulo, el cual es entre los mayas el glifo del rayo solar, está ligado al sol y al maíz y es doblemente símbolo de fecundidad. Su significación parece constante en múltiples culturas. Con el vértice hacia arriba, simboliza el fuego y el sexo masculino; con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino. Además de su notoria importancia en el pitagorismo, el triángulo es alquímicamente el símbolo del fuego y también del corazón. En este encuadre se encuentran también elementos simbólicos que refieren la

¹¹ | CHING: el libro de las mutaciones. versión del chino al alemán, con comentarios, por Richard Wilhelm. Traducción al español por D.J. Vogelmann. Buenos Aires, Sudamericana, 1976. Pags. 199-203.

percepción humana de lo celeste, la creatividad, y la cuaternidad, que representa para Jung el fundamento arquetípico de la psique humana.¹²

En el tercio superior, el movimiento del fuego llamea hacia arriba. El clima es el del cielo que arde alimentado por su propia sustancia. Un horizonte celeste resplandece de poder vital y simultáneamente es calcinado por su propia energía creativa.

Para G. Bachelard "el amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego, y antes de ser hijo de la madera, el fuego es hijo del hombre..."

Budha substituye el fuego sacrificial del hinduismo por el fuego interior, que es a la vez conocimiento penetrante, iluminación y destrucción de la envoltura: "Atizo en mí una llama. ...Mi corazón es el hogar, la llama es el yo domado".¹³

Otras preguntas han acentuado cuestiones sociales o individuales más concretas, pero las respuestas del Yi Ching no solo las aclaran sino que, como un rizoma, se ramifican en múltiples direcciones y tienen alcances en varias dimensiones concéntricas. Los elementos arquetípicos se aíslan o se conjugan para dar combinaciones nuevas y respuestas siempre inéditas, cuya vigencia tendrá que cambiar con la configuración del nuevo momento.

Unión

Sobre las condiciones de un tiempo específico que requiere el consenso de muchas opiniones, el libro responde:

8. Pi / La Solidaridad (El mantenerse unido)

"Sobre la tierra, el agua confluye cómo y donde puede, juntándose, por ejemplo en el mar, donde se reúnen todos los ríos. Es éste un símbolo que sugiere la solidaridad y sus leyes."

¹² "Cuadrado". J. Chevalier. Op.cit. Pags. 370-378. "Cuatro", 380-384. "Triángulo", 1020-1021.

¹³ "Fuego". *Ibidem*. Pags. 511-515.

Para semejante solidaridad, es preciso que exista un centro en torno al cual puedan congregarse los demás.

“Sobre la tierra hay agua: la imagen de la solidaridad.

El agua sobre la tierra rellena todas las cavidades y se adhiere firmemente. Las aguas confluyen por sí solas porque las mismas leyes rigen el agua en todas sus partes.”

Todo vuelve al mismo sitio, al mismo tiempo. La memoria permite comprender como todo se renueva. A un atardecer le sucede un nuevo amanecer. Lo disperso se renueva en el tiempo de la unión.

La alegoría evoca la unión del agua en todas sus formas.

En el primer tercio, el hexagrama de la solidaridad aparece sobre el símbolo del quincunce, que en la iconografía preamericana marca el rostro del señor de la aurora. Evoca el rocío del amanecer, la forma más sutil de la humedad. A los lados aparece el agua en movimiento; evoca los grandes cuerpos de agua; el mar, suero vital en constante mutación.

La imagen del agua implica también el sentido de lo abismal, la profundidad desconocida de lo inconsciente y el sentido del peligro.

El segundo tercio es un amplio campo de lluvia; el agua en el aire, que cae, humidifica, fecunda, hace brotar, lava, limpia, purifica, y también arrastra, anega, inunda, arrasa, ahoga y destruye.

La fecundidad de la lluvia se extiende a otros dominios aparte del suelo: Indra, divinidad del rayo, da la lluvia a los campos pero fecunda también a las mujeres y a los animales. Lo que desciende del cielo a la tierra es también la fertilidad del espíritu, la luz, las influencias espirituales.

La lluvia, dice el Yi Ching, es originaria del principio Ch'ien, creativo, activo, celeste, del que toda la manifestación extrae su existencia. La lluvia es la gracia y también la sabiduría: “La sabiduría suprema, enseña el maestro Hui-neng, inmanente a la naturaleza propia de cada uno, puede ser comparada con la lluvia...”

Entre los aztecas, Tlaloc, dios de la lluvia, lo es también del rayo y del relámpago, lluvia de fuego. El relámpago, como la lluvia, tiene valor de semilla celeste. El cielo de Tlaloc -Tlalocan- es la morada de los ahogados y de los fulminados. Tlaloc se representa con los ojos y la boca rodeados de anillos hechos de los cuerpos de dos serpientes. Estas

serpientes representan a la vez el relámpago y el agua.¹⁴

En el encuadre central está contenida la isla. En la dimensión individual de la respuesta, es el centro de la unión; la ubicación del centro en la fuente primigenia; la unión con el origen; la isla de Todos los santos; el hombre que flota. La isla, a donde no se llega más que al término de una navegación o un vuelo, es por excelencia el símbolo de un centro espiritual, y más precisamente del centro espiritual primordial.

La isla es un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado. La noción se une por ahí a la de templo y de santuario. La isla es simbólicamente un lugar de ciencia y paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. El análisis moderno ha puesto de relieve particularmente uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. La busca de la isla desierta, desconocida, rica en sorpresas, es uno de los temas fundamentales de la literatura, los sueños y los deseos. La isla sería también el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconciente: contra las olas del océano se busca el socorro de la roca.¹⁵

El tercio superior, la materia de la imaginación se condensa ahora en imágenes ilusorias como los espejismos; éstos compensan la aridez de los horizontes peninsulares ganados por el fuego, sobre los que pasan nubes lentas que no descargan su materia de humedad. Nubes, pasajeras montañas ingravidas, con una promesa evanescente. El papel de la nube productora de lluvia se entiende también en relación con la manifestación de la actividad celeste. Su simbolismo se refiere a todas las fuentes de fecundidad: lluvia material, revelaciones proféticas, teofanías. Las nubes están vinculadas con el símbolo del agua y, en consecuencia, de la fecundidad: hijas del océano habitan sobre las islas o cerca de las fuentes.

La nube es el símbolo de la metamorfosis vista, no en uno de sus términos sino en su propio devenir.

Las líneas del hexagrama con tintes rojizos se mueven y dan lugar a un

¹⁴ "Lluvia". *Ibidem*. Pags. 671-672.

¹⁵ "Isla". *Ibidem*. Pag. 595-596

nuevo signo:

Confraternidad

13. T'ung Jen / Comunidad con los hombres

"La imagen del signo primario superior, Ch'ien es el Cielo, La del inferior li, es la llama. Por su naturaleza el fuego llamea hacia arriba, hacia el cielo. Esto sugiere la idea de comunidad."

"La real comunidad entre los hombres ha de llevarse a cabo sobre la base de una participación cósmica. No son los fines particulares del yo, sino las metas de la humanidad lo que produce una duradera comunidad entre los hombres; por eso está dicho: comunidad con hombres en lo libre tiene éxito. cuando predomina la unión de este tipo, pueden llevarse a cabo aún las tareas difíciles y peligrosas, como el cruce de las grandes aguas."

"Cielo junto con fuego: la imagen de la comunidad con los hombres. Así estructura el noble las tribus y discrimina las cosas".

"El cielo posee la misma dirección de movimiento que el fuego, y, sin embargo, se distingue de éste. Así como los cuerpos luminosos del cielo sirven para la partición y estructuración del tiempo, también la sociedad humana y todas las cosas que realmente forman conjuntos, han de estar orgánicamente estructuradas. La comunidad no ha de ser una mezcla de individuos ni una mezcla de cosas -esto sería caos y no comunidad-, sino que requiere una estructurada diversificación si es que ha de conducir al orden."¹⁶

El fuego posee la misma índole que el cielo hacia cuya altura llamea y es la fuente generadora de todos los movimientos. El cielo por el hecho recibir el fuego se torna más claro aún.

Así como sobre la tierra hay agua: la imagen de la solidaridad, así el fuego solar calienta y hermana a todos los hombres, el hogar congrega a los padres y los hijos y recibe a los amigos; la llama del corazón arde en la confraternidad.

En el tercio inferior prevalecen los antecedentes del agua en movimiento y el amanecer; pero el signo, encuadrado simétricamente, se

¹⁶ | CHING, Pags. 133-136.

ubica sobre el símbolo prehispánico del colibrí, que se identifica con el sol y venus, y va dejando una cauda de ondulaciones estrelladas. Entre los aztecas las almas de los guerreros muertos volvían a bajar a la tierra en forma de colibrís o mariposas. El colibrí zurdo, Huitzilopochtli, es también el autor del calor solar.

En el segundo tercio la transfiguración del hexagrama hace aparecer los signos del cielo. Sobre el horizonte del mar aparece la noche constelada.

El cielo es universalmente el símbolo de las potencias superiores al hombre, benévolas o terribles. Ch'ien representa lo que los hombres tienen encima de su cabeza. Es la insondable inmensidad, la esfera de los ritmos universales, la de las grandes luminarias, el origen de la luz, quizás también el guardián de los secretos del destino.

El tercer tercio contiene el espacio donde se mueven los fuegos siderales. "El país de las serpientes de fuego, meteoros y cometas".

La alquimia china transfiere el cielo al interior del microcosmos humano. El esoterismo islámico propone una interesante motivación de la astrología: Abu Ya qub escribe "el cielo está en el interior del alma, y no a la inversa. Por esta razón el hombre lee las cosas útiles en el cielo".¹⁷ El cielo es también el símbolo de la conciencia.

2.2 Serie "Umbrales"

La serie "Umbrales" se refiere a situaciones de la cultura individual. Sus imágenes son respuestas a preguntas sobre mi propia ubicación en la cultura.

Los temas en este caso no son tanto los elementos arquetípicos, sino fragmentos y citas de elementos del paisaje, del arte y de la cultura. La experiencia vital en España en un tiempo clave (1992), dió lugar a una cadena de imágenes alegóricas sobre varios hexagramas, cuya secuencia - como las otras series - no termina todavía.

Por ejemplo, ante la pregunta sobre la realidad y prioridad de mis propias fuentes, el Yi Ching en ese momento responde:

¹⁷ "Cielo". J. Chevalier. Op. cit. Pags. 281-185.

50. Ting / El Caldero

“El caldero como utensilio de una cultura refinada, sugiere el cuidado y la alimentación de los hombres capaces. ...El Caldero y el Pozo son los dos únicos signos del libro de las mutaciones que representan objetos artificiales concretos. Aunque también en estos casos la idea tiene su faz abstracta.”

“Mientras que el pozo trata del fundamento de lo social, que es como el agua que sirve de alimento a la madera, en este caso se alude a la superestructura cultural de la sociedad. Aquí es la madera la que sirve de alimento a la llama, a lo espiritual. Todo lo visible debe intensificarse y continuarse hasta penetrar lo invisible. así obtiene la debida consagración y la debida claridad, y arraiga firmemente en la trama de los nexos universales.”

“De este modo se exhibe aquí la cultura, tal como alcanza su culminación en la religión. El caldero sirve para los sacrificios ofrecidos a Dios. Lo más elevado de lo terrenal ha de ser sacrificado a lo divino. Pero lo verdaderamente divino no se presenta como separado de lo Humano.

“...Cuando se logra asignar a la vida y al destino el sitio correcto, se fortifica el destino, pues así la vida entra en armonía inmediata con el destino.”¹⁸

Este contenido dió lugar al texto visual:

Ruta de signos

La cultura culminante en las religiones de diferentes tiempos y espacios ha estado representada por templos. Los contenidos primigenios de las culturas de México pueden leerse en los vestigios de los templos prehispánicos; literalmente este es el fundamento de los templos virreinales cuyos signos y símbolos siguieron una ruta precisa desde el contexto español para incorporarse a la sensibilidad mesoamericana.

Sin duda la producción arquitectónica barroca se encuentra entre las expresiones culturales más notables de México. El barroco logra suspender artísticamente las oposiciones entre lo sagrado y lo profano. En la pintura y la escultura la expresión de la pasión erótica llega a

18 | CHING. Pags. 277-281.

confundirse con la expresión del éxtasis místico. La síntesis creativa del arte barroco incorpora el reino del espíritu en la materia palpitante y la arquitectura religiosa es el continente donde se celebra la comunión de lo divino con lo humano.

En el primer tercio aparece el signo del Caldero sobre un fragmento, apenas insinuado, del relieve del Coatepantli de Tula. Las serpientes que devoran esqueletos. La serpiente es aquí la capa de vida más profunda, que no cesa de desenredarse, de desaparecer y de renacer; es el depósito, el potencial del que provienen todas las manifestaciones. En la alegoría la sepiente devora la putrefacción, la descomposición, preludiando las transmutaciones y la regeneración. Su función es todavía más fundamental que la de Tlazoltéotl, "la comedora de inmundicias". La imagen representa la cima de la involución desintegradora y el punto de partida de la evolución creadora.¹⁹

El tercio medio contiene un imafrente barroco andaluz, representando el flujo de la cultura hispanoarábica que fecundó la sensibilidad mesoamericana para dar lugar a gran parte de lo que ahora somos los mexicanos. En este caso, la imagen procede de la portada de la iglesia de los santos Justo y Pastor, en Granada, así como en otras composiciones derivadas del signo incorporo portadas de Córdoba y de Sevilla.

En el eje simétrico se ubican la puerta y el umbral como encuadre y subcontinente. La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; indica no solamente un pasaje sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá... . Como umbral significa el paso entre lo exterior (lo profano) y lo interior (lo sagrado). Simboliza también la separación y la posibilidad de una unión, de una reconciliación. Esta posibilidad se realiza si el que llega es acogido en el umbral e introducido al interior: se aleja si permanece en el umbral y nadie lo recibe... . Ponerse en el umbral es ponerse también bajo la protección del amo de la casa: dios, dignatario, o simple campesino. Cruzar el umbral exige cierta pureza de cuerpo, de intención y de alma, que significa por

¹⁹ "Esqueleto". J. Chevalier Op. cit. Pags. 481-482. "Serpiente" Pags. 925-938.

ejemplo la obligación de descalzarse en el umbral de una mezquita o de una casa japonesa. El umbral es la frontera de lo sagrado, que participa ya de la trascendencia del centro, contenida en la puerta.²⁰

Más allá de la puerta está el mar y la isla en el horizonte. La isla, *mi isla*, cuyo simbolismo ha sido ya explicado.

En el tercio superior de la composición se encuentra la culminación de la superestructura cultural, en este caso es el peinetón del imafronte, cuya materia física también configura con signos y con símbolos la sustancia del contenido espiritual.

2.3 Serie "Retórica"

En el arte, donde la razón no es todo ni puede todo, los procesos y los instrumentos de la persuasión tienen un desempeño necesario y una validez puesta a prueba por la calidad de adecuación de los símbolos y su eficacia significativa y estética.

En la esfera del saber humano la sensibilidad tiene un importante lugar, pero por ser parte de ella lo incierto, lo probable, lo aproximativo, la persuasión puede tener su función y el arte que de ella resulta puede ser cultivado. Este es precisamente el campo de la retórica, al que el arte ha recurrido en muchos momentos y lugares de su historia.

Como hemos visto, el espíritu de la época barroca en el intento de manifestar y extender sus contenidos lleva el empleo de la retórica hasta sus últimas consecuencias. El barroco es por excelencia el arte de la persuasión.

La serie con el nombre de "Retórica" también parte del empleo de los signos del Yi Ching para establecer sus argumentos y sus temas fundamentales. El proceso también se inicia con la manipulación de las monedas para preguntar sobre el sentido del barroco.

La respuesta del Libro de las Mutaciones se deriva del signo 37. Chia jen / El Clan (La familia), que a su vez va a transformarse en el signo

²⁰ "Puerta". *Ibidem*. Pags. 855-858. "Umbral". 1037.

inmediato 38. K'uei / El Antagonismo (La Oposición).²¹ Los contenidos se extraen de la interpretación de ambos signos:

El signo representa las leyes que reinan en el interior de la casa y que transferidas al exterior, pueden mantener el orden en el estado y en el mundo. El influjo que desde el interior del clan actúa hacia fuera, es representado mediante el símbolo del viento engendrado por el fuego. La tarea requiere el estudio profundo del orden de lo barroco para poder recurrir a las formas de su expresión. ¿Hasta dónde es posible traducir la sustancia y la forma de sus contenidos? "El calor genera fuerza; he ahí el significado del viento que es suscitado por el fuego. se trata del efecto que va desde adentro hacia afuera. A fin de poder ejercer semejante influjo, es necesario que las palabras estén cargadas de fuerza; esto sólo es posible cuando se basan en algo real, como la llama en el combustible. Por otra parte, las palabras deben sentirse apoyadas por todo el comportamiento, así como el viento actúa y tiene efecto gracias a su persistencia y duración." Aquí he referido la respuesta al empleo de la retórica con un valor veritativo, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, así como a la coherencia perseverante y la estructuración rigurosa de todos los elementos del texto visual.

La operación de las condiciones anteriores deberá llevarse a cabo sobre el juego de oposiciones que está implícito en la naturaleza del barroco, representado ahora por los signos Li, la llama, que flamea hacia arriba y Tui, lo sereno, el lago que se filtra escurriéndose hacia abajo. "El antagonismo, que en su carácter de oposición polarizada dentro de una totalidad amplia se presenta por lo general como suspensión, por otra parte, cumple con funciones importantes y benignas. "Las oposiciones entre cielo y tierra, espíritu y naturaleza, hombre y mujer, generan, gracias a su conciliación, la creación y procreación de la vida. En el mundo visible de los objetos, el antagonismo posibilita la separación en diferencias, tipos y especies, mediante la cual se establece un orden en el mundo."

En esta serie he ido acentuando -en mayor o menor medida- el plano de la expresión sobre la sustancia y la forma del contenido, no precisamente en busca del isomorfismo *per se*, sino para resaltar el carácter retórico propio del barroco pero sin la anulación del plano del

21 | CHING. Pags. 226-234.

contenido. Éste debe ser el combustible de la expresión más reticente o la elocuencia más exuberante, tal como lo indica el Yi Ching. A esto responde la incorporación de la figura humana completa o fragmentada con una presencia básicamente gestual.

La intención de adecuar signos barrocos a la estampa contemporánea me ha llevado a elaborar varias síntesis que aquí ejemplifico con "Nacimiento de la voluta" y "Pebetero". Las dos obras representan aspectos distintos del rango de posibilidades de esta investigación experimental.

Nacimiento de la voluta

La voluta es uno de los elementos ornamentales más frecuentes en el barroco y, en cierta medida es uno de sus signos representativos. La aplicación de su forma en espiral aparece en todas las culturas y se pierde en el pasado. Su origen se supone fitomórfico; pero se relaciona también con el giro de la concha espiriforme. Voluta, vuelta, evolución, son términos que evocan, como su imagen, el desarrollo de una fuerza, de un estado. El simbolismo de esta forma se ve reforzado por especulaciones matemáticas que ven en ella el signo del equilibrio en el desequilibrio, del orden del ser en el seno de la mutación.

"La forma helicoidal del caracol es un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio."

"La espiral de la voluta manifiesta la aparición del movimiento circular saliendo del punto original, pero que se mantiene y se prolonga indefinidamente: es el tipo de líneas sin fin que enlazan incesantemente las dos extremidades del devenir.... es y simboliza emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica pero en progreso y rotación creacional."

"La espiral se vincula al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la vulva, al simbolismo acuático de la concha y al simbolismo de la fertilidad; representa en suma los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución."²²

La composición rectangular y simétrica del texto visual está

²² "Espiral". J. Chevalier. Op. cit., Pags. 479-481.

estructurada por fragmentos autónomos pero interdependientes en términos de expresión y contenido.

El primer tercio lo ocupa un encuadre que flota en el vacío, conteniendo el hexagrama que se enfoca en la voluta e incorporando al signo la forma misma de la espiral. El significante y el significado están en el mismo plano formal de la expresión. En este encuadre el color es puramente conectivo y no altera la interpretación exclusivamente sígnica.

Las cualidades de la voluta evocan la condición femenina; de ahí que en el segundo tercio, en el encuadre central, aparece la imagen de una mujer que apenas comienza a despertar de un sueño profundo. El enroscamiento fetal del cual emergerá su despertar, es similar al movimiento pulsante de la espiral que evoluciona en el centro del caos. El clima de la alegoría, está dado por el color, que aquí sí tiene sentido: una densa atmósfera primigenia, vital, casi biológica, donde todo es una angustiosa posibilidad latente.

Esta densidad de expresión y contenido, está comprimida y contenida en un campo de vacuidad cuya elocuencia es el silencio. En el espacio circundante que se extiende al tercer tercio, no hay línea ni color pero aparecen los signos barrocos en el tratamiento de la superficie del soporte. No existe añadido ni carga alguna, solo el gofrado del papel blanco y la expresión de su propia textura. En este campo la forma y la sustancia del contenido están en la sustancia de la expresión.

Pebetero

La manipulación de las monedas cambia el hexagrama y aparece el signo 13. Comunidad con los hombres; pero esta vez la respuesta es nueva y distinta por que es generada por otra pregunta que se refiere a la naturaleza del movimiento, cualidad formal fundamental de la expresión barroca. La respuesta se precisa por una línea yang mutante en el quinto puesto:

“Se trata de dos personas exteriormente separadas, pero unidas en sus corazones. Sus posiciones en la vida las mantienen separadas pero unidas en sus corazones. Se levantan entre ellas muchos obstáculos e impedimentos que las entristecen. Pero no permiten que ningún obstáculo las desuna, y permanecen fieles la una a la otra. Y aunque la superación de

tales obstáculos involucre graves luchas, ellas vencerán, a pesar de todo, y entonces su tristeza se transformará en alegría una vez que puedan reencontrarse.”

Kung Tse dice al respecto:

“La vida conduce al hombre serio por abigarrados y tortuosos senderos.

A menudo frena la fuerza de la andanza, luego vuelve a enderezarse.

Ya un elocuente contenido logra verterse libremente en palabras,

Ya la pesada carga del saber debe encerrarse en el silencio.

Mas allí donde dos hombres están acordes en lo hondo de su corazón,

Quiebran la fortaleza de bronces o aceros.

Y allí donde dos hombres se entienden plenamente en lo hondo de su corazón,

Sus palabras son dulces y fuertes como aroma de orquídeas.”²³

La interpretación que corresponde a mi pregunta y a la imagen del fuego que llamea hacia el cielo, trasciende el concepto de la amistad y la fraternidad y coincide con el movimiento que tiende al encuentro de la pasión más elevada. Nuevamente la pulsión de lo sublime corresponde al erotismo dinámico del barroco, tal como el éxtasis de Santa Teresa visualizado y realizado por Bernini, externamente es análogo a la expresión más exquisita de la sensualidad.

Pero la desnudez del cuerpo es mucho más que un signo de sensualidad; es una expresión de retorno al origen, al estado primordial, a la perspectiva central; “es la abolición de la separación entre el hombre y el mundo que lo rodea, en función del cual las energías naturales pasan de uno a otro sin pantallas: de ahí la desnudez ritual, tal vez legendaria, de los guerreros celtas en el combate; de los danzantes sagrados; y por último, la propia desnudez de ciertos brujos, receptivos, en su caso, sobre

todo a las fuerzas inferiores."²⁴

Para los escritores de la Biblia la desnudez designa primero la inocencia, pero después la pobreza moral y la debilidad espiritual, su simbolismo es a veces totalmente peyorativo: la desnudez es la vergüenza. Los gnósticos se separan decididamente de los escritores bíblicos, y ven la desnudez como un ideal a alcanzar. "Se trata en ese caso de una desnudez que rechaza el cuerpo, su vestidura y su prisión, para hallar de nuevo su estado primitivo y ascender a sus orígenes divinos (véase Evangelio de Tomás, 21, 27)."

En general el simbolismo del desnudo se desarrolla en dos sentidos opuestos: el de la pureza física, moral, intelectual y espiritual y la de la vanidad lasciva, provocante que desarma al espíritu en beneficio de los sentidos. En nuestro caso, la intención es la complementación de los opuestos, acercando sus extremos por la cualidad vital y creacional y trascendental del Erotismo. Recordemos que existen al respecto enfoques tan amplios y profundos en la teoría y la práctica como el taoísmo y el budismo tántrico.

La composición se divide en tres tercios verticales. En la parte central, en la base, se encuentra el hexagrama del que surge la imagen de un abrazo de cuerpos desnudos en movimiento; un entrecruzamiento giratorio y rítmico de figuras que se elevan; una danza de cuerpos que se confunden entrelazados girando en espiral, ascendiendo como el fuego de un crisol interior o una fragancia que emana de un pebetero ardiente para ofrecer la nobleza de la gracia material al dominio de lo sublime y lo trascendental; su ascenso, como la voluta, enlaza los dos extremos del devenir. En el ritual hindú el incienso corresponde al elemento aire, mientras que los perfumes corresponden al elemento tierra; representan la percepción de la conciencia. En el yoga, el aroma es también la manifestación de una cierta perfección física y espiritual, pues el olor que desprende un hombre puede depender de su aptitud para transmutar la energía seminal. "Cuando éste es *Urdhvaretas*, desprende el perfume del loto." Otro tanto corresponde al género femenino.²⁵

²⁴ "Desnudez". J. Chevalier. Op.cit. Pags. 411-412.

²⁵ "Perfume". *Ibidem*. Pag. 813.

En los tercios laterales de la composición aparecen trazos como pensamientos fugitivos, rasgos esbozados de signos de la cultura barroca en la pintura la escultura y la arquitectura. Todos estos contenidos son sugeridos, insinuados, pero en estos campos no hay espacio sino densidad, no hay vacío ni silencio como en la obra anterior, sino una saturación de elementos en movimiento. El color es determinante del clima de la alegoría: la atmósfera del eros y del misterio. En este sentido la obra es una oposición intencional a los contenidos los principios estéticos orientales, no para negarlos o disolver su veracidad y validez, sino, precisamente, para confirmar la regla que proponen.

2.4 Serie "Pretextos corporales"

Mis investigaciones sobre el barroco me llevaron a reencontrarme con la figura humana desnuda y a experimentar con ella otras modalidades de expresión y contenido. Los objetos y la espacialidad arquitectónica, adquirieron también nuevos sentidos al ser incorporados como citas formales, por su significación, su simbolismo y su contenido afectivo, más que por una iconicidad reproductora de su referente.

Por otra parte, un interés creciente por la estructuración de textos visuales a través de aproximaciones fragmentarias, me permitió concentrarme en la concepción de imágenes aisladas que podían formar parte de otras mayores, pero que podían tener importancia en sí mismas, aceptando como real la acción de la *pre-visión* inconsciente, la composición intuitiva y la "posibilidad del azar" que sustenta realmente la sincronización. Este interés coincidió con una secuencia de exposiciones de grabado de pequeño formato -derivadas de las vinculaciones del Taller de Grabado en Color de San Carlos- que me condujeron a conocer la importancia de la visión simplificadora, de la consideración de lo esencial, del detalle y el rigor requeridos para trabajar con escalas reducidas.

La experimentación con el grabado de pequeño formato, hizo posible la articulación de los fragmentos en varias obras unitarias con diferentes lecturas alternativas. Un descubrimiento interesante fue el cambio de la forma del contenido al alterarse la sustancia de la expresión. La transferencia de una misma imagen a otro medio y otro soporte diferentes del original y con una técnica distinta, varía considerablemente la

naturaleza del contenido.

Por su diversidad, dudé en considerar como una serie el conjunto de estos trabajos. Pero el argumento de la secuencia, articulado entre el barroco y la gestualidad corporal, determinó un rango de temas coherentes entre sí. Muchas de estas pequeñas obras son variantes de un solo tema. Otras empezaron teniendo un carácter exploratorio y tentativo en un proceso de simplificación que tenía como objetivo la mayor síntesis posible, a la manera de *haikus* visuales. Algunas partieron de dibujos de formatos amplios que terminaron por tener valor en sí mismos, aunque sus temas e imágenes también se sostuvieron en algunas experimentaciones pictóricas.

Los temas están centrados en la corporeidad de la desnudez humana pero también en la de los objetos y la arquitectura. Esto no debe entenderse como un viraje caprichoso del interés por la esencia significativa a un interés por la pura forma, por las cosas y el cuerpo como objetos. Lo que aquí verdaderamente interesa es la correspondencia de las significaciones simbólicas con el cuerpo de su expresión, la adecuación de la subjetividad con la objetividad: la *sub-objetividad*, término acuñado por Katya Mandoki con otros propósitos, pero útil para los nuestros.²⁶

Esta serie es importante para mí porque me ha permitido articular y encontrar el sentido de un proceso de trabajo de diez años como una secuencia formativa total. No obstante la condición de obra terminada de algunos de estos textos, en su mayoría son elaboraciones de carácter íntimo, muchos inconclusos por que así han tenido que serlo; todos son antecedentes de otra obra que, a su vez, seguramente será distinta; todos son posibilidades experimentales; su característica fragmentaria permite concebirlos como mosaicos que permiten estructuras significantes múltiples, a la manera de la azulejería árabe. La idea de un hipertexto es mucho más clara con las posibilidades de articulación lúdica de estos fragmentos, que operan intercambiando innumerables itinerarios narrativos.

La mayor parte de estas imágenes no han procedido de una consulta directa al Libro de la Mutaciones, pero forman parte del tejido contextual en el cual se han dado las consultas. Han sido realizadas entre consulta y consulta o son el antecedente de la formulación de una pregunta definitiva

²⁶ Katia Mandoki. Op. cit. Pag. 70.

que dará lugar al cuerpo de una o varias obras también definitivas.

De todo lo anterior se deriva el título de esta serie, que es un conjunto de pretextos corporales, representados aquí con algunos ejemplos gráficos bajo el subtítulo

Aquelarre

Sobre la naturaleza de la ciencia, el arte y el pensamiento mágico en el barroco, el Yi Ching ha respondido de varias formas. En algunas de estas respuestas aparecen ideas subyacentes a la hechicería, la manipulación de la conciencia y la sugestión ideológica, las cuales tienen puntos de confluencia en sus aspectos sociológicos y psicológicos con la época contemporánea, y son interesantes por su poder evocador de imágenes alegóricas. En éstas me he centrado en el significado de la gestualidad de uno de sus operadores y su oficio: las brujas.

"C.G. Jung, considera que las brujas son una proyección del ánima masculina, es decir, del aspecto femenino primitivo que existe en lado inconsciente del hombre: las brujas materializan esta sombra rencorosa, de la que ellos no pueden apenas liberarse, y se invisten al mismo tiempo de una potencia temible; para las mujeres, la bruja es el *cabrón emisario*, sobre el cual transfieren los elementos oscuros de sus pulsiones. Pero esta proyección es en realidad una participación secreta en la naturaleza imaginaria de las brujas. Mientras que estas fuerzas oscuras de lo inconsciente no son asumidas en la claridad del conocimiento, de los sentimientos y de la acción, la bruja sigue viviendo en nosotros."²⁷

El ánima, según Jung, está personificada frecuentemente por una bruja o por una sacerdotisa porque la naturaleza femenina tiene más vínculos con las fuerzas oscuras y los espíritus. La bruja es la antítesis de la imagen idealizada de la mujer.

El dominio de la brujería no es más que un símbolo de las energías creadoras instintivas no disciplinadas, no domesticadas y que pueden desencadenarse contra los intereses del Yo y lo social. El brujo, y en cierta medida el demagogo, el manipulador social, están cargados de las potencias sombrías de lo inconsciente, saben cómo utilizarlas, y

²⁷ "Brujo", bruja" J. Chevalier. Op.cit. Pags. 200-201.

asegurarse, de ese modo poderes sobre los otros.

Un grupo social enajenado o poseído por la sugestión, puede confundir la sabiduría o la santidad con la hechicería, con resultados fatales. La caza de brujas, como psicosis colectiva, ha dado nombre a toda una serie de manifestaciones parecidas de patología social.

Un modo de liberarse de la posesión de la brujería (de la sugestión ideológica, de la posesión de la conciencia o del miedo a la violencia simbólica) es por "una transformación interior que se concreta en una actitud positiva frente a lo inconsciente, y por una integración progresiva en la personalidad consciente de todos los elementos que de ello emergen. La hechicería se desarma situando las fuerzas oscuras -del mismo modo que la falacia- bajo el dominio de la conciencia, reconociéndolas e integrándolas, en lugar de identificarlas con el brujo y ceder al temor o la fascinación intentando auyentarlas."²⁸ La operación creativa profunda con las formas de estos contenidos es también un modo de comprenderlos e integrarlos a la conciencia. El sentido del humor aunado a la agudeza del pensamiento consciente, pueden proceder en esta operación con la caricaturización de la fuente de poder y del agente de la hechicería o el manipulador de las conciencias colectivas; sus expresiones corpóreas son un recurso de gran riqueza, sobre todo los contenidos histriónicos extremos de la pose y la gesticulación.

La obra constiuye una secuencia de manifestaciones corporales derivadas del yugo de la posesión y la desintegración de la conciencia; la histeria, el acecho, el arrebató, el desenfreno, la opresión, la depresión son algunas de sus expresiones

Ásanas

La antítesis de la expresión corporal del yugo que representan las energías oscuras y sus contenidos es el yoga. La raíz indoeuropea *yug* de la que deriva el término sánscrito *yoga*, que tiene el sentido de de unir, ligar conjuntamente, poner bajo el yugo, pero su significado es positivo en cuanto se refiere a la subordinación a principios espirituales, de autodisciplina a que se someten tanto el cuerpo como el espíritu. Es por

²⁸ *Ibíd.*

definición una disciplina de meditación y práctica cuyo objetivo es la de armonizar y unificar el ser, tomar conciencia, y realizar finalmente la única unión verdadera: la del yo con el Yo, o de la manifestación con el Principio.²⁹

Las obras se refieren a las complejas posiciones corporales del Hata Yoga llamadas ásanas, para las que, por aparecer como una especie de expresión barroca, he buscado la forma de la expresión contraria más simple y directa.

²⁹ "Yugo". *Ibidem*. Pag. 1081.

"Yugo". Udo Becker. *Enciclopedia de los símbolos*. México, océano, 1996. Pag. 339.

CAPÍTULO 4: ELEMENTOS ARTÍSTICOS

1 Sustancia y forma de la expresión

Los fundamentos estéticos anteriores nos plantean un problema fundamental: la dualidad que debe ser resuelta. La visión occidental resuelve los contrarios con la suspensión o la anulación recíproca, por ello es necesario aplicar la lección oriental convirtiéndolos en opuestos que se complementan el uno al otro para indicar una realidad que los trasciende. La obra plástica es un texto formal, cuya elocuencia debe tener una estructura integradora y coherente que manifieste la unidad, pero debe ser lo suficientemente ambigua para permitir lecturas polisémicas y para sugerir la tensión de las energías vitales opuestas. La obra debe expresar la unidad de la dualidad: no son dos, pero tampoco una. Sin embargo es una forma; una configuración de múltiples formas.

También hemos visto que la morfología es el estudio de las formas en su apariencia, de las configuraciones y de los fenómenos ubicados espacialmente, concebidos como estructura. Si la lengua es forma, y la plástica es entendida como una de las lenguas de la estética es importante enfatizar su condición de forma. Además, insistiendo en la unidad de la dualidad, todo texto, todo discurso producido en un lenguaje posee, en principio, como condición, dos planos: *expresión y contenido*.¹

Todo texto posee un plano de expresión material, percibido por nuestros sentidos y equivalente al conjunto de sus formas. A su vez, estas formas nos remiten a un plano de conceptos que son los contenidos de este texto.

Ahora bien, la forma solo es tal en cuanto es forma en "algo", en cuanto está constituida por materia. En la realidad relativa no puede existir nada sin forma alguna, y en los lenguajes la materia conformada es su propia sustancia. Dar forma a algo es limitar a la materia, dividirla, fragmentarla y diferenciarla. *La forma es, en su esencia, una diferencia*.² Una diferencia de algo lo es con respecto a otra cosa, es decir una relación

¹ Ada Dewes. "Forma y significado de la cultura" en *Premisas sobre morfología y cultura*, compilado por Raúl Hernández. México, UAM-Xochimilco, 1991. Pag 42.

² *Ibidem*.

entre dos términos, la mínima condición para que exista una estructura. La forma es, en su esencia, también una estructura: una morfología dada es también una estructura. Dar forma a algo es estructurar contrastes. La sustancia de un lenguaje es la porción de materia limitada y su estructuración, el conjunto de diferenciaciones, constituye la forma de un lenguaje. La sustancia es la manifestación de la forma en la materia.

La forma no es una cáscara vacía que puede llenarse con uno u otro contenido. Como veremos en el próximo capítulo no solo la forma de la expresión es diferente de lengua a lengua, sino también la forma del contenido.

Si cada lengua tiene, además, una sustancia de la expresión, que puede ser una materia de sonidos o de estímulos luminosos visualmente perceptibles, o una materia que se puede sentir o recorrer, materia ya formada recortada, diferenciada y por lo tanto sustancia, cada lengua tiene también una sustancia de contenido.³ La sustancia y la forma de la expresión deberán relacionarse con la sustancia y la forma del contenido confundándose en la unidad.

Previendo esta complejidad me extendí anteriormente en la explicación de la empatía, el ritmo vital, la sugestión, y la vacuidad porque aunque son principios convencionales, determinados culturalmente al igual que todo lo estético, pueden plantearse como constantes que permiten considerar la dualidad o la multiplicidad como el conjunto de componentes mutables integradores de la unidad. Los cuatro principios constituyen un fundamento desde el cual es posible operar la adecuación de la sustancia y la forma de la expresión y la sustancia y la forma del contenido de la obra. El lenguaje de la plástica -como todo lenguaje que se precie de serlo- no permite la separación del contenido y la expresión sin alterar la naturaleza de uno u otro; por lo tanto no nos referiremos a la expresión separada de los contenidos de las obras individuales. Haremos más adelante el análisis de algunas obras específicas, considerando en cada una la sustancia y la forma tanto de su expresión como de su contenido.

Ya sea en términos de la expresión como del contenido, la exuberancia, profusión, abigarramiento, y complejidad de unos componentes es articulada y dosificada con la sobriedad, simplicidad, contención y amplitud de otros, según la elocuencia y la *expresividad* que

³ *Ibidem.*

requiere la adecuación de la obra como unidad; entendiendo el término expresividad como la adecuación cualitativa de la obra para generar determinadas reacciones sensibles en el perceptor. La empatía o resonancia de la obra plástica, como hemos visto, depende de la eficacia organizativa de las energías vitales, expresadas visualmente por el artista para detonar en mayor o menor grado la experiencia estética.

La expresividad que he pretendido en el conjunto de obras, o en la mayor parte de las series que lo componen, está centrada en la búsqueda de una atracción graduada por "impresiones" de instantes localizados en la naturaleza y en el artificio: el paisaje, la figura humana, la abstracción de los detalles, la arquitectura, los objetos. Las secuencias visuales están pautadas por una composición geométrica -muchas veces simétrica- y fragmentada de estas impresiones naturalistas, cuyos varios ejes articulados por elementos focales claves permiten lecturas múltiples. El encadenamiento de las impresiones fragmentadas intenta una narración evocadora que parta de la atención del plano de las imágenes de lo cotidiano y lo relativo a la sugestión de que ellas constituyen la sustancia de lo cosmológico. En este sentido, la sorpresa o la seducción de las formas en oposición y en constante mutación intenta complementarse en la imagen total dando lugar a la serenidad del equilibrio. El propósito final de estas adecuaciones formales es disponer una especie de potencial alquímico cuyos reactivos visuales transmuten la fascinación del instante en el sentimiento de misterio que suscita la sugerencia de lo trascendente.

Por elementos artísticos me refiero aquí a las características materiales formales y técnicas de la propuesta plástica, a la sustancia y la forma de su expresión y el modo y los instrumentos con que la he venido realizando. Y con este aspecto abordamos ahora uno de los tópicos centrales de la morfología. Nos acercamos de nuevo a la morfología desde una concepción derivada de la biología y retomada por diversas disciplinas y corrientes filosóficas: La morfología, estudio de las formas, "comprende el estudio las partes constitutivas de una planta, de la relación entre unas y otras, y éstas con el conjunto; dicho de otra manera, el estudio de la estructura de una planta".⁴ La emigración del concepto, de la cultura científica a la cultura estética, enriquece también el instrumental del análisis de la obra de arte, de manera que la morfología nos permite inducir los principios que subyacen a la organización de las formas, a

⁴ *Ibidem*.

partir de la observación cuidadosa de su apariencia: de su configuración, conformación y estructura. Esta concepción nos remite también a las nociones de espacialidad y la ubicación de una forma dada con respecto al conjunto, y con ello volvemos, pero ahora con un enfoque instrumental, a las aplicaciones de la teoría de la Gestalt y la fenomenología, al aspecto corpóreo y totalizador de la obra de arte.

Resumiendo, podríamos decir que también para el arte, la morfología es el estudio de las formas en su apariencia, el estudio de las configuraciones y de los fenómenos ubicados espacialmente, concebidos como estructura.

Para profundizar en un análisis morfológico de los elementos artísticos de mi propuesta plástica, continuaré tomando como base las obras que, con medios y técnicas diversas, he ido produciendo para las series "Momentos configurados", "Umbrales", "Retórica" y "Pretextos corporales", y cuyos ejemplos más representativos serán señalados para ejemplificar el aspecto artístico que vaya siendo desarrollado.

2 El lenguaje individual

El interés por el oficio, por el *bien hacer* en la sustancia y la forma de la expresión, es un afán que impulsa mi trabajo, tal vez más que el propósito de articular el contenido mismo de las obras; pero casi siempre he ceñido este interés al campo del dibujo, y precisamente por ello, a la pintura con materiales transparentes solubles al agua, las técnicas que les son propias, y la estampa. Ésto no me ha impedido experimentar con otros materiales y otras posibilidades técnicas, pero siempre vuelvo naturalmente a la fuente del dibujo. La línea, con mayor o menor grado de definición, es el recurso expresivo más natural, simple y directo para mí desde que tengo memoria. He dibujado casi desde la primera infancia.

Tengo un gran aprecio por las múltiples cualidades del dibujo lineal y sus amplísimas posibilidades para explorar la forma de las cosas y los objetos de la realidad externa y también las formas de las imágenes mentales. La línea es un instrumento de conocimiento en cuanto me permite discriminar, seleccionar y extraer las cualidades que más me interesan de las formas concretas o imaginadas; en este sentido el dibujo puede ser un agudo instrumento de análisis y de visualización estructuradora. Como fundamento de la expresión plástica, la línea es

también el vehículo del lenguaje emocional de la gestualidad más libre, o de la más rigurosa racionalidad en la construcción compositiva.

El sustento dibujístico y sus variaciones, desde la mínima expresión gráfica a la derivación pictórica, sigue siendo el mejor recurso investigativo en la búsqueda de expresiones visuales adecuadas para los principios estéticos y los contenidos simbólicos que he planteado en los capítulos anteriores. En última instancia soy un dibujante que graba y pinta desde el dibujo. El dibujo es una presencia manifiesta o tácita según el propósito de la expresión: ya sea un apunte exploratorio, el análisis de una forma objetiva o subjetiva, la expresión emocional de una cosa como planteamiento poético u obra específica estructurada formalmente como parte de la propuesta plástica.

En una u otra de las cuatro series de la propuesta se encontrarán algunos componentes y detalles iconográficos que son constantes en mi trabajo de formación simbólica; por ejemplo "Pretextos corporales" está orientada precisamente a la figura humana, preferentemente desnuda, femenina o masculina, y a explorar los aspectos "barrocos" de su expresión; muchos de sus resultados son el precedente temático de otras series o de trabajos particulares paralelos o posteriores.

En "Retórica" estos "pretextos" son desarrollados contextualmente en dibujos y obras gráficas donde la figura humana adquiere especial relevancia, pero también son importantes otros componentes expresivos, como las formas representativas de la muerte, la calvera, y otros componentes óseos humanos y animales; formas naturales vegetales y animales, con estructuras lineales espiroides y ondulatorias de especial interés, según el caso; y artefactos y objetos también con particularidades formales adecuadas al propósito de la obra, como algunos instrumentos musicales, muebles, etc. La arquitectura, por la plasticidad y el poderoso simbolismo de sus formas tiene una presencia frecuente en mi trabajo. No trato de reproducir la forma arquitectónica sino de tomarla como punto de partida para desarrollos estructurales modulares, a la manera de un *escalar*, un canon que permite la ampliación o la reducción espacial de acuerdo con relaciones proporcionales correspondientes en cualquier escala. La resonancia de las proporciones arquitectónicas con la plástica contemporánea es un campo de exploración riesgoso por los peligros de las traducciones formales gratuitas, pero es de gran interés si el proceso de trabajo sobre la simbiosis de sus lenguajes es impulsado simultáneamente por la imaginación y la emoción, el conocimiento del tema, la experiencia

en el oficio y, paradójicamente, por la discreción.

En la serie "Momentos configurados" tienen una importancia preponderante las formas de los elementos arquetípicos: lluvia, ondas, olas, reflejos en el agua, nubes, nieblas, brumas, evanescencias de todo tipo, islas, tierra, arena, piedras rocas, flamas, chispas, brasas, cenizas; señales que hacen visible el viento, como hojas arrastradas o papeles flotantes, aves que vuelan y objetos que planean, etc.; signos universales y signos prehispánicos; símbolos esotéricos, exotéricos o psicológicos: místicos, mítico-religiosos, políticos, etc.

En la serie "Umbrales" aparecen principalmente imágenes fragmentarias de monumentos-símbolo, referencias y citas arquitectónicas históricas -prehispánicas o barrocas-, algunas ibéricas y en su mayoría iberoamericanas; otras son invenciones compuestas por el puro juego de la elaboración simbólica; con frecuencia aparecen aislados o fragmentados los elementos estructurales y sus componentes ornamentales: columnas, pilastras, estípites, capiteles, fustes, basas, entablamentos, frisos cornisas, molduras, guardamalletas, roleos, volutas, rocallas, etc.

Estos componentes alternan con pautas ordenadoras o rítmicas, configuradas como elementos decorativos planos y abstractos: cenefas, orlas, enmarcamientos, o elementos derivados del accidente controlado como manchas y marcas informes, chorreones o escurrimientos, que sirven a la acentuación o diferenciación de planos y niveles espaciales.

3 Aspectos heurísticos

Puedo decir que mi propuesta plástica no está orientada por una intención innovadora prioritaria ni por la búsqueda de la originalidad a ultranza. Tampoco me preocupa la ruptura con las corrientes contemporáneas de las artes visuales. Mi propuesta se basa en el empleo del arte como un modo de introspección abierto, similar al hecho de pensar en voz alta. Pero cuando se opera con el sentir y el pensar con imágenes, se espera que éstas tengan resonancia y que sean eficaces en su función comunicativa; por ello, reitero, uno de mis mayores intereses es el oficio, el dominio de la técnica y el control del proceso poético. Dentro de estas limitaciones caben todas las libertades, el placer del juego y todas las indagaciones.

Creo expresar el espíritu del tiempo actual en el sentido de que me

inclino por revalorar la figuración por su poder significativo. La recuperación de la historia como parte del presente es un modo de anular la noción del tiempo lineal y reconocer el tiempo cíclico que siempre vuelve al origen. También la disolución del concepto de lo óptimo como paradigma -teleológicamente inalcanzable- me permite ver muy claramente que el arte de hoy no es mejor que el arte de pasado, de ahí que, entre otras posibilidades, encuentre perfectamente válido hacer uso de las citas de imágenes históricas cuando el discurso, la narración visual, así lo requiere.

El arte de nuestro tiempo vuelve a decir cosas, discurre, cuenta cuentos; el recurso contemporáneo de la ambigüedad permite ver la obra, pero también deja ver a través de ella; estos dos planos de la visión del arte actual implican una dualidad, pero una dualidad que ya no es opuesta sino complementaria, simbiótica, dos polaridades de una sola unidad.

Pero no solo es el discurso del espíritu del tiempo lo que mueve mi trabajo como operador de formas sino también el espíritu de lugar. Las pautas formales que he estructurado han ido incorporando imágenes simbólicas universalmente reconocibles, y también, en proporción directa, han ido apareciendo imágenes locales profundas, telúricas, fascinantes por su configuración pero, hasta ahora, casi solo reconocibles por nosotros, los americanos.

Esto no debe verse como la adecuación formal de un discurso político o etnológico deliberado en defensa de la identidad latinoamericana, sino solamente como la urgencia de expresar mi asombro ante mis propios descubrimientos sobre la contundencia estética y significativa (ética y lógicamente) de la realidad en que vivo, y de mi propio proceso formativo con relación a esta realidad; tal como hace casi veinte años, cuando apenas nos interesaba el discurso posmoderno, mi propuesta plástica anterior se sustentaba en el descubrimiento de la riqueza formal y los contenidos de las imágenes rituales indígenas del noroeste de México, el territorio de mi primera formación. Ahora, como entonces, no establezco un juicio con mi trabajo sino solo expreso, o articulo un texto visual, sobre un tejido en el que se alternan percepciones de la realidad externa y la realidad interna.

Sé muy bien que algo similar lo hacen otros artistas y en mi obra se encontrarán muchas influencias y otras tantas analogías; tal vez la única novedad de mi trabajo no sea más que una variación, y ésta consiste en la forma de expresar *íntimamente* las cosas. Humanamente, ésta es mi

aportación.

4 Configuración general, acervo y recursos

Existen una serie de constantes que han ido conformando mi propio proceso expresivo, con sus métodos y sus recursos. Con respecto a las obras más estructuradas, habría que señalar en primer término que su esquema configurativo general intenta ser adecuado para una abstracción, y así pretende serlo a primera vista. La obra busca primeramente atraer por una definición evidente de la composición por encima de los elementos del contenido.

La provocación inicial por el interés en la forma total de la expresión, debe conducir gradualmente al desciframiento de los componentes iconográficos y sus contenidos, que no deben revelarse inmediatamente sino en la medida en que el recorrido visual avanza y se va interiorizando en los componentes y sus detalles.

Una vez que he determinado lo que intento expresar formalmente, visualizo la estructura total y la organización de sus planos y niveles; ésta se trata a la manera de una composición abstracta general, en la cual es necesario el predominio del diseño basado en la la geometrización.

Viene después una fase exploratoria, también general, de las formas de los continentes y los campos -cuadrados, rectángulos, círculos, óvalos o mandorlas, simples o entrecruzados- que habrán de contener los elementos iconográficos, con diferentes medios -siempre dibujísticos.

Esta etapa debe ser desarrollada muy lenta y deliberadamente; en ella no puede haber complacencias ni concesiones gratuitas y requiere de una rigurosa selección y previsión de los efectos que me propongo lograr; debe hacerse cuidadosamente con varios medios porque cada uno contribuirá con algo especial a la evolución de las formas hacia las cuales va tendiendo el trabajo. El objetivo es condensar, destilar y simplificar los campos y los continentes, hasta su estado más expresivo y formalmente más significativo.

A partir de esta fase comienza prácticamente la actuación pictórica, o de expresión gráfica propiamente dicha. El trabajo conceptual y preparatorio, la exploración visual anterior, queda entonces como fundamento y precedente. Aquí comienza la incorporación de las formas componentes, los elementos iconográficos y los detalles ya descritos, en los

continentes preestablecidos; como hemos visto, sus contenidos formales son, en su mayoría, paisajísticos o figurativos, naturalistas o estilizados, todos simbólicos, e integran en conjunto la imagen alegórica total.

En esta etapa no eludo ningún impulso inconsciente que tienda a enriquecer, acentuar o afinar las formas; caben aquí perfectamente el rasgo espontáneo, la intervención lúdica, la expresión gestual y el accidente controlado. Todas las irrupciones del inconsciente contribuyen a consolidar la naturaleza simbólica de la obra porque actúan y son asimiladas en un marco consciente. Finalmente serán el sustrato lógico, la concisión, la claridad y el refinamiento previstos, los factores que garantizan la adecuación de los símbolos de la manera más poderosa y eficiente. Considero que esta es la gran ventaja de aplicar la disciplina intelectual al proceso de formación de símbolos, no obstante la lentitud que puede implicar como forma de trabajo.

Este proceso puede tener múltiples variantes y no es necesariamente rígido ni lineal. Una sola imagen aislada, un apunte, puede dar lugar a una estructura compleja de escala mayor, y ésta, a su vez, a nuevas ideaciones iconográficas. Toda variación en el proceso, tendrá también que derivarse en la obra resultante.

Un ejemplo de lo anterior son algunos pasos de la secuencia estructuradora de la electrografía "Ruta de signos", que va de los esbozos preliminares de los planos y los niveles, la determinación de los componentes, sus tratamientos y las alternativas cromáticas. El uso de una tecnología innovadora, como la digital, haría suponer que ésta requiere de un proceso distinto por la complejidad de su funcionamiento y el aprendizaje necesario para su operación. Sin embargo, las constantes del proceso general de estructuración son prácticamente las mismas que requiere una obra desarrollada con técnicas, gráficas o pictóricas tradicionales.

En mi propuesta, la creación artística descansa fundamentalmente en la concepción de la obra y posteriormente -e iterativamente- en los recursos para realizarla. La realización de la obra puede ser asistida por la computadora, la litografía, el acrílico, la tinta o el grafito, y naturalmente que los medios y las técnicas caracterizarán su distinción, pero, en esencia, el proceso de estructuración sigue siendo el mismo. Esto puede verse en el empleo de un medio único, en el trabajo de transferencia de imágenes de una técnica a otra, o en el uso de técnicas mixtas, y puede ejemplificarse con las obras a la acuarela *Mensaje traído por un pájaro* y *Camino de*

regreso, de la serie "Umbrales" y los acrílicos *Liberación* y *Adytum* de la serie "Momentos configurados"

En cada obra, el diseño general ha sido establecido con base en encuadres de diferentes contornos, estratos diferenciados por forma, textura, valor tonal y color; franjas horizontales que sugieren distintos planos de profundidad espacial, esto en términos semiabstractos, referidos al arte no objetual, o al paisaje natural.

En ocasiones, el diseño se ha dispuesto también en franjas verticales, a la manera de paneles escenográficos, con distorsión deliberada de las escalas. Pueden contrastarse grandes áreas vacías frente a componentes saturados, dispersos o agrupados. Pueden confrontarse lo rectilíneo y la circularidad, la espacialidad y la saturación, la claridad y la obscuridad, etc., considerando también cada uno de estos opuestos con sus rangos intermedios.

El manejo de la ambigüedad en la expresión es aquí fundamental porque determina parte de la condición de incertidumbre y el clima de misterio propuesto como objetivo inicial. La obra no debe ser totalmente explícita; alguna o varias formas de la composición, en sus diferentes escalas, deben tener lecturas distintas. Pero la ambigüedad formal debe ser intencional; el artista debe decidir qué efectos deben producirse y dónde deben ubicarse. Cuando la ambigüedad no responde a una intención, o se debe a la inhabilidad del artista para adecuar los componentes de la obra de modo que comuniquen con eficacia, el resultado puede derivar en una seria confusión en la mente del espectador.

La planitud es una característica general de toda la propuesta, desde las obras con predominio del dibujo de contorno, hasta las realizadas con técnicas al acrílico o a la acuarela; la condición plana de la imagen se acentúa desde luego en las obras electrográficas. Incluso en los fragmentos y componentes con claroscuro o en los que hay cierta representación de la espacialidad, estos tienden a volverse bidimensionales al ser absorbidos en la estructura general y por el tratamiento ambiguo del trazo, los recuadros planos y el color.

La cualidad bidimensional de las áreas fragmentadas permite una gran variedad de tratamientos superficiales para fundir los esbozos figurativos con apariencias abstractas. Los planos son vitalizados con manchados cromáticos y texturizaciones como en los grabados *Pebetero* y *Vanitas* de la serie "Retórica", las acuarelas *Todo confluye hacia el agua* y *La fuente del alimento*, o el acrílico *Adytum*, de la serie "Momentos

configurados". Recursos frecuentes en la animación de los planos son el chorreado y el escurrimiento, como en *Mensaje traído por un pájaro*, de "Umbrales", y sobre todo cuando el recurso acentúa la significación, como es el caso de *Liberación*, de "Momentos configurados".

Otros recursos importantes para sustentar los principios estéticos planteados, son el uso de la transparencia, las superposiciones de figuras y planos tonales y cromáticos o la evanescencia de los mismos. Este es el caso de *Canción para todos los santos*, de "Retórica" y también de *Mensaje traído por un pájaro y Adytum*.

Una experimentación sumamente interesante, detenida por un tiempo y que pretendo continuar, ha sido la incorporación de cargas y objetos encontrados, para dar un tratamiento texturizado o ligeramente esculpturizado a las superficies, como son las obras mixtas tituladas *regiones del mundo*, consideradas como una parte de la serie "Momentos configurados".

Finalmente, aún cuando en el arte contemporáneo muchos conceptos sobre la composición son relativos, debo mencionar algunos que tienen particular importancia en mi propuesta porque sustentan los principios estéticos que fueron enunciados. Por ejemplo, la estructura general busca evocar ideas y sensaciones relativas al equilibrio armónico por medio de composiciones basadas en varios tipos de simetría. Contrariamente, en las escalas particulares de la obra se desarrollan una serie de tensiones internas contenidas en los encuadres. En otros casos el balance de la obra se produce por compensaciones entre espacios vacíos y concentraciones de formas; distancias; alturas; blancos muy amplios, trazos negros gestuales y valores tonales sutiles; forma geométrica en los encuadres y forma "informe", o irregular manchando o rompiendo esa geometría.

En términos cromáticos la obra pictórica o gráfica también tiende a resolverse con una paleta limitada de colores, con algunas excepciones que intentan contrastarse conceptual y formalmente en las series.

Los colores que prefiero utilizar son los rojos minerales y quemados, como la terracotta y el rojo inglés; los amarillos del ocre, arenosos, secos; Azules como el ultramarino y el de prusia; verdes cetrinos, oliváceos y ocasionalmente un verde brillante y luminoso como el viridio.

Normalmente trato de evitar los colores básicos, salvo para compensar grandes áreas neutras con acentos intensos en áreas mínimas. Frecuentemente domina en mi trabajo un color, frío o cálido, cuya clave tonal puede ser alta o baja y debe adecuarse al concepto prioritario de la

obra. La característica fragmentaria de varias de mis obras las hace aproximarse a mosaicos cromáticos con un matiz predominante.

El color también es un factor de potenciación del espacio. La inversión de los convencionalismos de representación espacial (colores fríos o claros en la lejanía y la parte superior, y cálidos u oscuros en la proximidad y abajo) genera una interesante ligereza de los primeros planos y una densificación y aproximación del fondo, acentuando la planitud espacial que tanto me interesa.

Un procedimiento que uso frecuentemente para contextualizar un tema e integrar fondos y formas orgánicas, es el manchado informe del color, mediante el flujo controlado de los medios solubles al agua; el acrílico y la acuarela en capas sucesivas permiten efectos adecuados para los principios estéticos que me interesan. Las técnicas de color húmedo sobre húmedo, húmedo sobre seco para producir bordes o contornos suaves y duros, "meadas" o desvanecidos, pueden, con cierto grado de experiencia, producir efectos de gran riqueza visual. El empleo de ingredientes como la sal, el alcohol, el aguarrás y el cloro, para producir reacciones con el agua durante el secado de la pintura, o el uso de esponjas, raspadores, secantes, improntas, plásticos y telas arrugadas, patrones de estarcido, enmascaradores, son recursos perfectamente válidos para tratar las superficies cromáticas y dar "forma" al color.

La transparencia mediante lavados sucesivos de color tiene la facultad de dar una cualidad luminosa directamente ligada a los objetivos expresivos de la propuesta. De ahí mi preferencia por el acrílico, la caseína, el gouache, la acuarela y otras técnicas al agua. Pero más interesante que el uso académico de una técnica de color pura, aislada, me parece el uso de técnicas mixtas: la confrontación cromática de medios opuestos, la incorporación de crayones y pastel, manchados de oleo y cera sobre acrílico, acuarela y tinta china sobre gesso, collage y aplicaciones metálicas, y también la recuperación de viejas técnicas como la iluminación de litografía con acuarela, etc.⁵

En la estampa, me ha interesado experimentar con la combinación de varios medios diferentes y la superposición o yuxtaposición de las

⁵ Edward Reep. *The content of Watercolor*. Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1983.

Pags. 38-103.

Ralph Mayer. *Materiales y técnicas*. Madrid, Blume, 1993. Pags.343-359.

Bernard Rancillac. *Cómo pintar a la acrílica*. Barcelona, Parramón, 1987. Pags 11-40.

Martín Antonino. *Pintando con acrílicos*. Barcelona, CEAC, 1985. Pags.17-69.

tintas del grabado y la litografía. Estoy de acuerdo con María Eugenia Quintanilla en que para el grabado en color por variación de niveles y viscosidades, las tintas de offset tienen ventaja sobre las tintas para grabado.⁶

Aquí debo recordar la funcionalidad que tiene el color en el aspecto alegórico de mi propuesta, de donde se deriva mi interés por explorar las respuestas emocionales que suscita. Aunque es prácticamente imposible asignar a cada color una cualidad emocional precisa, es innegable que su matiz, valor o temperatura evocan ciertas analogías genéricas que pueden ser anticipadas por el artista para su uso más adecuado. Algunos amarillos o naranjas suscitan sentimientos cálidos o de alegría; los rojos se asocian con excitación o violencia; los azules y los verdes pueden inducir serenidad o pueden ser sombríos y depresivos. El mismo tema resuelto con una paleta cálida generará un clima completamente distinto al de una resolución fría.

Este conocimiento me ha permitido intensificar el aspecto emocional de mi obra, como en las alternativas cromáticas de una sola matriz para grabado, que dió lugar a las variaciones tituladas *Estípite*s. de la serie "Retórica"

5 Materiales y técnicas

La mayor parte de la obra que integra la propuesta plástica está desarrollada sobre papel. Los medios corresponden a diferentes técnicas de dibujo; pintura al acrílico, a la acuarela, y técnicas mixtas con materiales solubles al agua; técnicas mixtas de grabado en metal; litografía; electrografía y estampa mixta. Aquellos trabajos que han requerido adhesiones e incorporaciones de otros materiales han sido realizados sobre soportes rígidos como bastidores de tabla o aglomerados de madera.

Normalmente el proceso de formalización y producción requiere de un buen número de bocetos, aunque en varios casos la obra es realizada directamente, por aplicaciones y operaciones sucesivas tanto en el caso de

⁶ María Eugenia Quintanilla. *Posibilidades cromáticas en el grabado en metal: viscosidad de las tintas*. Memoria de desempeño profesional para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales. Inédita. México, UNAM, 1994. 75 Pags.

la obra pictórica como en la obra gráfica. El estudio del grabado en color, objeto de mi Maestría en Artes Visuales, ha significado un horizonte de posibilidades insospechado.

5.1 Grabado en color

La razón principal que me ha llevado a trabajar con las técnicas del grabado es la compatibilidad de este medio de estampación con los principios estéticos que ya he desarrollado y su expresión formal, como la variación dinámica de la línea y las gradaciones suaves de la luz y del color. Prácticamente todas las técnicas del grabado pueden reflejar el sentido estético del dibujo y el lavado a la tinta y su universo de negros profundos y blancos sutiles. Estos principios no son incompatibles con la sensibilidad contemporánea y se encuentran revitalizados en muchas de las más ricas y variadas expresiones de la gráfica actual.

Una ampliación del concepto y la función de la estampa ha generado grandes cambios en los procesos de trabajo de los artistas, además de que las nuevas tecnologías han revolucionado el concepto de la gráfica como medio de expresión artística. Aquella idea de la estampa como un simple medio de reproducción y de manera indirecta, una forma de arte suplementaria y subsidiaria, debe ser, hoy, definitivamente reconsiderada.

Todavía es muy escasa la información escrita sobre las técnicas del grabado en color, y la que existe en nuestro idioma, con muy pocas excepciones, es generalizada o tiene grandes omisiones conceptuales y técnicas. Es por eso que haber encontrado, en 1995, la tesis *Posibilidades cromáticas en el grabado en metal: viscosidad de las tintas*, de María Eugenia Quintanilla,⁷ fué un hallazgo, y otro tanto saber que ella misma dirigía el Taller de Grabado en Color, en el Posgrado de la ENAP que opera en la Academia de San Carlos. El tiempo propicio y el estímulo de Eduardo Chávez facilitaron mi incorporación al Programa y con ello la ampliación de los descubrimientos en las posibilidades expresivas.

Los rudimentos de la "cocina" del huecograbado, aprendidos años atrás, fueron un fundamento consistente, pero ya indicaban lo que ahora corroboraba: el grabado es un campo de investigación experimental ilimitado, y en el caso de grabadores dedicados, altamente calificados

⁷ *Ibidem*

como María Eugenia Quintanilla, es una práctica que caracteriza una forma de vida.

La eficacia de los productos del grabado, se deriva de una secuencia cuidadosa de ensayo y error, en la que cada paso debe ser rigurosamente observado y el detalle adquiere una gran importancia. La mínima acción puede tener efectos inversamente proporcionales en la imagen final. Por otra parte, el uso de materiales altamente tóxicos para atacar y limpiar las placas de metal y la consideración precisa del factor *tiempo*, hacen necesaria una gran atención, continuada a todo lo largo del proceso. Sin temor a exagerar, puedo decir que este ejercicio de concentración es similar a un modo de meditación activa, que incluye su propio *samhadi* con las compensaciones que aporta cada descubrimiento estético.⁸

Entre los métodos de grabado en color, el más atractivo para mí es el de impresión por viscosidades variables de las tintas. Éste requiere, precisamente la preparación de varias tintas, cada una con distinta viscosidad, para superponerlas sobre una sola placa; para lo cual se usan rodillos con diferente grado de dureza con cada color. Esta técnica es también conocida con el nombre inglés de "Roll-up".

Con el grabado en color he encontrado también un medio con muchas posibilidades de aplicación directa y de expresión espontánea. Tengo que disentir con las observaciones que analogan exageradamente la pintura al grabado en color y se refieren a su proceso como "Pintar grabando". La naturaleza del grabado tiene delimitaciones y alcances particulares que le son ajenos a la pintura; pero es dentro de los límites del grabado, y gracias a ellos donde residen los enormes alcances creativos del medio. La síntesis cromática propia del grabado tiene cualidades que no se pueden lograr con otros medios, ni tampoco sus especiales calidades lineales y texturales sobre soportes flexibles como el papel.

Otra cualidad de especial interés viene a ser el resultado texturizado o semiesculturizado de las superficies impresas. Ésto es un efecto en la impresión de la diferenciación de niveles de la placa, producida por la acción cronometrada del ácido nítrico.

La lámina de cobre alcanza calidades lineales muy finas y texturas de gran sutileza; el fierro permite una calidad muy definida de la línea y texturas muy variadas pero, en lo personal, prefiero la lámina de zinc, por

⁸ Tadayasu Sakai. *Contemporary Japanese Prints*. Tokyo, Japan Foundation, 1992. Catálogo. 40 Pags.

que se presta para atacados más profundos, con efectos táctiles sorprendentes en la impresión.

El tratamiento de las placas puede hacerse mediante una combinatoria de técnicas de grabado como la mordida abierta, el azúcar, el aguafuerte, el aguatina, el barniz blando y otras tradicionales o innovadoras, el propósito es generar todos los niveles, variaciones lineales y texturales que requiere la yuxtaposición o la separación de las tintas y otros efectos que se propongan como resultado final.

Una variación interesante del tratamiento de las superficies impresas es el gofrado, al que ya me he referido desde otro enfoque; su técnica consiste en grabar o adherir relieves sobre una placa sin entintar, e imprimir en el papel las configuraciones relevadas. Pueden lograrse resultados de gran sutileza visual, alternando en una misma impresión campos de color con campos blancos gofrados.

En todo caso, la aplicación de las técnicas expuestas según el proyecto o la obra específica, debe sintetizarse en una sola impresión. Este es el gran reto cuya calidad resultante depende de la habilidad, la sensibilidad, la experiencia y el conocimiento del artista, condiciones adquiridas mediante un esfuerzo continuado y perseverante, difícilmente de eludir salvo casos excepcionales.⁹

Algunos intentos de síntesis de los recursos mencionados pueden ejemplificarse con los grabados titulados *¿Quién soy?*, *Flujo*, *Vórtice* y *Nacimiento de la voluta*, correspondientes a la serie "Retórica".

5.2 Litografía

La litografía, no obstante su antigüedad, sigue siendo para la gráfica contemporánea un medio de estampación de amplísimas posibilidades, al que guardo un gran respeto y por el que tengo una especial predilección.

Tuve la fortuna de aprender sus fundamentos en el taller del excelente maestro Leo Acosta, cuya enseñanza no se ha limitado nunca a la mera habilitación técnica, sino que siempre induce de ésta una sustanciosa teoría, enriquecida, a su vez, por una filosofía derivada de su

⁹ John Dawson. *Guía completa de grabado e impresión*. Madrid, Blume, 1982. 192 Pags.
John Buckland-Wright. *Etching and Engraving techniques and the modern trend*. Londres, Dover, 1973. Pags. 161-239.

experiencia personal. El graneado para preparar la pesada y nobilísima piedra; la expresión metódica o gestual sobre su tersa superficie, que requiere -como en todo trabajo artístico- un diálogo estrecho con el material, estar atento a sus reacciones, proposiciones y retos, para responder inmediatamente con acciones alternas entre la intuición y la razón; la operación con el juego de oposiciones entre el agua y la grasa; todas estas condiciones hacen también de la litografía una forma de meditación activa que genera un gran amor por el oficio.¹⁰ Otra parte de la serie "Retórica" son las impresiones litográficas *Concertino*, *Variaciones sobre un tema barroco*, y *Recintos* que desarrollé durante mi estancia en ese taller.

5.3 Electrografía

Nada podría parecer más distante de la dimensión práctica del grabado y la litografía que la electrografía. El trabajo del grabado es una labor concreta, plena de energía y acción física; de olores y contacto con la materia y sus cualidades densas y sutiles; de resinas, barnices y lacas; de la domesticación de las superficies.

El manejo digital de las imágenes es lo opuesto. Su materia de trabajo es la sustancia virtual, cuya esencia no es molecular sino el *chip*, una unidad electrónica, una chispa de energía con información binaria. La digitalización de la imagen requiere otro tipo de ejercicio; el sudor que genera su proceso se deriva más de la tensión intelectual que de la tensión psicomotora y el ejercicio de la coordinación muscular con la sensibilidad y la inteligencia. Las decisiones que determinan la transformación de la imagen, no implican el contacto corporal directo con la materia, o con un objeto como prótesis material. Las decisiones se expresan pulsando una tecla, un botón o un *ratón*, se distribuyen por complejas redes cableadas o remotas, transitorias y traductoras y son ejecutadas por una diversificación de instrumentos robotizados hasta la impresión por chorro de tinta o *laser*. Su proceso es necesariamente secuencial, ordenadamente consecutivo, asépticamente metódico; en él las operaciones intelectuales son prioritarias y el esfuerzo físico es mínimo. Sin embargo, entre estos dos extremos campea la sensibilidad inteligente y tanto en uno como en

¹⁰ John Dawson. Op. cit. Pags 102-121.

otro es necesario el dominio del oficio.

La electrografía ha establecido su lugar definido entre las nuevas formas de estampación y puede ser un recurso ilimitado de producción de imágenes a través de máquinas y de programas electrónicos cada vez más complejos, variados y en constante evolución.¹¹

Sobre esta posición, que la electrografía ha venido ganado a pulso, desde el invento de la técnica de fotocopiado en 1932, José Ramón Alcalá y Fernando Canales, fundadores del Museo Internacional de Electrografía, de la Universidad de Castilla-La Mancha, ubicado en Cuenca, España, comentan: "...a pesar de que, afortunadamente, la selección y la imaginación son en la actualidad los pilares básicos sobre los que se soporta esta forma de arte tecnológico, éste sigue sumergido en un mundo tan fecundo como desconocido, pero en el que empieza a existir -a través de artistas que ya se definen como artistas electrográficos- una conciencia común en la búsqueda de un lenguaje propiamente electrográfico, o bien en la inserción de éste en los lenguajes multimedia, concebidos a través del uso de las redes, cuyos componentes están constituidos por todas las tecnologías actuales en la imagen. Así los resultados que pueden obtenerse con un manejo hábil, inteligente y sensible de estas tecnologías, auguran un encuentro estable entre todas las tecnologías electrónicas de la imagen (véase video creación, computer art, fotografía digital etc....) y las tecnologías de estampación de imágenes sobre soportes fijos estables y transportables en el tiempo y en el espacio".¹²

Del trabajo realizado en una estancia en Cuenca y el Curso de Electrografía, en 1991, de se derivan las electrográficas numeradas bajo el título de *Ruta de signos y Mutaciones*, que también forman parte de la serie "Retórica".

Una experiencia tan estimulante como la de Cuenca dió lugar a otra secuencia experimental, que todavía continúa, alrededor de la simbiosis de los lenguajes de la electrografía y la gráfica tradicional.

La imagen electrográfica puede transferirse a las superficies del medio de estampación deseado, utilizando varios procedimientos que

¹¹ John Lewell. *Aplicacions gráficas del ordenador*. Madrid, Blume, 1985. 160 Pags.

¹² José Ramón Alcalá y Fernando Canales. *La electrografía ¿técnica o lenguaje artístico?*. Documento del Curso Internacional de Electrografía en Cuenca. Inédita. Museo internacional de Electrografía, Universidad de Castilla-la Mancha. 1991. 14 Pags.

dependen tanto de la impresión electrográfica (por ejemplo, si es siliconada), como del material en que se quiere trabajar, como la piedra o el metal. En cada caso, el uso cuidadoso de solventes específicos, de calor y de presión mecánica uniforme, o irregular por frotamiento manual, resultará en un negativo de la imagen en la nueva superficie de trabajo.

A partir de este momento se desarrollan las secuencias comunes de cada técnica de estampación, determinando con protectores de gomalaca o de resina fenólica las reservas que eludirán o recibirán la acción del ácido. Al término del ataque del ácido, se retira el protector y se obtiene la matriz. En este paso técnico se dan también recursos interesantes que modifican la imagen y que pueden añadirse a los anteriores. En el caso del grabado, pueden usarse los recursos enunciados anteriormente, cuyas variaciones o combinatorias tendrán incidencias importantes en la estampa final.

También puede desarrollarse una gran variedad de juegos cromáticos, según se aplique el color por yuxtaposición o por superposición de las tintas, diferenciando las viscosidades. Con lo cual, el resultado final de la estampa puede ser enormemente diferenciado en cuanto a la forma y al tono; puede tener total identidad con la imagen electrográfica original o puede variar completamente de la misma.

Lo que he querido expresar con esta relación entre la electrografía y el grabado o la litografía, es la mutación de un proceso que ofrece una continuación de trabajo a la electrografía, manteniendo sus constantes fundamentales, y que a la vez posibilita una amplia gama de alteraciones que resultan en alternativas formales no contempladas por la electrografía como tal.

En principio se puede dotar a la electrografía de un soporte más consistente, de una entidad más rica, así como de un carácter textural más rico y sobre todo de la inclusión del dominio exacto del color.

La exclusión del color conduce a la selección rigurosa de los elementos esenciales de la forma para acentuar la expresión por medio de la línea y el valor tonal.

En términos de la ejecución, de la acción creativa, la interacción de ambos medios permite actuar directamente sobre la imagen a través del grabado, la litografía, la serigrafía, etc, respetando la identidad electrográfica o usándola como punto de referencia para explorar las posibilidades de modificación que ofrecen los otros medios. La obra *Ruta de signos: retorno*, de la serie "Retórica", es un ejemplo de estas

posibilidades.

El proceso también puede ser inverso, es decir, partiendo de la estampa del grabado, de la serigrafía o la litografía, para someter la imagen a las modificaciones que posibilita el medio electrográfico y sus caracterizaciones formales, como el aplanamiento del volumen y del espacio, la sintetización de valores tonales y la tendencia a los altos contrastes, las solarizaciones, los cambios de escala, las alteraciones cromáticas, etc. Inclusive es sumamente interesante trabajar en el proceso de desintegración de la imagen, de la disolución del significante en la misma medida que se suspende la significación. Las obras electrográficas con el nombre de *Mutaciones* se derivan precisamente de este propósito y tienden a desmontar las formas de la expresión y del contenido. La ruta de los signos es ahora una secuencia de mutaciones que avanza hacia su deconstrucción.

A la investigación experimental sobre las modificaciones, se debe la idea de que todo proceso técnico y sus partes pueden concebirse no solo como secuencias mecánicas, sino también como momentos de inflexión en los cuales se pueden tomar determinaciones creativas.

La relación entre los dos tipos de medios, el "lineal", o tradicional, y el digital, descansa en el hecho de que ambos son, básicamente, sistemas de reproducción; los dos tienen la capacidad de generar múltiples; también en que uno y otro mantienen una suerte de mediación entre las decisiones de ejecución y los efectos sobre la imagen final, es decir que hay una cierta distancia entre la ejecución y el resultado.

Sintetizando, puede decirse que la imbricación de la electrografía con los procesos mecánicos de la estampa ha tenido como efecto la revitalización de estos últimos, incrementando todavía más las posibilidades que la estampa ya había ganado como un género popular de arte contemporáneo. La fusión ha hecho que la estampa deje de ser la provincia exclusiva de los impresores profesionales, así como la electrografía el medio entronizado de los nuevos tecnólogos de la imagen. La expansión y la confluencia de las dos corrientes está conduciendo a nuevos desarrollos de las técnicas de estampación, cuya aplicación está dando como resultado obras de arte que van más allá de los conceptos convencionales de la gráfica.

Pero un logro mayor de la simbiosis tal vez sea el reconocimiento paralelo de las virtudes y las debilidades de la electrografía, al contrastarse y complementarse con las otras técnicas. Esto está

permitiendo descubrir las enormes cualidades de los medios digitales pero también los límites de su naturaleza. La creatividad no está en el programa de cómputo sino en quien lo ha formulado y en quien lo opera creativamente. El descubrimiento de los límites de cada campo ha venido incrementando, paradójicamente, su noción de libertad, su propia identidad y el descubrimiento de las cualidades de lo otro, tal como la fotografía tuvo, en su momento, un efecto liberador sobre la pintura; no tiene por que haber ni suspensión ni anulación de ninguno de los campos.

El reconocimiento del arte digital ha significado también el conocimiento de sus alcances técnicos y la visión de su justa proporción. La elaboración de cualquier discurso que se apoye en el lenguaje tecnológico, requiere de la manipulación de una serie de constantes que se configuran a partir de las propiedades funcionales y de los principios técnicos estructurales de cada instrumento utilizado. Pero el lenguaje que requiere la elaboración de una propuesta artística adecuada, debe pasar por un largo proceso de aprendizaje destinado a producir la integración necesaria del "ruido" propio del instrumento utilizado y una concepción particular, arbitraria de los acontecimientos, concepción que es el origen de todo pensamiento artístico.

La desmitificación de la omnipotencia de la tecnología digital ha significado su complementación con otros campos y, en este sentido, su extensión y ampliación. Estoy de acuerdo con Jesús Pastor cuando a este respecto concluye: "Creo poder concretar que la simbiosis de ambos medios tiene un efecto saludable sobre la electrografía en la medida en que ayuda a desplazar el centramiento a que ésta tiende sobre sus propios códigos y su propio proceso".¹³

6 Producción

Resumiendo, debo decir que mi producción artística no es extensa ni de grandes formatos; es más bien reducida y como ya he mencionado, he cultivado un gusto por las técnicas que me permiten la expresión más directa. El ensayo y el error con técnicas innovadoras no me ha impedido

¹³ Jesús Pastor. *La imagen electrográfica como imagen boceto: de la copia a la estampa; implicaciones de la relación*. Documento del Curso Internacional de Electrografía. Museo Internacional de Electrografía, Universidad de Castilla-La Mancha. Inédito. 1990. 18 pags.

encontrar expresiones interesantes con las técnicas más tradicionales. La invención por la invención o la pura innovación tecnológica impulsada por el mercado, tampoco tienen para mí mucho sentido.

Los años me reiteran que soy un aprendiz que no sabe si es un artista, un diseñador, un artesano, un arquitecto, un alumno, un docente balbuceante o simplemente un hombre ávido de experimentar, contemplar y a veces pensar y que procura hacer las cosas lo mejor que puede, según se van presentando una a una. Otro maestro zen dijo que "hacer algo es expresar nuestra propia naturaleza. No existimos en virtud de ninguna otra cosa. Existimos por nosotros mismos. Esta es la verdad fundamental en las formas que seguimos".¹⁴

¹⁴ Shunryu Suzuki. *Mente zen, mente de principiante*. Buenos Aires, Troquel, 1994. Pag. 33.

EPÍLOGO

1

No puedo decir si la ardua tarea de explicar intelectivamente el sentido profundo de una propuesta plástica hace de su autor un mejor artista. De lo que sí estoy seguro, es que este trabajo ha significado una intensa aventura introspectiva que ha ampliado los descubrimientos implicados en la producción de mis obras.

Siempre supe que la función principal de mi trabajo creativo, era la de ser un instrumento para revelar los contenidos de mi propia conciencia y los modos en que ésta refleja los contenidos de las formas del mundo. Todas las cosas ofrecen una lectura de sus formas cuya comprensión las hace más asombrosas todavía. La mirada del artista puede descubrir grandes misterios en las cosas cotidianas, aparentemente triviales, que son, a su vez, reflejo de la realidad interna. La manifestación de la realidad tiene primeramente dos caras, una interna y otra externa; no pasa nada adentro que no haya pasado afuera, y lo contrario también es verdadero. La realidad es simultáneamente objetiva y subjetiva, relativa y trascendente. La visión despierta que revele esta totalidad unitaria de la realidad es el propósito más alto al que puede aspirar un artista, o cualquier ser humano desde su propio campo de acción.

Descubrir las formas y el sentido de la realidad requiere de la complementación de la sensibilidad y la lógica, el juego alterno de la razón y de la intuición, del análisis y de la síntesis. La razón, para comprender, procede separando la realidad en vertientes que no siempre puede volver a unificar. La sensibilidad es totalizadora y no siempre puede especificar, verbalizar o cuantificar. La visión correcta depende de la simbiosis de ambas funciones y de esta fusión dependen el pensamiento y la comprensión correctas. Lo correcto será, entonces, todo aquello que conduzca a la visión despierta. Esta es la primera intención de mi propuesta.

De este modo, mi trabajo es un generador de respuestas ante mis percepciones del mundo. Algunas de ellas tan íntimas y desconocidas, que fueron comprendidas hasta la realización de este trabajo, a la manera de un proceso psicoanalítico.

El interés que tengo en que mi obra sea conocida por otros, es

contrarrestado, aún ahora, por una especie de inhibición, una forma de pudor por la intimidad que se descubre. Sin embargo, la racionalización viene a constituir una suerte de justificación científica que suspende la timidez ante el hecho de estar desnudo. Algo así como la resignación a someterse a un examen clínico.

La complementación del ordenamiento racional y los saltos de la intuición en la búsqueda artística, y el que su práctica se convierta en procedimientos que aseguran resultados calificables cualitativamente y cuantitativamente, hacen que los procesos del arte, el diseño y otros campos de la cultura estética, sean modos diferenciados de investigación.

No solo se hace investigación *alrededor* del arte, describiendo y explicando racionalmente lo que *ha hecho* el arte, y que en gran parte no es racional. Se hace también investigación *con* el arte, *haciendo* arte y *en* su propio proceso. En el arte se indaga, se busca con métodos que no son científicos pero que conducen a respuestas, hallazgos y soluciones legítimos, válidos y trascendentes. La práctica, entonces, es tan necesaria como la producción de la teoría y no pueden campear cada una por su lado. Del mismo modo que debe aplicarse la teoría a la práctica, debe derivarse teoría de la práctica artística, complementando la acción teórico-deductiva con la acción empírico-inductiva.

Podría decirse que el arte se defiende por sí mismo, con su sola presencia. Esto es verdad en términos del reconocimiento del valor de toda producción humana; pero el hecho es que el arte, como forma de conocimiento, frecuentemente es descalificado en los mismos centros de formación de artistas. La educación institucional no siempre es integradora de la dimensión científica y la dimensión estética, ni está al tanto de la actualidad del arte. Por conocer algunos de estos centros, puedo decir que en el medio académico se encuentran los más agresivos devaluadores de la realidad artística, en detrimento directo de la formación de los jóvenes profesionales. La defensa de la condición del trabajo artístico como productor de conocimiento debe ser hecha por el artista y el crítico del arte, cada vez que aparezca la descalificación procedente de visiones parcializadas de otras vertientes de la realidad que, entronizando sus enfoques y proceder, ignoran sus límites y su interdependencia con otros campos de conocimiento.

La otra intención básica de mi propuesta plástica es mostrar artísticamente aspectos de la condición de mutabilidad de la existencia relativa, de la vida de todos los días. Lo único que no cambia de las cosas

es que éstas cambian siempre. Lo único constante es lo inconstante, la interminable disolución y aparición de manifestaciones formales y significativas del devenir.

Es fácil ver la mutabilidad en la memoria colectiva que es nuestra propia historia, pero la presencia de la mutación está aquí y ahora mismo, en las cosas inmediatas existentes en el espacio y en el tiempo. De modo que la intención también derivó en que la propuesta estuviera constituida por una secuencia de imágenes significativas de los incesantes cambios internos y externos de mi transformación y mi propia disolución. Uno de los retos principales ha sido dar una adecuación formal constante, unitaria, a tanta diversidad.

El instrumento más valioso en este proceso de adecuar imágenes visuales a los momentos del cambio, ha sido el Yi Ching. Existe una gran cantidad de libros contemporáneos sobre la naturaleza del tiempo y la dinámica del cambio, así como una serie de trabajos derivados de la informática, como los hipertextos, que intentan operar de acuerdo con las condiciones de indeterminación, infinitud, multiplicidad focal y la mutabilidad caótica de la realidad. Pero he preferido el Yi Ching porque es el más antiguo, el antecedente de todos los hipertextos, y a mi juicio el más bello y más profundo.

El Libro de los cambios es una lección para la arrogancia que pretende sostener la superioridad de la época contemporánea sobre toda época anterior a nuestro tiempo. La tecnología y la ciencia habrán revolucionado la información y la capacidad de consumo -no necesariamente la calidad de vida- para algunos grupos humanos, pero no han superado la sabiduría de algunas de las culturas más antiguas, como la sabiduría del Yi Ching, viva hoy desde hace más de dos mil años.

La intención general, sintetizada hasta aquí, es el eje de la adecuación de los elementos estéticos, temáticos y artísticos de la propuesta plástica. De la manipulación del Libro de los cambios, partiendo de sus signos iniciales para estructurar alegorías, ha surgido el nombre de esta propuesta: *La máquina de imaginar*.

2

La posibilidad de operar la ciencia lúdica de los hexagramas, nos aproxima a la comprensión de un lenguaje mucho más amplio que el de las

líneas quebradas o continuas, con las que se intenta discernir la dinámica significativa implícita en sus oposiciones complementarias: "la manipulación de sus configuraciones es, en cierto modo, la manipulación de las posibilidades formales del mundo".

El penetrar en esta forma de pensamiento, hace muy difícil escapar de sus determinaciones estéticas y no ver ahora como posibilidades formales lo que antes aparecía como un complejo de confrontaciones insolubles. Desde esta óptica he podido ver, más o menos claramente, las alternativas surgidas de la tensión de los opuestos contenida en las fuentes de mi propia formación, y también la tensión, que en la escala de lo social, está contenida en la fuentes que han originado nuestras culturas. De aquí se deriva mi interés por indagar en las expresiones formales de la cultura que son capaces de convertir los contrarios antagónicos en opuestos complementarios. Mi objetivo es llegar a transformar la tensión de los opuestos en una síntesis creativa que resuelva estéticamente la expresión y el contenido.

La historia del arte mexicano es un ir y venir de manifestaciones estéticas opuestas. Es un movimiento permanente de expresiones extremas, pero que tiene una continuidad resuelta por un pulso profundo, subyacente en los cambios del tiempo y del lugar. No obstante la diferencia expresiva de las culturas del altiplano y del sureste de México, sincrónicamente la cosmovisión esencial es la misma. La misma noción del tiempo y los mismos dioses se expresan sincrónicamente, pero con extrema severidad en un espacio, y en el otro con extrema sensualidad.

Diacrónicamente existe un pulso alterno, antes y después de la invasión europea. Por ejemplo, la contención medida de la arquitectura del siglo XVI se desborda en el barroco del siglo XVIII, para luego encontrar nuevas formas de austeridad en la culminación del movimiento moderno.

Aunque esta pulsación no es una condición privativa del arte de México y es una condición mucho más amplia del devenir global, la expresión del cambio sensible es aquí marcadamente diferenciada. En términos, tal vez demasiado generales, puede decirse que las expresiones opuestas más evidentes en cada uno de los diferentes períodos del arte mexicano, desde su nacimiento hasta su declinación, son la simplicidad y la exuberancia, la sobriedad y el exceso, el silencio y la elocuencia.

Mis preferencias estéticas encuentran una justificación en fuentes también distantes del Occidente y del Oriente: por un lado la sensibilidad

barroca y por el otro la sensibilidad opuesta y complementaria expresada en el arte taoísta y el arte zen.

La primera, la del barroco, se define por la exuberancia, el movimiento y la complejidad; predominan en ella el gusto escenográfico, el ilusionismo, el adorno y la saturación. La imagen barroca enfatiza el sentido dramático, emotivo, retórico, histriónico y acientífico. Curiosamente, cuando he interrogado al Yi Ching sobre la naturaleza del barroco, la respuesta final es el hexagrama K'uey: Oposición.

La segunda, la del arte subjetivo oriental, pone en juego los principios de la empatía, el ritmo vital, la reticencia, la sugestión y la vacuidad. Su expresión es minimalista, centrada en una sobriedad contraria a todo exceso, en una simplicidad que procede de la depuración de todo lo que no es esencial.

El reto, aparente, desde la dialéctica occidental, es la búsqueda de un equilibrio entre contrarios que no sea una suspensión. Desde la dialéctica oriental el problema se resuelve transformando los contrarios irreconciliables en opuestos complementarios, al revelar su integración en una totalidad mayor que les da sentido y de la cual depende su existencia.

El problema estético es, entonces, encontrar una síntesis que no siendo ni una ni otra de las sensibilidades opuestas, extraiga lo esencial de ellas resolviéndose en una nueva forma de expresión, legitimada por mi propia cosmovisión. Mi propuesta plástica es el intento de llegar a esta síntesis con las series "Umbrales", "Momentos configurados", "Retórica", y "Pretextos corporales". No sé si lo he logrado, pero la experiencia ha constituido un profundo aprendizaje.

3

Además de la intención de la propuesta, el Yi Ching vuelve a ser determinante en la definición del contenido de los textos visuales, porque la gestación de cada obra ha dependido de la formulación de una pregunta inicial dirigida al texto, de cuya respuesta se ha derivado el primer signo. El argumento y sus temas, derivados de ese signo, han resultado, a su vez, en las imágenes simbólicas, sígnicas y alegóricas de la obra específica. La síntesis significativa es también el resultado de la Máquina de imaginar.

Por otra parte, la estructuración de cada obra ha dependido del

esfuerzo por establecer una correlación unificadora de su contenido y de su expresión. En este tipo de trabajo han sido de gran utilidad los apoyos teóricos de la semiótica y de la morfología de la ideación; la semiótica, para aclarar la función de los planos de la expresión y del contenido y sus elementos; la morfología, para comprender la naturaleza y la actividad característica del símbolo, el signo y las alegorías, y la dinámica con que cada uno opera. Ellos son los componentes del texto visual, y su eficacia significativa descansa en una estructuración adecuada de los mismos.

Toda persona tiende a transformar las cosas en símbolos, casi siempre de modo inconsciente -dotándolos de una gran importancia psicológica- y los incorpora a diferentes expresiones de su quehacer, como la religión o las artes visuales. Como dice Aniela Jaffé, "...todo puede asumir significancia simbólica: los objetos naturales (como piedras, plantas, animales, hombres, montañas y valles, sol y luna, viento, agua y fuego), o cosas hechas por el hombre (casas, barcos, coches), o, incluso, formas abstractas (números, o el triángulo, el cuadrado y el círculo). De hecho, todo el cosmos es un símbolo posible."¹

La afirmación de Aniela Jaffé debe extenderse también a la sígnica y la alegórica. Entre las razones fundamentales de esta propensión están, por una parte el hecho de que, a pesar de la trivialización generalizada de la vida contemporánea, no existe pensamiento, emoción, ni acción humana sin sentido, y por otra, la necesidad innata de entender el significado profundo de la existencia misma.

Lo que al respecto escribe Erich From, refuerza el planteamiento desarrollado en este trabajo: "El símbolo universal es el único en el que la relación entre el símbolo y lo que representa no es coincidente sino intrínseca. Tiene su raíz en en la experiencia de la afinidad que existe entre una emoción o un pensamiento, por una parte, y una experiencia sensorial, por otra. Puede ser llamado universal porque es compartido por todos los hombres, en oposición no solamente al símbolo accidental, que es por su naturaleza completamente personal, sino también al convencional, limitado al grupo de personas que participan del mismo convenio. El símbolo universal tiene sus raíces en las propiedades de nuestro cuerpo, nuestros sentidos y nuestra mente, que son comunes a todos los hombres, y por consiguiente no se limita a personas o grupos determinados. El

¹ Aniela jaffé. "El simbolismo en las artes visuales", en *El hombre y sus símbolos*, de Carl G. Jung. Barcelona, Caralt, 1977. Pag. 231.

lenguaje del símbolo universal es, en verdad, la única lengua común que produjo la especie humana, lenguaje que olvidó antes de que lograra elaborar un lenguaje convencional universal."²

Reconociendo la riqueza de estos planteamientos, el marco de teoría que básicamente ha apoyado mi trabajo de estructuración morfológica, ha sido el de José Caballero, referido ampliamente en el apéndice 2, y cuyo trabajo se ha extendido a la diferenciación del contenido, la función y la operación del símbolo, el signo y la alegoría.

4

La intención de la propuesta plástica ha sido definitiva para traducir la sustancia de sentido a la materia física de la obra artística. La intención es necesaria para extraer la imagen, muchas veces onírica, del no tiempo y no espacio propios de lo inconsciente, para ubicarla en el campo de la conciencia y posteriormente construirla en el espacio y el tiempo propios del mundo externo, concreto y relativo.

Pero no es suficiente con una intención bien definida para transubstanciar la imagen de la forma deseada. Aquí es donde aparece, precisamente, la necesidad del arte.

La función de lo artístico es la adecuación de una materia a otra; en este caso de la materia mental a la materia material. El orden de lo artístico es la pauta del *bien hacer*, que no se satisface exclusivamente con la técnica, aunque la técnica sea para ello necesaria, igualmente que el saber, la experiencia, los recursos, los acervos y el sentido de la cualidad como calidad.

Si no hay adecuación de la obra a su intención primera, ella no puede cumplir con su función última, ya sea ésta utilitaria o desinteresada.

Si la obra no es adecuada, es ineficaz para ir de nuevo de lo objetivo a lo subjetivo; no puede transmutar su materia material en materia semántica efectiva; no puede sembrar una semilla que germine en el interior de otra conciencia; su objetividad es débil para ampliar el tejido de la intersubjetividad. La obra de arte inadecuada, distorsiona el contenido, pervierte la intención, o no dice nada.

De lo anterior se desprende que la necesidad del arte implica su

² Erich Fromm. *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires, Hachette, 1972. Pags. 17-26.

dominio. El arte no es no es solamente un conjunto de comprensiones, sino también, a la manera aristotélica, "el hábito de producir cualquier cosa, acompañado de la razón".³ Es esto, y es también una poética sustentada en la acción y la producción.

La intención orienta el oficio artístico que habrá de adecuar la materia material, el contenido y los elementos estéticos, en una forma expresiva. El dominio de oficio determina la calidad de las constantes formales y la estructuración del lenguaje visual específico y personal. El paso de la materia mental a la materia material requiere, entonces, de un esfuerzo sostenido. Incluso cuando la adecuación es inmediata y libre, como ejercicio del talento virtuoso e improvisado, es porque le antecede un arduo aprendizaje constructor de la experiencia y el conocimiento y, en ocasiones de la sabiduría.

A mi edad, no soy totalmente dueño de mis recursos artísticos y prosigo en el esfuerzo continuo la habilitación. La enseñanza-aprendizaje no termina nunca y exige buenas dosis de humildad, que siendo lo más simple es lo más difícil de aprender.

La mayor dificultad de mi propuesta plástica, ha sido y sigue siendo la adecuación de conceptos opuestos a materiales y técnicas artísticas que le permitan manifestarse al juego de las oposiciones.

Entre todos los medios, el dibujo es el que mejor sustenta mi trabajo. La línea no solo es el vehículo de la expresión lúdica sino también un instrumento de conocimiento, exploratorio, que permite seleccionar ordenar y comprender la naturaleza de las formas; la línea hace posible caracterizarlas, enfatizarlas o disminuirlas, según la intención de la propuesta y la función que deben cumplir en el contexto alegórico. El dibujo es el recurso indispensable para la estructuración de la obra y la resolución de los problemas configurativos. El dibujo es para mí el medio principal de la investigación artística.

Las constantes iconográficas en la propuesta provienen de los diferentes contextos de mi experiencia: entornos, vivencias inmediatas, lecturas, memoria, reflexión, imaginación. Unas imágenes han salido de apuntes y dibujos o de fotografías de lo sucedido, o de un recorrido, y otras han sido imaginadas. Algunos componentes, por ejemplo ciertos fragmentos arquitectónicos, parecerán extraños; lo son porque no tienen

3 "Arte". Diccionario de filosofía. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Pags. 100-102.

sustento histórico, han sido inventados para los propósitos de la obra, pero sus elementos se desprenden de fuentes que son significativas para mí. Las imágenes son especies de invocaciones; son convidados, con un papel preciso, al argumento de la intención plástica.

La obra, en su conjunto, puede caracterizarse por sus implicaciones psicológicas. En ella, la ambigüedad y lo incierto pueden causar dificultades para la comprensión, pero son la condición para provocar lecturas y evocaciones diferentes para cada observador, para establecer una relación intersubjetiva. La resonancia es el sentido final del recurso simbólico, de ahí que, en mi obra, la alegoría sea capital en la forma de la expresión.

Por este cauce de pensamiento, más que por un hábito de mi primera formación (la arquitectura), me decidí por el empleo de los medios solubles al agua. La naturaleza fluída del agua, la adaptabilidad, pero también la mutabilidad y elusividad de su materia elemental, la hacen un símbolo de la sustancia de la mente.

El dibujo tiene también un valor simbólico; pero además, tiene en sí mismo un valor íntimo y expresivo particular, así como el potencial para estructurar una solución pictórica. Para mí, el dibujo es similar a la música de cámara, completa en sí y equivalente, en su escala, a una composición sinfónica.

Mi expresión por medio del dibujo y la pintura -decidida ésta por la planitud espacial- dió un salto extremo a la electrografía, en una especie de encandilamiento temporal por la innovación tecnológica. Los alcances inmensos del nuevo medio electrónico pueden desviar la atención de sus limitaciones; es posible, en un descuido, quedar atrapado en los límites de los programas de cómputo y caer en una recurrencia repetitiva del discurso visual hasta el aburrimiento.

Paradójicamente, la recuperación del grabado -que había abandonado años atrás- y el aprendizaje de sus posibilidades cromáticas, así como la litografía, no solo han enriquecido el acervo técnico anterior, sino que han extendido las posibilidades creativas de la electrografía.

La Maestría, en la ENAP, me ha permitido fortalecerme como investigador en el campo de las Artes Visuales, ampliando mi formación teórica y experimentando con la fusión de las nuevas técnicas de estampación digitalizada y las técnicas tradicionales. La simbiosis de ambos medios no solo ha sido liberadora de la identidad y el potencial de cada uno de ellos, sino que también ha creado una alternativa mixta, cuya

apertura y flexibilidad técnica, ofrece nuevos modos de adecuación formal.

Actualmente prosigo con el desarrollo de las series alegóricas, como un modo de autoconocimiento. Este enfoque del arte, sobre el arte de estar presente en el mundo, es una adecuación rigurosa de los cambios en la expresión o el contenido, a la mutación continua de mi proceso de vida.

Mi interés por el Yi Ching se ha incrementado. Me he ido aproximando a los estudios científicos que se desarrollan sobre él, pero mientras más me familiarizo con la operación de su texto, va en aumento mi asombro por su carga de misterio, además de comprobar su efectividad como máquina de imaginar. Sin embargo, aunque ahora busque una profundización mayor en los principios taoístas y zenistas, una nueva intención habrá de generar una nueva propuesta plástica: la vuelta al origen.

Es, tal vez, el ciclo vital, lo que me va orientando cada vez más a los contenidos y las formas esenciales de la intimidad, la insondable profundidad de lo cotidiano, las imágenes de la memoria, las fuentes culturales locales, la geografía y el paisaje natal de la península californiana, "La tierra final".

APÉNDICE 1

El espíritu del barroco

Un esquema historiográfico ampliamente difundido, que más bien habría que calificar de prejuicio, destaca la fecha de 1600 como momento clave en el que en toda Europa, y sobre todo Italia, se van terminando las expresiones manieristas -que según esta concepción se consideran como subproducto del Renacimiento- y comienza a darse una visión de la realidad que ha dado en llamarse barroca. Si bien lo radical de esta postura no considera que las últimas imbricaciones del manierismo y el barroco anteceden a las últimas décadas del siglo XVI y se extienden hasta principios del XVIII, lo cierto es que el inicio del XVII marca un hito en el cual las formas de la cultura, el gusto y las concepciones del mundo tienden a ser otros muy distintos de los que caracterizaron al Renacimiento.

El movimiento barroco empieza en Europa, núcleo en ese momento del mundo occidental comprendido por Italia, España, Portugal, Francia, Alemania, Inglaterra y algunos países del centro del continente. Como una piedra en el agua las ondas se expanden concéntricamente hacia el exterior. Pero también de la Europa de ultramar -por ejemplo las extensiones de España y Portugal- fluye un surtidor de productos naturales, materiales, riquezas, imágenes y conceptos que estimularán la secuencia de continuas mutaciones y fecundaciones recíprocas que caracterizan a la nueva época.

El barroco, en el sentido artístico, no es meramente complicado sino múltiple y contradictorio. La literatura del barroco internacional es -como el estilo mismo- espléndida y compleja, confusa y plena de oposiciones. El término se aplica tanto a la arquitectura, la pintura, la escultura, la música y la poesía como al carácter humano. Por una parte se identifica con un vocabulario específico de las disposiciones espaciales y la ornamentación arquitectónica y por otra se extiende para describir una actitud mental o un estado anímico.

H. Wölfflin, que fué uno de los primeros en analizar el estilo barroco, otorga al Barroco tanto un significado estilístico como cronológico. aplicándolo no solo a las obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, sino también a las obras de distintos períodos que tienen características similares. El *barroco* puede compararse así con el *romanticismo*, que puede referirse

tanto a un modelo estético, o a un estilo, como a un período. Wölfflin pensaba que no solo el arte del Renacimiento sino también el arte gótico y el arte antiguo, pasaron a través de una evolución desde una fase clásica a una barroca,¹ tal como hoy nos referimos a muchas expresiones estéticas como neobarrocas, por sus cualidades particulares, aún cuando estén surgiendo en los últimos momentos del movimiento moderno.²

El factor estético fue una de las fuentes y las finalidades principales de gran parte de la vida barroca y le dio coherencia a toda la producción cultural. Múltiples recursos para expresar los pares de opuestos implicados con la belleza y la fealdad, la tragedia y la comicidad, la trivialidad y la sublimidad, la novedad y la tipicidad, la sutileza y la brutalidad, entre otros, fueron empleados en todos los órdenes de la cultura espiritual y la cultura material. Estos elementos estéticos fueron la sustancia generadora del rito ceremonial, de la cortesía y el *decoro*, de la fiesta y el duelo, la cocina y la mesa, el estrado y la alcoba, la poesía, el teatro y el auto sacramental. Orientaron la producción de los artefactos: las artes y las artesanías, los instrumentos y los objetos, la arquitectura civil, militar, religiosa y el urbanismo.

El concepto de lo monumental tuvo particular importancia. El monumento urbano, efímero como los túmulos en las exequias de los notables, o construido para perdurar, como el palacio, estuvo ligado a la arquitectura de la ciudad constituyendo contextos escenográficos adecuados para desplegar el enorme potencial histriónico de los ritos sagrados o profanos. A la coreografía de las exequias, la Semana Santa y las *fiestas de guardar*, las carnestolendas y las celebraciones profanas, correspondió una espacialidad y una atmósfera visual, un soporte musical, gestual, olfativo y culinario en el que todos los sentidos quedaban implicados.

Puede decirse que el gran arte barroco, sus códigos y su iconografía emanan de Roma, en cuanto es la cabeza de la comunidad católica cuya autoridad intenta reforzar principalmente el movimiento de la Contrarreforma, pero su impulso fundamental en América, y particularmente en México, procede de España y a ella se debe; en

¹ H. Wölfflin. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Paidós, 1986, Pags. 77-96.

² Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994, (Col. Signo e imagen). 214 Pags.

Alemania surge el gran alumbrador de la Reforma, "...al que siguen muchos príncipes, más por un afán espurio de incautación de los bienes de la Iglesia que por una simpatía doctrinal verdadera. El movimiento se extiende a Inglaterra y a los países bajos que se estimulan por las emergencias que favorecen su tendencia autonomista; Francia, dividida, ve partirse en dos su unidad religiosa e Italia sigue atomizada y débil y es incapaz de una reacción eficaz. Es principalmente España, aliada a Austria y a los católicos alemanes, la única potencia que puede hacer sentir su poder en la contienda religiosa y es de ella de dónde parten los auxilios más eficaces para remediar la ruptura espiritual de Europa".³

El barroco es también el arte de la Contrarreforma que, como es sabido, se inicia en 1545 con el Concilio de Trento, y junto a la naciente Compañía de Jesús busca reafirmar el poder del catolicismo severamente amenazado por la Reforma Luterana.

Paulo III aprueba en 1548 los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, cuya influencia será definitiva sobre el contenido y la forma de la totalidad estética constituída por el barroco.

Agudas estrategias de reorientación de la sensibilidad, la psicología colectiva y la propaganda social intentan sustentar la nueva cultura espiritual apelando a las emociones y las fuerzas inconscientes más que a la especulación intelectual. El arte barroco configura la representación como discurso demostrativo cargado de afectividad y lo articula siguiendo un método de persuasión.

Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola son una guía metódica para la meditación y la contemplación, un "modo de preparar y disponer el ánimo, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánimo",⁴ y tuvieron una influencia definitiva sobre el contenido y la forma de la totalidad estética constituída por el barroco. La obra de Loyola y el *Decreto sobre las imágenes* del Concilio de Trento, alcanzan su verdadera influencia en el vértice entre el siglo XVII y el XVIII. Entonces se impulsan la remoción y la renovación de conceptos religiosos y profanos, eclesiales y políticos. Se aspira y se propugna por una vida en la que la sensibilidad y la razón estén más en

³ Elizabeth Wilder. *Art and Time in México*. Nueva York, Icon, 1995. Pags 43-66.

⁴ *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*. Madrid, Sal Terrae, 1997. 62 Pags.

consonancia con la pureza de los principios numinosos y sagrados; se orienta la actividad pública para adecuarla a un humanismo nuevo; el pensamiento religioso intenta diversificarse y configurar un nuevo sentido de la catolicidad. El hombre ya no es el templado señor del mundo, entronizado por el renacimiento; ya no es el modelo clásico inalcanzable, bello y sereno, que domina fácilmente, como en un ejercicio natural, sus deseos, sus pasiones y sus contradicciones interiores, sino una criatura falible, teñida originalmente de pecado, que solo podrá emanciparse de él mediante la entrega esperanzada a su creador, valorada de acuerdo con una ascética severa.

La estética idealista ya no es adecuada para la manifestación de este mundo nuevo. Las emociones esenciales de la época de la Contrarreforma las expresa ahora el barroco con una convicción y una pasión sin precedentes. La teoría de la imagen y el espacio religiosos que subyace en San Ignacio no solo es susceptible de una lectura barroca sino que constituye uno de los soportes más firmes de la imagen y de las atmósferas simultáneamente místicas y sensuales tan apreciadas por el manierismo tardío y desarrolladas plenamente en la pintura española, los espacios sinuosos de la arquitectura italiana o los espacios virtuales creados por la dinámica de la ornamentación de la arquitectura española e iberoamericana.

El arte emplea ahora un lenguaje naturalista y figurativo, mucho más adecuado para la observación y la interpretación de la realidad concreta, pero con la intención de que ésta revele la energía creadora de la divinidad; aquí es donde reside una de las contradicciones aparentes más interesantes del barroco. Solo el hombre parece sentir la emoción religiosa, ese sentimiento de lo sobrenatural. Solamente el hombre de carne y hueso, que logra el contacto con lo santo, puede manifestar el estremecimiento de lo numinoso. El individuo ya no es más el mero potencial que habrá de transmutarse a la medida del arquetipo sino que se convierte con su piel y con su sangre, con su conciencia, su pasión y su dolor, en la expresión viva de la máxima interrogante del alma humana: el ansia de salvación y de liberación eterna.

El empleo reiterado de formas derivadas de la naturaleza -vegetales en muchos casos- en la ornamentación arquitectónica barroca, y especialmente en las portadas y los retablos españoles e iberoamericanos, característicos por la vehemente floración selvática de su decoración, ha hecho suponer un deslumbramiento por la "naturaleza" y lo

“natural” como recurso expresivo central. Sin embargo la escasez de paisaje en la pintura española y otras evidencias culturales históricas, hacen ver que esa energía hirviente y musical, que hace ondular las columnas y brotar extrañas formas sobre los componentes vitruvianos, no viene tanto de una pasión por la misma naturaleza como de una necesidad de traducir en formas lo más adecuadas posibles el sentimiento de lo natural que está en la raíz del arte barroco. Éste es ahora un arte de la exuberancia y el exceso que, por esta cualidad parece eludir las definiciones exactas; su destino es impactar, romper reglas, y al hacerlo, crear nuevos cánones de juicio.

No es extraño que en el juego de las oposiciones del barroco los artistas con frecuencia hayan buscado el efecto de categorías estéticas impactantes. Muchas expresiones pretenden que la representación del horror y la disolución tenga mayor contundencia estética que la belleza de las manifestaciones de lo sublime y lo trascendente, tal es el caso del género de frecuente encargo llamado *Vanitas* centrado en la reflexión y la emocionalidad alrededor de la fragilidad de la existencia y el triunfo de la muerte sobre el mundo. Juan de Valdés Leal, por ejemplo, es notable por ser autor de los recordatorios más espantosos y aterradores de la transitoriedad de la vida humana que jamás se han pintado.

No obstante que la última sesión del Concilio de Trento tiene lugar en 1563, la Contrarreforma genera y extiende, en el tiempo y en el espacio, este arte cuyo complejo desarrollo y su carácter emotivo, histriónico y escenográfico tiene variadísimos efectos en la consciencia y la inconsciencia colectiva, y aunado al espíritu del lugar -el *genius loci*- en algunas naciones, como México, estos efectos han perdurado hasta el presente.

La influencia del arte barroco llega a impregnar todos los niveles de la estructura social, derivándose de ellos múltiples manifestaciones de características particulares. Frente al arte oficial, cortesano y académico aparecen expresiones vernáculas con recursos originales de inusitada creatividad. Con frecuencia la interpretación del lenguaje formal por parte de los artistas y arquitectos académicos es impulsada por el potencial creativo popular. Estos son el vehículo que conduce la voluntad y el gusto colectivo, que en ocasiones desborda todos los límites concebidos por las élites y sus preceptos. La geografía, el paisaje y la energía creativa de las culturas tributarias incorporadas son las verdaderas determinantes de la interpretación formal. La expresión y la comunión con los diferentes

matices de la pasión es la condición emocional de las formas del barroco.

Las imágenes de culto, veneradas hasta ahora en los templos, se lanzan a la calle; hay una concepción viaria, urbana, y una corporeidad plena de estas figuraciones procesionales que les imprime fisonomía y carácter y de ahí su sentido popular, comprensible y al alcance de todas las inteligencias, incluso de los analfabetos. Los retablos que proliferan en el barroco están cargados de esculturas y pinturas de sentido decorativo, pero el arte sagrado tiene una función docente, al servicio de un magisterio de la iglesia; ésta cuida de la doctrina a representar aunque deja casi siempre a los artistas en libertad con respecto a la morfología y a los medios de expresión. El barroquismo es ante todo un movimiento orientado al gusto popular, un movimiento para acercarse a las masas, penetrar en su sensibilidad y ganarlas por el halago, participando en sus propias pasiones, mentalidad y actitudes. Si ha sido un movimiento fomentado por la iglesia, ha sido para buscar una amplia base de efusión religiosa popular tras la crisis de la reforma; ha sido impulsado por la aristocracia y por el feudalismo de los países agrarios y católicos, ha sido para defender un statu quo y buscar una forma de compensación espiritual a las poblaciones campesinas empobrecidas.

Hacia 1630, habrían de cambiar multitud de aspectos culturales e ideológicos para que se impusieran las tendencias barrocas. La incipiente del pensamiento científico comenzó a filtrarse sutilmente entre los cimientos del pensamiento religioso, aunque éste era todavía el primer factor regulador de la vida cotidiana. La Iglesia aún se consideraba la depositaria a ultranza del conocimiento de todos los tiempos del occidente. Entre los conceptos emergentes más importantes se encuentra la idea de la *ciencia*, es decir la opinión que acerca de las relaciones con la naturaleza se tenía en los siglos XVI y XVII.

Las obras de Galileo habían desarrollado a fines del XVI conceptos plenamente modernos. Casi al mismo tiempo Descartes, cuya operación teórica consiste en la simétricamente opuesta a Alberti -que planteaba, dos siglos antes la unión entre el arte y la ciencia racional -va a proponer la separación del arte y la poesía de lo estrictamente científico. Sin embargo, un poco más tarde, y aunque surgido en el contexto opuesto del pensamiento católico, el filósofo verdaderamente representativo de la época es Leibnitz. Su sistema de pensamiento representa una reacción contra el mecanicismo de Descartes y le lleva a la concepción de esas unidades de energía que son las *mónadas*. El alma humana es una

mónada, que es siempre, y por necesidad, *diferente de otra cualquiera*. Esta, según Leibnitz,⁵ es la peculiaridad, el carácter único del alma del hombre, que tanto como ser racional es espíritu y como tal, imagen de la divinidad, y es capaz de entrar en relación con Dios. No obstante su filiación luterana, el conocimiento racional de Leibnitz confluye con el conocimiento sensible y las manifestaciones por la fe de los místicos del barroco.

Probablemente de los artistas del Siglo de Oro español, ninguno como Velázquez expresa visualmente la noción de la mónada en sus retratos; la luz en la mirada de Don Sebastián de Morra, conduce la percepción más allá de lo fidedigno de la versión naturalista de este "hombre de placer", uno de tantos que pululaban en la corte; la grotesca condición del bufón enano es reivindicada por el pintor al revelar no solo el derecho de humanidad de este personaje sino también la chispa numinosa de su espíritu. Personalidad y anhelo de Dios, salvación y gracia, conciencia de la limitación humana y aspiración a lo infinito están en las ideas de Leibnitz, como están en el fondo del arte barroco y del espíritu que inspira la Contrarreforma.

De modo paradójico, inversamente proporcional a las alturas del pensamiento numinoso y el brillo del pensamiento filosófico y científico, la época produce también una polaridad de extrema obscuridad representada por la Santa Inquisición, una de las instituciones más poderosas y terribles en la historia de la represión del pensamiento y para la cual existió una brújula inflexible: el dogma.

La Inquisición trastocó la luminosidad de las ideas sobre las relaciones humanas y las intuiciones de lo divino en una ideología que durante tres siglos censuró la producción de los conocimientos, contribuyó eficazmente a la dominación política y a marcar los rumbos de las diversas expresiones culturales. La época barroca, como ya hemos mencionado, a diferencia de los ideales abstractos, totalizadores, heroicos y sublimes del Renacimiento se caracteriza por la coexistencia de opuestos, no solo estéticos sino también lógicos y éticos, no siempre complementarios y frecuentemente antagónicos.

En la pintura y la arquitectura la retórica mezcla lo verdadero y con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador. De ahí procede el ilusionismo, la técnica como

⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz. *Monadología*, Oviedo, Pentalfa, 1981. 132 Pags.

servidora de la apariencia, alcanzando un efecto y una impresión subjetiva de la realidad. El aspecto teatral del barroco también se basa en esto; tanto el teatro como las artes plásticas, la arquitectura, la literatura y la vida oficial están sometidas al mismo principio de la ilusión y el convencimiento. La justificación estética y moral del afeite se encuentra en un motivo estructural, que supone una imagen del cosmos y la naturaleza como engaño. Los juegos espaciales de la arquitectura barroca, su uso decidido del adorno y su sentido de un espacio en movimiento hacia el infinito o hacia la nada se justifica en esta visión de la naturaleza como engaño y mentira, pero mentira "bella" o "terrible" que remite a una verdad existente en la dimensión de lo espiritual, una verdad metafísica o religiosa.

APÉNDICE 2

El espíritu del taoísmo y del zen

Podríamos decir que el pulso clásico del budismo, coincidió en China con el temperamento taoísta y más tarde, aún con el confucianismo. Su pureza le permitió incorporar matices del shintoísmo¹ y prevalece en Japón como Budismo zen, desde donde emigra ahora a Europa y América, sin que podamos todavía definir su fisonomía occidental. El término **zen**, se deriva del chino **ch'an**, el cual procede del sánscrito **dhyana** y cuyo significado es meditación, pensamiento, reflexión, especialmente meditación religiosa profunda y abstracta.²

Entre los fundamentos del budismo se encuentra la noción del dolor y su aceptación como uno de los componentes de la existencia diaria; éste no tiene lugar en el taoísmo, en el cual ni el sufrimiento ni el pesimismo se relacionan con la idea de la salvación taoísta basada en el retorno al origen, a la naturaleza, al *Todo*; *El Wu-Wei*, la afirmación de la vida trascendente no es el nirvana. Tampoco *la naturaleza de Buda* es igual al *Tao*, el modo, el camino, la esencia suprema, especie de Brahman chino; ambos conceptos son totalmente divergentes. El centro de confluencia entre estas dos visiones de la vida está en la doctrina práctica de la renunciación, el arte de estar presente en el mundo, aquí y ahora, y de las experiencias místicas derivadas de estas prácticas vitales. Tanto el zen como el taoísmo demuestran su realidad con una sabiduría derivada de la atención en la praxis, pero enseñan que no es la actuación mecánica pautada ni el ejercicio de la especulación conceptual el camino para llegar al conocimiento liberador; ambos se alejan del pensamiento teórico y del ceremonial, aspectos que, por el contrario, fueron muy importantes para el sistema moral de Confucio. Para conocer la verdad, debe experimentarse con uno mismo, preparando la conciencia en la meditación más profunda, en el *zenna*, concentrando la atención en todas las impresiones de los sentidos, los sentimientos, los pensamientos, el razonamiento, el saber, el deseo, el

¹ El sintoísmo es una de las religiones nacionales del japon, anterior al budismo, que honra a los antepasados y a las fuerzas de la naturaleza. Amaterasu, deidad femenina y personificación solar, domina el panteón sintoísta.

² Sai, Sathya. *Dhyana Vahini*. Whitefield, Education and Publication Foundation, 1974. Pag. 91.

dolor y el temor, y dejándolos pasar naturalmente hasta su progresiva y silenciosa disolución. Es entonces cuando puede darse -de modo progresivo o súbitamente- la visión de la esencia más secreta del espíritu resplandeciendo en su propia luz. Lo que los taoístas denominan *Tao*, y los zenistas *Bodhi*. Esta experiencia es lo que se llama iluminación y contesta todas las preguntas revelando el esplendor de la unidad de todo lo que existe. "El buen camino está en el espíritu, es el espíritu mismo. la fuente del conocimiento es el puro espíritu que se instruye a sí mismo".³ Es la experiencia que también conocieron los místicos occidentales como Ekhart, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila o William Blake.

Tanto el taoísmo como el zen orientan su preferencias estéticas a las manifestaciones de la naturaleza, por considerarlas expresiones primordiales del no ser impensabl de donde proceden todas las cosas y cuya imágen más próxima es un vacío de plenitud o un silencio estruendoso. <<El sentido de la naturaleza se siente con los ojos del espíritu, del corazón, del alma; no se puede comprender por la inteligencia, la lógica o la metafísica. Para comprender hay que sentir no definir -observar, no calcular- simpatizar, no analizar. Se debe ir directamente al alma de las cosas, a través de su corteza material, gracias a las luces de la intuición. Un zenista japonés ha dicho: "La caída de las hojas muertas y la floración de las plantas nos revelan la santidad de la ley de Buda">>⁴

Por lo anterior pudiera parecer que esta visión del mundo ignora la razón y el entendimiento, malentendido que ha provocado graves confusiones para la comprensión del pensamiento oriental. En realidad, esta visión también integra una consideración sistémica de la conciencia, en la cual el pensamiento es una parte de ella, un instrumento fundamental que debe encontrar su propia ubicación. Lo que se subraya y se coloca en su lugar es el hábito hipnótico del pensamiento ilusorio, en sí mismo inexistente, generador de toda la cadena de causa y efecto del sufrimiento, al inocular en la conciencia la noción de la separatividad. La ignorancia de esta realidad es el verdadero y único pecado. Pero la inmensa objetividad pragmática del zen y el taoísmo concede una gran importancia al pensamiento funcional, por sus facultades constructoras del conocimiento científico y

³ Jean M. Riviere. *El arte zen*. México, UNAM (Instituto de investigaciones estéticas). 1963. Pag. 33.

⁴ *Ibidem*.

como soporte inventivo de la creatividad del espíritu, el cual expresa su trascendencia al concretarse en lo inmediato y lo cotidiano. Este es el pensamiento articulador de la ciencia pero también de la poesía. "El poeta y el científico ven el sol de modo muy diferente y ambos tienen la razón. Lo que importa es el efecto que cada forma tiene sobre la vida de la persona que percibe... Para manipular la naturaleza es buena la visión del científico, pero para comprender sirve mucho mejor la visión del poeta".⁵

⁵ Luis Racionero. *Textos de estética taoísta*. Barcelona, Barral, 1975 Pag. 26-27.

APÉNDICE 3

Síntesis y consideraciones sobre la morfología de las representaciones de la conciencia, propuesta por José Caballero.

Con base en dos vías, la *abstracción* y la *asociación*, la conciencia estructura *imágenes* dentro del *espacio mental de representación*. Estas imágenes son nexos, son conexiones entre la conciencia que las forma y los fenómenos del mundo objetal, concreto, a los cuales están referidas.

La vía de la abstracción opera reduciendo la multiplicidad fenoménica a sus caracteres esenciales. Esta aptitud de la conciencia aumenta en el nivel de la vigilia y disminuye en los niveles inferiores. Se caracteriza por el debilitamiento de las imágenes y la aparición de ciertas categorías lógicas de difícil representación por medio de la imagen.

La vía de la asociación es otra actividad de la conciencia que estructura las representaciones con base en la similitud, la contigüidad, y el contraste, y en otras formas menores, estableciendo distintos ordenamientos según el nivel que operen.

El espacio de representación puede analogarse con una especie de pantalla mental en la que se proyectan las imágenes, formada a partir de los *estímulos sensoriales*, de la *memoria* y de la *imaginación*.

Pueden considerarse dos sistemas de *sentidos*: los llamados externos, como la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; los llamados internos como la *cenestesia*, que registra el dolor, la temperatura, la tensión muscular, etc. y la *kinestesia* que registra la posición y los movimientos del cuerpo.

De cada uno de los sentidos, surgen impulsos que se traducen luego como imágenes correspondientes, aunque tales imágenes no son necesariamente visuales.

Por lo tanto en esta vertiente se llama *imagen* a la representación, estructurada y formalizada de la conciencia, de sensaciones o percepciones que provienen o han provenido de los medios externo o interno por la vía sensorial. La imagen produce la integración del sistema de transformación de impulsos, de tal manera que, cuando llega un impulso a la conciencia, éste se convierte en imagen. Ésta imagen, a su vez, es el conjunto de impulsos, de energía, que la conciencia envía hacia los centros intelectual, emotivo, motriz y vegetativo, movilizándose las respuestas externas o

internas según los casos.

La función de la imagen es la de llevar y devolver energía al mundo externo del cual llegan las sensaciones. El surgimiento de una imagen siempre es acompañado por la sensación.

La experiencia de la sensación, el registro de la misma, parte de de los estímulos detectados por los sentidos externos o internos, incluyendo los recuerdos y la imaginación.

La sensación puede definirse como la unidad teórica de la percepción; es la manifestación psicofísica que se registra al detectarse un estímulo que procede del medio externo o interno -incluyendo imágenes o recuerdos- que hace variar el tono, la intensidad del trabajo del sentido que percibe.

La imaginación es la actividad de la conciencia relacionada con el mecanismo de la asociación. Se distingue entre imaginación espontánea y dirigida. La imagen espontánea, de características simplemente asociativas, es aquella en que las imágenes se sueltan e imponen a la conciencia -sobre todo en en el sueño y en el ensueño; y la imaginación dirigida, es aquella en que la asociación va siendo ordenada según un plan de inventiva propuesto por la conciencia, en el cual es de interés formalizar algo aún inexistente.

La imaginación es la función de la conciencia que trabaja con los datos de la memoria, a los cuales formaliza como imagen, y los proyecta a un tiempo futuro. Toda nueva sensación es cotejada con sensaciones anteriores. A veces, las sensaciones almacenadas son proyectadas a un tiempo no actual como el futuro. De ambas operaciones -actualización o recuerdo y proyección o imaginación- se tiene sensación.

La memoria puede entenderse como una función del psiquismo reguladora del tiempo y almacenadora de registros o sensaciones provocadas por estímulos externos o internos que se codifican según el estado de la estructura percibida.

Las imágenes que se producen en el campo de representación son estructuradas de un modo característico. A las estructuraciones que la conciencia hace de los impulsos les llamamos *formas*. Las formas son ámbitos mentales de registro interno que permiten estructurar distintos fenómenos. De modo que cuando hablamos de la forma de un fenómeno interno de conciencia, estamos hablando de la estructura particular que tiene ese fenómeno con respecto de otros -también aquí podemos hablar de la forma como diferencia-, o de *cómo* está estructurado internamente ese

fenómeno. En un momento dado podemos considerar las formas como estructuras de percepción. La percepción se estructura de una forma que ya le es propia y, así como cada sentido tiene su forma de estructurar los datos, la conciencia va a estructurar los aportes sensoriales con una forma particular correspondiente a las vías de percepción usadas. Es decir que de un objeto dado podrán tenerse distintas formas según los canales de percepción empleados, según la perspectiva con respecto al objeto, y según el tipo de estructuración que efectúe la conciencia.

En materia de aprendizaje hay una gran complejidad de correlaciones entre las formas en que se organizan cada una de estas percepciones, según el canal que se usa y la forma general de estructurarlos datos que provienen de los distintos sentidos para configurar el objeto bajo sus diferentes aspectos.

La articulación de datos que efectúa la conciencia, produciendo determinadas formas frente a distintos objetos referentes, está ligada a un registro interno de ella. Cuando este registro interno se codifica y aparece frente a la percepción nuevamente el objeto, éste en sí actúa como un *signo* para la conciencia, activando el registro interno correspondiente a esa forma perceptual y adquiriendo, entonces, significado.

Cuando se reconocen los objetos, podemos decir que esos objetos pueden usar distintas líneas, signos diferentes que son codificaciones de registros. Cuando tenemos un registro codificado de un objeto, y este objeto aparece delante de la percepción, podemos considerar a tal objeto como un signo.

El signo cumple, entonces la función de codificar registros internos.

Por ejemplo, cuando el aprendizaje se realiza haciendo y no solo registrando en la memoria, este sistema genera, a su vez, una nueva retroalimentación entre quien enseña y quien aprende, ya que las operaciones efectuadas por el aprendiz se manifiestan como preguntas, las que hacen que quien enseña tenga que efectuar operaciones y relaciones no pensadas por él. En este sistema de relación ambos enseñan y aprenden al mismo tiempo.

Un mismo estímulo puede también traducirse en formas distintas y en imágenes diferentes y a su vez, estas imágenes pueden trasladarse en la conciencia. Como el signo codificado aparece nuevamente y se lo reconoce -aunque provenga del sentido auditivo- y surge con una forma característica ubicada en el espacio de representación, la conciencia puede perfectamente trasladar la imagen que ha provenido de un sentido, a

imágenes que corresponden a otros sentidos, porque para los efectos del reconocimiento, funciona de un mismo modo.

Habitualmente se relaciona a la forma con el modo de percepción visual, aunque las percepciones no son solo recibidas a través de la vista como sensaciones, sino que son también recibidas por los otros sentidos. Por lo tanto las formas pueden referirse tanto a la luz y al color, como a la extensión, al sonido en general, al gusto, etc.

Las formas son las estructuras de percepción o de representación, pero no son, por cierto, las estructuras de los objetos. Las formas que emergen de la conciencia son verdaderas compensaciones estructuradoras frente al estímulo, sea éste interno o externo.

Para comprender el origen y significado del símbolo, del signo y de la alegoría, es conveniente distinguir entre *sensación*, *percepción* y *representación*:

Cuando un estímulo particular llega a un sentido haciendo variar su tono, se produce una sensación.

Cuando un conjunto de sensaciones permite a la conciencia **configurar** el objeto productor del estímulo, surge una percepción.

Cuando se configura un objeto sin intermediación de los sentidos se está en presencia de la representación.

La representación de la conciencia puede ser tanto interna como externa, es decir que la producción de imágenes mentales en la ideación, la visualización imaginaria y otras modalidades del pensamiento y la intuición, del mundo subjetivo, corresponden a la representación interna, mientras que la representación externa proyecta al mundo exterior estas imágenes en las expresiones concretas de la cultura. Ambos modos de representación tienen funciones fundamentales que se corresponden y realimentan manifestando la continuidad indivisible y recíproca del mundo interno y el mundo externo.

Estudiamos con gran interés el símbolo en el exterior pero como referencia para ver qué es lo que sucede al interior de la mente. Del mismo modo que las formas de la cultura nos condicionan, transformamos la cultura desde nuestras representaciones internas; operamos formas plásticas para proyectar las expresiones y los contenidos interiores. El mundo objetivo y la cultura material entretejen incesantemente con su materia y sus formas una red infinita de intersubjetividades.

Las funciones de la representación interna pueden sintetizarse en la siguiente relación:

- a.1 Fijar la percepción como memoria. Si se observa un objeto, al cerrar los ojos y representarlo se visualiza. Cuando se realiza esta operación está trabajando la memoria, es decir que los datos del sentido que actúa se fijan, se imprimen, como memoria.
- a.2 Transformar lo percibido de acuerdo a las necesidades de la conciencia. Al ver el objeto llega la señal y surge la imagen de ese objeto, pero puede suceder que al representarlo no coincida exactamente con la imagen de lo percibido anteriormente, y esta inadecuación, esta no coincidencia de la imagen de percepción sucede porque en la conciencia existen determinadas necesidades que van a producir la transformación del impulso que llegó y que, ahora, aparece inadecuado.
- a.3 Traducir impulsos internos a niveles perceptibles, lo que modifica también la representación. Esta traducción del impulso interno se hace a expensas de lamateria prima de otro tipo de representaciones, con lo que se modifica considerablemente el sistema de imágenes. Por ejemplo, una sensación corporal de ardor, durante el sueño o el ensueño, puede activar el acervo de la memoria y hacer surgir en el espacio de representación la imagen del fuego.

Por su parte las funciones de la representación externa de la conciencia pueden sintetizarse como sigue:

- b.1- Abstraer lo esencial para ordenar. Posteriormente, el objeto ordenador, simbólico, se convierte en ordenador de otros fenómenos, de otras situaciones, apareciendo, por ejemplo, como máquina interpretativa.
- b.2- Expresar convencionalmente abstracciones para poder operar en el mundo. Esta es la función sígnica, a la que corresponden los signos matemáticos, los signos del abecedario, las señalizaciones viales, etc.
- b.3- Concretar lo abstracto para recordar. Esta es la función alegórica.

Los tópicos morfológicos son aplicables tanto a la psicología

individual como a la psicología social y pueden ejemplificarse en todas las manifestaciones de la cultura. Para aproximarnos a su complejidad y riqueza emplearemos las categorías simbólica, sígnica y alegórica, establecidas con referencia a las acciones de las imágenes en la conciencia, según las transformaciones y traducciones de su expresión y su contenido.

1 Simbólica

El lenguaje, el mundo mítico religioso y el arte, entre otras tantas manifestaciones de la cultura, se manifiestan como sistemas de formas simbólicas particulares.

El sentido del símbolo no es diferencial, como en el signo, sino potencial, su contenido es energía y es intrínseco al símbolo como unidad estructural autónoma.¹

El símbolo es un continente de rimo vital, cuya energía coexiste en diferentes dimensiones correlativas: la cosmológica, la social, la psicológica, la míticoreligiosa, etc. En la organización del símbolo, en su estructura formal, en la forma de su expresión -en juego con la condición y la atención del sujeto que lo experimenta-, está el dispositivo que pone en funcionamiento el intercambio y la traducción de esa energía.

Puede decirse que un símbolo es adecuado, cuando su estructura coincide con la imagen interna, y cuando el productor transmite correctamente la sensación de la energía que se propone producir. El símbolo considerado como una entidad de percepción visual, nos lleva a reflexionar sobre su ubicación en el espacio y la dinámica de la visualidad, aspectos que pueden determinar el proceso de su estructuración. No entraremos más que superficialmente en el tema, sabiendo que existe un gran número información que puede ser consultada, como son los textos fundamentales sobre la apreciación de la forma artística y aquellos de diseño básico referidos a la dinámica de la forma visual y la sintáxis y semántica de la imagen.

El hecho de que el espacio de representación mental es una compensación de la conciencia al llamado mundo externo, además de servir como una pantalla de proyección, más todavía como algo semejante a un campo de construcciones holográficas, este espacio está formado por

¹ Katya Mandoki. *Prosaica*. México, Grijalbo, 1994. Pags. 99-119.

el conjunto de representaciones de los sentidos internos (cenestésico y kinestésico), por lo que corresponde exactamente a las señales del cuerpo y se lo registra como la sumatoria de ellas, algo así como un segundo cuerpo de representación interna.

A este espacio de representación le es inherente una especie de registro visual interior, cuya estructura interna corresponde al armado interior del ojo; al respecto hay que considerar que lo que pasa en el ojo sucede, concomitantemente, en el psiquismo, y es por el movimiento del ojo que puede determinarse la movilidad interna de los registros psicológicos.

La representación interna del espacio mental, que corresponde también al registro visual interno de las sensaciones del cuerpo, es la que permite la conexión entre las producciones de la conciencia y el cuerpo mismo.

El espacio de representación tiene gradaciones en dos planos (vertical y horizontal) y, además, en volumen y profundidad, siendo esto precisamente lo que lo permite detectar, según el emplazamiento de la imagen, si los fenómenos han partido del mundo interno o externo, produciéndose en este caso la ilusión de que el objeto es externo al espacio de representación -siempre interno-. A medida que se desciende de nivel de conciencia, la imagen aumenta en profundidad y volumen coincidentemente con la claridad de registro del intracuerpo. A medida que se asciende hacia el nivel de vigilia, la imagen tiende a aplanarse, adquiriendo características diferentes según los niveles en que se encuentra. No existe espacio de representación vacío de contenidos y es gracias a las representaciones que en su estructura se formalizan, que se tiene sensación de él.

No habría comunicación entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo si no existieran las imágenes como conexiones que han partido como impulsos de la vía abstractiva o de la vía asociativa; estas imágenes se emplazan en el nivel que corresponde en el espacio de representación y efectúan su disparo de señal sobre el centro de respuesta correspondiente (intelectual, emotivo, motriz, vegetativo), para que la señal verdaderamente se manifieste en el mundo interno o externo.

Lo anterior puede explicar la sorprendente correspondencia entre la organicidad de la dinámica de la visualización interna y los criterios y categorías básicas para la estructuración de la forma empleadas en el arte y el diseño; de manera que aunque pueda haber también una buena dosis

de arbitrariedad en esta correspondencia, puede hablarse ya de una relación de leyes visuales. De su adecuado manejo, consciente o intuitivamente, depende la eficacia simbólica de las expresiones significantes.

Empecemos, pues, con algunos de los componentes elementales de la forma simbólica: punto, línea, plano o campo y volumen, y la dinámica en la que operan.

a) *El punto*. La visión de un punto sin referencias de ubicación hace mover los ojos en todas las direcciones, ya que el ojo tiende a buscar parámetros perceptuales para encuadrar ese punto, como sucede cuando, en el cielo nocturno, se observa una estrella brillante y se tiene la impresión de que esa estrella se desplaza zigzagueante; esta es una ilusión que en ocasiones puede inducir a conclusiones erróneas. Lo mismo sucede con la representación interna de ese punto, se van abuscar referencias aunque sea en los límites mismos del campo de representación. El punto va a subir y bajar, se va a desplazar de un lado a otro; se puede incluso, haciendo un esfuerzo, mantener a ese punto fijo, pero, inmediatamente, el "ojo interno" trata de buscar referencias dentro del espacio mental.

b) *La línea*. Una línea horizontal lleva ininterrumpidamente al ojo en esa dirección sin ningún esfuerzo.

La línea vertical mueve a seguir la figura del ser humano desde sus pies hasta el cielo infinito. El movimiento del ojo hacia las alturas provoca tensión, fatiga y adormecimiento. Esto sucede porque, como hemos visto, el armado interno del espacio de representación corresponde al armado del globo ocular; el desplazamiento de la imagen presenta mayores dificultades porque debe darse a través de distintos niveles del espacio de representación y no en el mismo nivel. En cada uno de los niveles existen una serie de cargas internas y de fenómenos que requieren adaptaciones de la atención y adecuaciones psicofísicas que no se dan inmediatamente; de manera que así como el ojo puede desplazarse fácilmente por una línea horizontal, en el caso de la vertical va a haber mayores dificultades y, a medida que la línea va subiendo, habrá mayores dificultades en su seguimiento.

Cuando dos líneas se cruzan, la mirada se dirige hacia el punto de cruce y se forma un centro que queda encuadrado.

La curva lleva al ojo a incluir espacio, provocando la sensación de límite entre lo interno y lo externo, induciendo al ojo hacia lo incluido en el arco.

El siguiente ejercicio imaginativo puede ser eficaz para demostrar la carga energética de los componentes de la geometría visual que ahora consideramos: primeramente visualicemos el espacio de representación interno, haciéndolo coincidir con un círculo. Con un poco más de esfuerzo convirtamos ahora el círculo en una esfera que esté en los límites de la representación. Al hacer esto el operador se verá incluido en la esfera, una envolvente que lo incorpora en su centro. Si a esa esfera se la deforma como un huso, de modo que su sección coincida con una mandorla o perfil almendrado, se notarán tensiones que se desplazan hacia las puntas superior e inferior, como sucede con la representación correspondiente a la línea vertical. Si ahora ese espacio mental, en lugar de cerrarlo se abre hacia afuera del espacio de representación, por ejemplo con una forma de sección hiperbólica, la sensación resultante va a ser una especie de pérdida de la interioridad.

El cruce de curvas fija al ojo haciendo surgir nuevamente el punto.

El cruce de curvas y rectas fija el punto central y rompe el aislamiento entre los espacios incluidos y excluidos en el arco. Este caso comunica al ojo con espacios diferentes.

Las rectas quebradas rompen la inercia del desplazamiento del ojo y exigen un aumento de la tensión de la mirada. Igual sucede con los arcos discontinuos.

La repetición de segmentos iguales de rectas o curvas discontinuas, coloca nuevamente al movimiento del ojo en un sistema de inercia, y por lo tanto, disminuye la tensión del acto del mirar y se produce distensión, el placer del ritmo. En este principio se basan incontables casos de composición ornamental y musical.

En las representaciones internas se va produciendo una compensación progresiva entre los puntos altos y bajos del espacio cuyo efecto es una sensación sumamente equilibradora.

c) *El campo*. Cuando rectas y curvas terminan conectándose en circuito surge el contorno, la superficie, el símbolo de encuadre y el campo. Desde el punto de vista interno, el encuadre mayor es el límite del espacio de representación. El espacio incluido dentro de ese encuadre mayor es el campo de representación.

Cuando surge en el espacio de representación un símbolo cualquiera, por ejemplo un cuadrado, los lados del cuadrado son los límites y dentro de ellos se forma un campo. Si colocamos otro objeto dentro de ese

cuadrado, por ejemplo un punto, simultáneamente aparecerá un sistema de fuerzas en equilibrio o en tensión dentro de ese campo. Si el punto está próximo a uno de los lados o a un ángulo del cuadrado, notaremos un juego de tensiones; Si el punto está equidistante de todos los ángulos se sentirá una especie de equilibrio que va a variar según se aleje o aproxime a uno u otro de los ángulos de ese cuadrado. También se puede sacar el punto del cuadrado y colocarlo fuera de él, viéndose excluido de ese sistema cerrado. Es como si el punto hiciera una suerte de esfuerzo, de tensión en el espacio de representación por ser incluido dentro del símbolo.

d) *Centros*. Cuando rectas y curvas se separan del circuito, surge el símbolo del centro en expansión o del movimiento hacia el centro.

Una figura geométrica elemental actúa como encuadre y como referencial de centros manifiestos y relacionales. Pero existe también diferencia entre centro manifiesto, que es un cruce de líneas, y centro tácito, que es dónde tiende la atención por existir equilibrio de fuerzas virtuales, nunca evidentes por elementos manifiestos. Es como si en la representación externa del cuadrado se tiraran diagonales imaginarias que se cortan en un punto calculable pero invisible; ahí donde se cortan esas diagonales supuestas está el centro tácito. Si sobre él se coloca un punto concreto, aparecerá el centro manifiesto.

Los centros manifiestos surgen cuando se cortan líneas rectas o curvas y la visión se estanca en los puntos de corte. Pero los centros tácitos aparecen como si estuvieran puestos, operan como si existiera el fenómeno. No existe tal fenómeno, pero sí existe el registro del estancamiento en la representación interna. En el caso del cuadrado, ese centro tácito está aún cuando su campo esté vacío, aunque no se le ponga punto dentro del cuadrado. En el caso del simple círculo no hay centro manifiesto, solamente centro tácito, lo que provoca un movimiento general hacia el centro.

e) *Dinámica*. Cuando un símbolo incluye a otro en su campo, el segundo es centro manifiesto; éste surge como símbolo incluido y el primero se convierte en encuadre. Un centro manifiesto puesto en el espacio de representación interno, atrae todas las tensiones del psiquismo hacia él.

Dos centros de tensión provocan vacío en el centro tácito, desplazando la visión hacia ambos polos. Esto resulta del entrecruzamiento de dos curvas que desplazan el campo hacia los puntos

de cruce, como en el caso de la mandorla.

En el campo de un símbolo de encuadre todos los símbolos están en relación. Si se saca uno de estos símbolos fuera del campo, se establece una tensión extraña entre el símbolo excluido y el conjunto. Este símbolo no es ya parte del conjunto, está fuera del conjunto y la sensación es de algo faltante. En el caso de incluirse nuevamente la tensión desaparece. Los símbolos externos al encuadre tienen relación entre sí sólo por su referencia al encuadre.

Los signos, alegorías y símbolos pueden servirse mutuamente de encuadre o servir de enlace entre encuadres.

Las aperturas de los símbolos cerrados son enlaces del campo con el medio externo y también rupturas en la continuidad del encuadre. Al romperse el encuadre los centros manifiestos tienden a hacerse internos por el esfuerzo del ojo para integrar la figura en estructura, con lo que el símbolo central se refuerza. Ésto exige una gran energía porque la conciencia tiene que realizar una operación estructuradora, ya que al comunicarse los espacios interno y externo, forzosamente la conciencia tiende a aumentar la tensión entre los distintos segmentos quebrados para darle unidad a toda la figura.

Las curvas concentran la visión hacia el centro y los vértices dispersan la atención fuera del campo.

Si se pone un punto central en el espacio de representación y a ese centro se le colocan puntas que parten de él, el registro interno es centrífugo. Los fenómenos con puntas, en general, producen un rechazo de la imagen.

El color no modifica al símbolo en su esencia, aunque sí modifica sustancialmente a la alegoría y da su carácter al signo.

La heráldica, la blasonería y la ornamentación son casos particulares de la simbólica en los que el signo y la alegoría cobran gran relieve.

1.1 El símbolo como entidad cultural

El símbolo es un resultado de la transformación de lo percibido de acuerdo a las necesidades de la conciencia del individuo o del grupo.

La necesidad de fijar referencias que no solo sean abstractas y de formalizarlas simbólicamente encuadrando espacios, determinando centros, fijando referencias, etc., es una necesidad que trabaja en la conciencia después de haberlo hecho a nivel de los sentidos y de la

memoria.

En el terreno de la cultura destaca la función compensatoria del símbolo como referencial y ordenador del tiempo y del espacio. Estas categorías básicas juegan un importante papel para la mente colectiva en la estructuración de los símbolos que cumplen con la función ordenadora de espacios y conservadora del tiempo.

Mi formación como arquitecto ha enfocado mi atención en los contenidos de la historia de las culturas y su producción; las obras arquitectónicas son particularmente reveladoras de las significaciones psíquicas comunes a los pueblos por estar, estas significaciones, integradas en los lenguajes artísticos que son compartidos en mayor o menor medida por las comunidades.

Los grandes monumentos-símbolos, o ciudades-símbolos, suelen ser el resultado de la empresa colectiva de todo un pueblo durante un largo período, como puede ser el caso de los centros sagrados y palaciales de la antigua ciudad de Beijing, en China, la Acrópolis de Atenas, la Alhambra de Granada o Uxmal y Teotihuacan, en el México prehispánico. En estas últimas, sus hitos piramidales son elementos de relación arqueoastronómica; son referenciales y ordenadores del espacio y el tiempo; son también puntos de observación del cielo y de la tierra y de dominio del espacio; asumen objetivos de defensa y cumplen con la función estética denotando belleza, poderío, grandiosidad, permanencia, sublimidad, etc. El símbolo, en la conciencia colectiva, tiende a la fijación en el campo abierto y al detenimiento en el tiempo por la perdurabilidad de los materiales que lo concretan. El significado psíquico de la forma geométrica simple, invariable, remite a los conceptos de inmortalidad, de resistencia al paso del tiempo. La universalidad propia de estas figuras geométricas está muy próxima a la idea de lo absoluto.

Los procesos que dieron lugar a la gestación, formulación, estructuración formal y construcción de los monumentos-símbolos, dieron, independientemente de su modo de gobierno, unidad psicológica y política, al tiempo que absorbían recursos, ocupaban mano de obra y ampliaban el campo de tránsito y explotación por la apertura de canteras, caminos, sistemas de abastecimiento, comercio etc. Ningún pueblo puede emprender tareas tales como la construcción de monumentos-símbolo si su cohesión interna, su base económica y su desarrollo psíquico no están consolidados. Muchas ruinas de grandes obras, que hoy se consideran monumentos-símbolos, nunca terminaron de construirse por fallas de

alguno de esos tres factores. Otras tantas fueron concebidas como proyectos grandiosos que tuvieron que concluirse precariamente, resultando para la posteridad especies de absurdos constructivos.

1.2 Cualidades compensatorias del símbolo

De gran interés, son los modos en que los símbolos resuelven numerosas dificultades para la solución de problemas teóricos o verbales. La plástica de los pueblos antiguos, o los llamados "primitivos", cobra gran importancia cuando traduce impulsos internos a niveles representables. Tal es el caso de la producción de imágenes simbólicas muy diferentes para distintas concepciones del budismo, como el tántrico del Tíbet o el zen del Japón. Estas formalizaciones son válidas tanto para la simbólica mística como para la que se produce en los estados patológicos o de alucinación.

En México existe una rica producción simbólica mística y mitológica, que actualmente recrea los ritos religiosos originales o sincréticos de numerosos pueblos indígenas. Los contenidos de los ritos de recreación cíclica de los coras y los huicholes son muy similares, pero la forma de sus imágenes son radicalmente diferentes. Las tablas huicholas expresan simbólicamente los contenidos que refieren y guían el viaje corporal, físico, a wirikuta y la comunión alucinatoria con el híkuri, pero su texto es plástico; mientras que los coras simbolizan estos mismos contenidos como un viaje imaginario, mediante una compleja y profunda representación colectiva, a través de la simbología de un texto histriónico.

Como artista plástico, mi atención también se ha enfocado en las producciones simbólicas no colectivas, en las que se observa con mayor facilidad la función compensatoria de la conciencia frente a los datos de la realidad externa. Los mecanismos de traducción de impulsos internos a formas externas puede ejemplificarse en el simbolismo del sueño, del ensueño y de la producción artística. En estos casos, el simbolismo responde frecuentemente a los impulsos cenestésicos traducidos a niveles de representación visual.

Uno de los casos más frecuentes de manifestación simbólica como traducción de impulsos internos, es el del gesto en general y del mudra en particular, que aparece en todas las culturas del mundo.

Los gestos universales centrífugos o de irradiación y los gestos de círculo o de concentración corresponden a la dinámica significativa que

hemos comentado anteriormente.

Los mudras son casos particulares de manifestaciones gásticas codificadas previamente y pueden significar: detención, aproximación, protección, bendición, perfección, etc., o sus opuestos: acusación agresión, etc.

Los símbolos plantilla o plano de trabajo interno son casos que proponen la síntesis formal de una cosmovisión. Como la trama iterativa del árbol de la vida de la kabaláh o los símbolos cuadráticos que contienen la conceptualización del espacio espiritual azteca o maya, el paraíso teotihuacano.

Otro caso importante es el símbolo que funciona como máquina de ordenamiento y relación entre fenómenos. En este caso, el símbolo puede ser usado como auxiliar en un método de pensamiento y su propósito principal es fijar, ubicar, el punto de interés, el proceso, la relación y la composición de un objeto de estudio determinado; por ejemplo los símbolos usados para estudios astronómicos, diagramas calendáricos, o de organización espacial: la piedra solar azteca, las ruedas del tiempo maya, el canamayté, etc.

Además de sus funciones abstractiva, ordenadora, compensatoria frente al medio externo, y traductora de impulsos internos, el símbolo puede tener otros usos, por ejemplo como amuleto, fetiche o talismán; en este caso el símbolo cobra valor en sí mismo y adquiere, o se le confiere, "poder" para operar en el mundo.

1.3 Acción de forma del símbolo

La acción de forma del símbolo es la actividad que registra como cambio de tono general, el sujeto que se coloca en el interior de un ámbito o contempla con atención una imagen -se interioriza en ella-.

Si en una secuencia de exposición visual se observa una imagen distinta de otra, o en un recorrido se pasa de un espacio a otro que tiene forma diferente, este registro es más evidente que si se contemplan imágenes iguales o se transita por varios ámbitos semejantes. Esto lo han comprendido bien los artistas y los arquitectos que, en todas las épocas, además de los objetivos técnicos o tectónicos, han comprendido la significación de la forma simbólica aunada a sus contenidos estéticos. Recordemos la búsqueda de Mathias Goeritz en México, por lograr la

obra de arte integral, y de Luis Barragán por realizar la *arquitectura emocional*

La historia de la cultura nos muestra la poderosa influencia consciente o subliminal de numerosas obras artísticas, particularmente de arquitectos religiosos que han diseñado las edificaciones de los templos símbolo. Muchos de estos símbolos llevados a la construcción continúan manifestando su acción de forma.

La acción de forma del símbolo existe en la medida en que el símbolo es registrado. El sujeto es susceptible a la acción de la forma en cuanto ésta tiene un significado para él. El símbolo actúa sobre la representación interna, influyendo en los fenómenos psíquicos, siempre y cuando se tenga registro psicológico de su forma. La forma externa en sí, autónoma, independiente, no ejerce ninguna acción en el campo psicológico. En otros campos de actividad las formas pueden afectarse entre sí, como en la física la composición molecular y los cristales, por ejemplo.

Las formas tienen importancia en el interior del espacio de representación porque producen numerosas tensiones entre los contenidos de la conciencia: algunos se dinamizan, unos se incluyen, otros se excluyen para establecer un sistema de relaciones de acuerdo a las representaciones que se hagan en nuestro interior.

Una de las primeras aproximaciones que deben hacerse a una estructura formal, bidimensional o tridimensional, un objeto o un espacio, es el análisis simbólico; éste puede comenzar reduciendo la forma a estructuras simbólicas simples, para luego estudiar sus componentes particulares. En términos bidimensionales la reducción puede hacerse a puntos focales, círculo, mandorla, triángulo, cuadrado, pentágono, etc. Tridimensionalmente las formas arquitectónicas de pirámides, mastabas, zigurats, stupas, cúpulas, bóvedas, minaretes, pueden reducirse a esferas, semiesferas, trompos invertidos, mandorlas giradas con punta hacia el cielo, conos, cilindros, cubos, etc.

2 Sígnica

Desde el momento en que dos seres establecen una relación con base en un sistema de códigos de interpretación elemental, surgen ya los rudimentos de un lenguaje. A partir de esta codificación e interpretación básica el sistema se va tornando complejo, se va elaborando y multiplicando hasta

llejar a constituir un lenguaje establecido. El lenguaje hablado es de gran importancia por constituir, entre otras cosas la base formalizadora de la organización social, pero la importancia del signo gráfico, visual, es aún mayor por ser la unidad mínima en la que descansa la construcción de todo texto, el intercambio y la emigración de la cultura.

El signo es el elemento de que se compone el orden de lo semiótico. Así como el contenido del símbolo es energético, el significado del signo es de carácter diferencial y convencional. Su valor no es inmanente y se establece con relación a otros signos y en función del contexto.² No trataré aquí las implicaciones sociales sino básicamente el aspecto psicológico del signo. Como mecanismo de la conciencia, el signo es una forma de abstracción que codifica y cumple con las funciones de articular la relación entre las personas, de acumular la experiencia, de ampliar la memoria permitiendo que datos infinitos de información se puedan almacenar fuera de la memoria individual, en bibliotecas, acervos y archivos de todo tipo, configurando una memoria colectiva.

Los significados y las expresiones tienen distintas amplitudes y niveles diversos, según el texto y el contexto en que operan los signos.

Expresión y significado forman, pues, una sola estructura, pero mientras el significado de una expresión es desconocido, el signo pierde valor operativo, como por ejemplo los signos de la escritura maya hasta su progresivo desciframiento; a excepción hecha de los sistemas significativos, como las matemáticas y algunos juegos, en los que pueden usarse signos que indican valores desconocidos.

El signo, como tal, puede ser la expresión de un contenido o cumplir con la función de señalar por carácter asociativo: El signo del humo, por ejemplo, puede estructurarse en un lenguaje articulado o indicar simplemente fuego en la montaña; un punto y una línea segmentada pueden significar detención o continuidad parcial, o una parte de un sistema codificado como la clave morse.

Los signos pueden estar articulados por elementos vinculadores como las conectivas signicas; éstas son formalizaciones de relaciones que se establecen entre signos, siendo ellas, a su vez, signos: $a \cdot b$, $a = b$, $a > b$. La conectivas pueden existir en todos los sistemas de significación.

Una misma expresión puede ser alternativamente signo o símbolo, pero no simultáneamente. La existencia estructural de un plano de la

² *Ibidem.*

expresión y un plano de contenido tanto en el símbolo como en el símbolo vuelve paralelamente intercambiable el plano del contenido, aunque esta conversión depende de la vertiente significativa o simbólica desde la cual se contemple la expresión. Existen autores que consideran la simbólica como un lugar de la semiótica, otros que ven al signo como un caso del orden simbólico y otros que proponen al símbolo y al signo en órdenes distintos, correspondiendo a la simbólica y la semiótica respectivamente.³ De cualquier manera, cuando los signos suspenden su contenido o pierden su significado por traslado cultural suelen ser considerados símbolos, como los signos astrológicos que se han ido cargando con distintos contenidos culturales a lo largo de la historia. También, a menudo, a los símbolos se les ha convertido en signos, por ejemplo el triángulo como signo de fuego en varias culturas.

Cuando a un símbolo se le da valor convencional y se le confiere un sentido operativo y diferencial se lo convierte en signo. Por ejemplo, en la representación arquitectónica o urbanística, los círculos, cuadrados, triángulos, etc., pueden representar áreas, valores o propiedades, permitiendo de acuerdo con su número y tema, visualizar materiales, condiciones y magnitudes o establecer comparaciones entre éstas. Pero cuando al signo se le da un valor concentrador y trascendental, sintético y condensador éste puede ser "leído" como símbolo. Tal es el caso del abecedario hebreo que es fonético, como el español, pero los nombres de las letras hebreas no son fonéticos. No solamente cada nombre tiene un valor numérico sino también un profundo contenido cultural y criptofórico. El uso fonético de las letras hebreas es signico, mientras que el uso cabalístico de las letras con su nombre es simbólico. La imagen de ondas paralelas, como signo puede significar un cuerpo de agua específico, un grifo que gotea significa un lavabo; pero ondas y gotas, como símbolo del agua, remiten a la naturaleza del elemento y todas las cualidades que corresponden a su energía y a su materia; cualidades que por analogía incluyen a todo lo que ella sustenta. Su imagen esencial, móvil y mutable por excelencia es análoga virtualmente a la sustancia del pensamiento. El fresco del paraíso de Tlaloc, en Teotihuacan, aunque de carácter alegórico, es un complejo de símbolos cuyo rango de contenidos abarca la germinación de la vida hasta la muerte por el agua.

"Para el cabalista, más allá de las palabras como signos de

³Ibidem.

comunicación social y los números como medidas, están las palabras como símbolos de atributos divinos, concentraciones de energía y sentidos trascendentes. Un mismo elemento puede ser signo en un contexto y símbolo en otro"⁴

Las alegorías cumplen con frecuencia con funciones sígnicas; por ejemplo, dos tibias en cruz de San Andrés con una calavera en el ángulo superior, pueden alegorizar la muerte, como en los *vanitas* barrocos, pero cuando esta imagen aparece sobre un recipiente con una sustancia tóxica significa directamente "Peligro de muerte".

3 Alegórica

La materia prima del orden de lo alegórico procede del mundo circundante, y es registrada a través de los sentidos. Las percepciones resultantes son conformadas según la trama de impulsos internos determinantes en la conciencia en el momento en que se dan los registros sensoriales. En sentido inverso, como hemos visto, gran parte del mundo circundante se va concretando a partir de las configuraciones internas de la conciencia.

El ensueño, el sueño, el cuento y el chiste cotidiano expresan situaciones vitales diversas y ofrecen una lectura interpretativa de lo cotidiano. El mito, la leyenda y la producción plástica ofrecen mayor dificultad en cuanto participa en ellos una gran cantidad de elementos culturales, a veces muy alejados del productor o del intérprete.

Las alegorías tienen una movilidad y una atracción tales que llegan a imponerse a la conciencia, produciéndose incluso, en ocasiones, fenómenos ilusorios. Esta poderosa cualidad, cuando va unida a la falta de información sobre los procesos psíquicos, lleva a confundir los fenómenos internos con cosas que existen fuera del campo de representación; su poder llega a subjetivar lo objetivo a un grado tal, que hace que algunos sujetos creen que estas alegorías existen en el mundo exterior. Muchas personas creen que las representaciones de ángeles, demonios, quimeras, duendes, etc. tienen vida propia

Las alegorías son "narraciones" transformadas plásticamente, en las que se **fija lo diverso o se multiplica por alusión**, como en el caso del

⁴ *Ibidem.*

templo de Quetzalcóatl, en Teotihuacan, en donde la imagen de la serpiente emplumada, asociación de lo celeste y lo terreno, se alterna con la imagen de Tláloc, de naturaleza acuática. La multiplicidad de contenidos evocables, queda fijada como punto de partida en estas dos imágenes. Por otra parte, la superficie del templo, se cubre de una ornamentación que multiplica seres de la vida marina, pauta por el ritmo meándrico del cuerpo de la serpiente.

La narración alegórica también **concreta lo abstracto**: la imagen hinduista de Siva Nataraja, de la India, contiene el concepto de la energía danzante que genera la destrucción y la creación; la misma sustancia de contenido, con una forma distinta, es expresada por la imagen azteca de la Coatlicue, en México.

3.1 La cualidad asociativa de lo alegórico

La alegoría es, probablemente, la imagen que más literalmente responde al principio de la resonancia. Las cadenas asociativas que genera, se manifiestan según líneas de *similitud*, *contigüidad* y *contraste*.

La similitud guía a la atención cuando ésta busca lo que es semejante a un objeto dado: toro-fuerza; ratón-debilidad; mariposa-flor- fragilidad-belleza; etc.

La asociación por contigüidad se da cuando la atención busca lo propio o lo que está, estuvo o estará en contacto con el objeto dado: ropaje-personaje; imágenes y objetos santificados-altar; etc.

La asociación por contraste existe cuando la atención busca aquello que se opone o que está en relación dialéctica con el objeto en cuestión: sol-luna; dios-diablo; fuego-agua; etc.

De acuerdo con lo anterior, en las secuencias narrativas de las alegorías surgen representaciones plásticas, evidencias, ocultamientos y luchas.

2.2 La cualidad situacional de lo alegórico

De modo distinto de la condición estática del símbolo, que evoca *estados*, la condición dinámica de la alegoría relata *situaciones*. Éstas se refieren:

A la mente individual en los sueños, en el arte, en la patología y en la mística: un mandala budista tibetano; representaciones del cielo y el infierno en una pintura occidental medieval.

Al psiquismo colectivo en los cuentos, en el arte, en el folklore, los mitos y las religiones: la danza de moros y cristianos transferida de España a México; el mito de Adán y Eva; etc.

Al hombre de épocas distintas frente a la naturaleza y la historia, en la épica, en los mitos y en las explicaciones plásticas sobre las leyes y los fenómenos naturales: Alegoría de Prometeo encadenado; Fundación de Tenochtitlan; etc.

Lo alegórico, mediante el relato de situaciones, compensa las dificultades de la conciencia para abarcar y aprehender la realidad, como las dificultades de comprensión, por ejemplo, y opera en esta compensación con la misma mecánica que el ensueño. La alegoría actúa con gran facilidad cuando no es posible abarcar completamente una situación, cuando hay ausencia de explicaciones racionales. Cuando un fenómeno no es comprendido de manera convincente, se lo alegoriza y se cuenta un cuento, en lugar de describirlo precisamente.

3.3 El sistema de ideación y el clima de lo alegórico

Las alegorías se estructuran no solamente con imágenes visuales sino también con palabras, nombres y frases, y pueden recurrir a representaciones correspondientes a todos los sentidos externos e internos.

Los valores tonales y los colores ponderan y modifican la situación; la alegría puede ir del negro más profundo y absorbente hasta el blanco más luminoso.

A diferencia de lo que sucede con el símbolo y el signo en los que el factor emotivo tiene escasa relevancia, en la alegoría tiene gran importancia el clima mental en el cual se dan sus estructuraciones.

Sin embargo, en lo alegórico el factor emotivo no depende necesariamente de la representación; a veces se superponen climas de otras situaciones a la representación de un momento preciso. Este fenómeno puede ocurrir en la vida cotidiana, pero mientras que aquí se considera insólito, en el campo de lo alegórico está rodeado de la sensación de normalidad. Es el caso de las representaciones medievales de

la danza de la muerte a partir de la devastación por la peste, en las que el pueblo celebra y goza en una atmósfera oscura de plena catástrofe.

El tiempo y el espacio propios del mundo objetivo, son fuertemente alterados por el sistema alegórico de modo que en éste se encadenan secuencias, a veces muy heterogéneas que se sintetizan en una sola situación. Esto puede verse claramente en los casos de los "rompimientos de cielo", como en la cúpula de Palomino, en el Sancta Sanctorum del sagrario de la Cartuja de Granada, España, o de las decoraciones alegóricas del barroco indígena de México, como el transepto y cúpula de la iglesia de Santa María Tonanzintla.

Debe reiterarse que lo alegórico no es un proceso del pensar o del sentir sino un proceso de estructuración de situaciones cuya condición es la mutabilidad. La evolución de una secuencia psíquica que se va operando en el individuo o colectivamente, puede ser interpretada por el cotejo diacrónico y sincrónico de las alegorías diferentes y sucesivas producidas por una persona o por un pueblo.

Las alegorías pueden presentarse como procesos, como sucede en los cuentos. Sin embargo, de la sucesión de imágenes de la narrativa alegórica también pueden extraerse situaciones estáticas de una historia interminable, diferentes visiones instantáneas, secuencias "fotográficas", que se articulan, se combinan y dialogan entre sí para dar el cuadro resultante, la narración general. Tal es el caso de las secuencias alquímicas en las portadas de templos góticos, en textos incunables y en grabados, como los que ilustran la obra de Ramón Llull. Las ideaciones surgidas de la elaboración de los signos elementales del Yi Ching, revelan imágenes de instantes en el proceso de cambio de una situación. Desde este enfoque el mundo se presenta como una narración diacrónica y sincrónica infinita, en la cual están contenidas todas las situaciones. Cada consulta al Yi Ching invoca la imagen de un instante y unas coordenadas de la situación personal cambiante. Las mutaciones del tiempo van determinando preguntas nuevas, que prefiguran diversos temas fragmentarios de un argumento vital. La sincronidad los convierte en textos distintos conectados entre sí por un gran número de itinerarios diferentes. No obstante la precisión de las respuestas, su resonancia va construyendo una historia siempre única, inédita, un hipertexto de imágenes alegóricas que permite lecturas infinitas.

3.4 La alegoría como conductor en un sistema de energías.

Todas las imágenes tienen la cualidad de estimular los centros intelectual, emotivo, motriz y vegetativo, ya sea de manera conjunta, con énfasis en uno u otro centro, o aisladamente. Pero la alegoría es particularmente eficaz movilizandolos centros para efectuar respuestas múltiples trasladando cargas de energía, de la conciencia a los centros.

La trama y la urdimbre de energías de la conciencia constituye un sistema de tensiones y distensiones, de descarga de estas tensiones. El orden de lo alegórico opera haciendo conectivas, trasladando cargas de tensiones de un lado a otro mediante imágenes significativas. La descarga produce normalmente una manifestación energética cuyas expresiones afectivas pueden ser, en mayor o menor grado, la risa, el llanto, el acto amoroso o la confrontación agresiva; estos son los medios adecuados más frecuentes para el alivio de la tensión interna.

Los factores que expresan el clima de una alegoría revelan el sistema de tensiones que actúan en su raíz: el universo cromático y tonal, densidades, valores, matices, saturación, contrastes, armonías, analogías, texturas, atmósfera, etc., pero también aspectos clave de la figuración, como la gestualidad, la condición histriónica, etc., como las disposiciones y las actitudes, de los guardianes y los tenantes (Fig.).

Cuando las imágenes no corresponden al clima, estas actúan como ocultadoras de una realidad psíquica. Así como en la interpretación se recomienda reducir metódicamente los símbolos de la alegoría, también se recomienda prioritariamente considerar el clima que domina la representación. Cuando el clima es coherente con la imagen alegórica, no existe problema y se continúa la interpretación con la imagen, que es más fácil de seguir. En el caso de discordancia entre imagen y clima, es el clima el que va determinar el significado.

Lo que se ha planteado hasta aquí con respecto al clima y al sistema de ideación de lo alegórico, es válido también, aunque con más limitaciones para la interpretación de lo que sucede en la realidad vigílica.

3.5 Los componentes de la alegoría.

Hemos dicho que lo alegórico es predominantemente figurativo y sus temas los sustentan con mayor frecuencia los siguientes componentes:

continentes, contenidos y conectivas; atributos; niveles y planos de profundidad; naturaleza de la materia imaginada y todos sus elementos formales; momentos de procesos psíquicos; climas; tiempos; edades; transformaciones e inversiones.

3.5.1 Continentes, contenidos y conectivas

El primer continente es el encuadre general de toda la alegoría. Al reducir los encuadres de toda situación alegórica aparece el símbolo que debe exponer lo establecido por la simbólica.

- Los continentes tienen valor de ámbitos, en los cuales se dan situaciones que guardan, encierran o protegen a otros elementos que están en su interior; por ejemplo, el Jardín del Edén, el arca de Noé, el Ming-t'ang, o "Casa del calendario" china, el espacio cuadrático del universo mesoamericano, etc. Los continentes estructuran la sustancia y la forma general de la fuerza.
- Los contenidos son todo aquello que está dentro de un ámbito, como el Santo Graal que contuvo la sangre de Cristo, el genio en el interior de la lámpara, las divinidades que moran en el bosque de la mitología grecolatina, Jonás en el vientre de la barrera, Huitzilopochtli en el vientre de Coatlicue, etc., representan normalmente el pensamiento y las actividades en el interior de los diversos seres. La potencia, la energía, el poder, el peligro, etc., están incorporados en los contenidos.
- Las conectivas transfieren poder, pero pueden también tener poder transferido: una palabra, un puente, un vehículo, las puertas de entrada o de salida, las escaleras, las rampas, los caminos, los ríos, el agua que lleva a algún lugar. Conectiva es también lo que impide la conexión: el mar que separa, lagos, puertas o ventanas cerradas, estatuas y seres hieráticos o mudos, lenguajes incomprensibles y quienes los hablan, ruidos y sonidos confusos o sin significado pero a los que se les busca o se les da un significado, seres armados o amenazantes que impiden los accesos, etc. Las conectivas de impedimento, cansancio, esfuerzo, etc., indican que hay un poder, una fuerza, o un beneficio que puede ser logrado pero que está protegido por las dificultades. Los defensores de las entradas convierten las conectivas en dificultades y guardan la entrada a los

lugares donde se encuentra el poder, la gracia o la belleza. También pueden existir defensores invisibles, como sirenas, brujos, encantadores y magos.

3.5.2 Atributos

Atributo es todo lo que tiene valor en sí, independientemente de quién o qué lo posee, como la santidad, la sabiduría, el poder real, etc. Los atributos pueden ser manifiestos, tácitos o separados.

Los atributos pueden ser manifiestos, como cuando quien lo detenta destaca su cualidad, por ejemplo la fuerza de Hércules, la astucia de Ulises, etc.

Un atributo es tácito cuando no se destaca y actúa de modo oculto, como el poder protector de Cristo o de la Virgen María para los católicos, o de Kanon, para los budistas japoneses. Los atributos tácitos negativos se producen, por ejemplo en las visiones radicales y polarizadas o los regímenes dictatoriales donde todo lo que se les opone es lo malo y estimulan la descalificación y la persecución; la figura de los grupos proscritos o del "chivo expiatorio", con respecto a un individuo, son casos de la adjudicación de atributos tácitos negativos.

Los atributos separados existen independientemente de que sean o no poseídos y obran por sí mismos, como la fuente de la juventud, la Panacea que cura todos los males, etc.

3.5.3 Niveles y planos de profundidad

Los niveles son temas alegóricos que están puestos en términos de escala espacial o de rol; su expresión espacial pueden ser las rampas, las escaleras, los vehículos y las indicaciones ascendentes o descendentes, o de concentricidad y excentricidad, las escalas y las proporciones, etc., por ejemplo la ubicación superior de las imágenes prioritarias en un retablo, o la importancia de los arcanos mayores sobre los arcanos menores del Tarot, y en estos últimos, el poder descendente desde el rey, la reina, el caballo y la sota, hasta las cartas comunes; en términos de roles representan jerarquía cualitativa, como la escala mayor de Cristo o la Virgen entre los demás personajes de una pintura bizantina, denota

también su posición en la jerarquía de divinidad o santidad; la posición anterior o posterior también indica la asunción de una función específica, definitiva o temporal, como Krishna en el papel de auriga del carro de guerra de Arjuna, o Virgilio como guía de Dante en los círculos y niveles del infierno, el purgatorio y el paraíso. Todos estos ejemplos aportan señales de los niveles de posición del psiquismo.

3.5.4 Cualidades de la materia alegórica

Los elementos arquetípicos fuego, aire, tierra y agua así como todo tipo de materia y sus cualidades (ubicación, disposiciones, métrica, escala, proporción, naturaleza formal: sustancia y apariencia, tratamiento y cromatismo, etc.) deben interpretarse todavía más allá del consenso de las sensaciones que producen. En los elementos se busca la esencia material de la imaginación poética; son el principio constitutivo y pueden ser el *leitmotiv* de la alegoría.

Mi propuesta plástica intenta revelar no solo la estética de los elementos sino también su psicología y su moral, como lo propone Gastón Bachelard.⁵ Algunas obras agrupadas con el nombre de *Las regiones del mundo*, sobre los puntos cardinales, o los últimos grabados texturizados son textos sobre la intimidad sustancial y la hostilidad de la materia. Aquí es donde pretendo acentuar mayormente un isomorfismo poético entre significado y significante.

Las imágenes materiales implican configuraciones discursivas como las siguientes, propuestas para un planteamiento pedagógico:

El aire: la imaginación del movimiento y el movimiento de la imaginación. Liberación y matiz fujitivo. El sueño del vuelo y la poética de las ala. La sustancia "sin materia".

El agua. Uniformidad y continuidad: el elemento transitorio o la sustancia que transcurre. La muerte cotidiana y el fluir poético del lenguaje.

⁵ Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. *La poética del espacio*, 1983. *El agua y los sueños*, 1978. *El aire y los sueños*, 1982. *La psicanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1991.

La tierra. La casa natal y la casa onírica. Interiores e identidades, refugio y reposo. De la pragmática terrestre a la inspiración activista. La substancia de lo profundo.

*El fuego: poder, aculturación, cultura, transformación y destrucción.*⁶

3.5.5 Momentos de proceso.

Las edades, los transformismos y las inversiones revelan el momento en que se encuentra la conciencia del alegorizante o las personas y los seres que el alegorizante considera. Las edades alegorizan del mismo modo que lo hace el consenso común pero admitiendo distintos planos de interpretación: niño = pureza, inocencia, frescura, potencialidad, etc., pero también puede indicar inexperiencia, ignorancia, necesidad, carencia; viejo = decadencia, enfermedad, proximidad de la muerte, etc., pero también experiencia, sabiduría, etc.

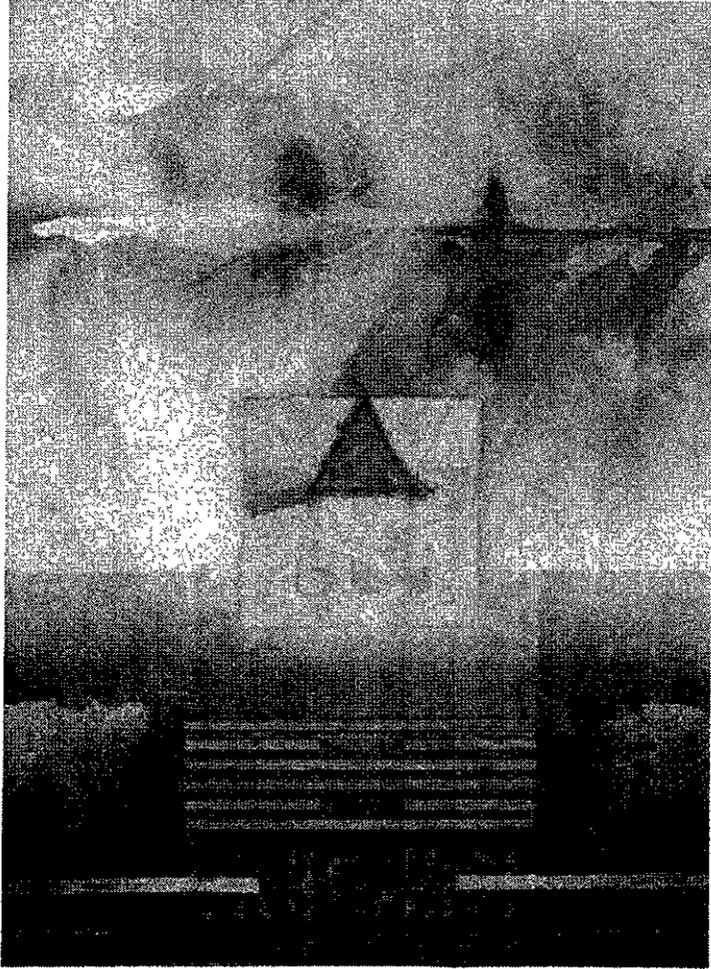
Los atributos de una edad no siempre explican el sentido correcto de la alegoría, en ocasiones deben considerarse sentidos diversos para decidir el que adecuado al contexto argumental. Lo anterior es válido para las transformaciones de una cosa en otra, y también para las inversiones, caso particular de las transformaciones en que una cosa se convierte en su opuesto, y en cuyo equilibrio descansa la suspensión de sus respectivas energías.

⁶ Ada Dewes, et al. *Plan y programas de Maestría y Doctorado en Diseño*, México, División de Ciencias y Artes para el Diseño. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1994.

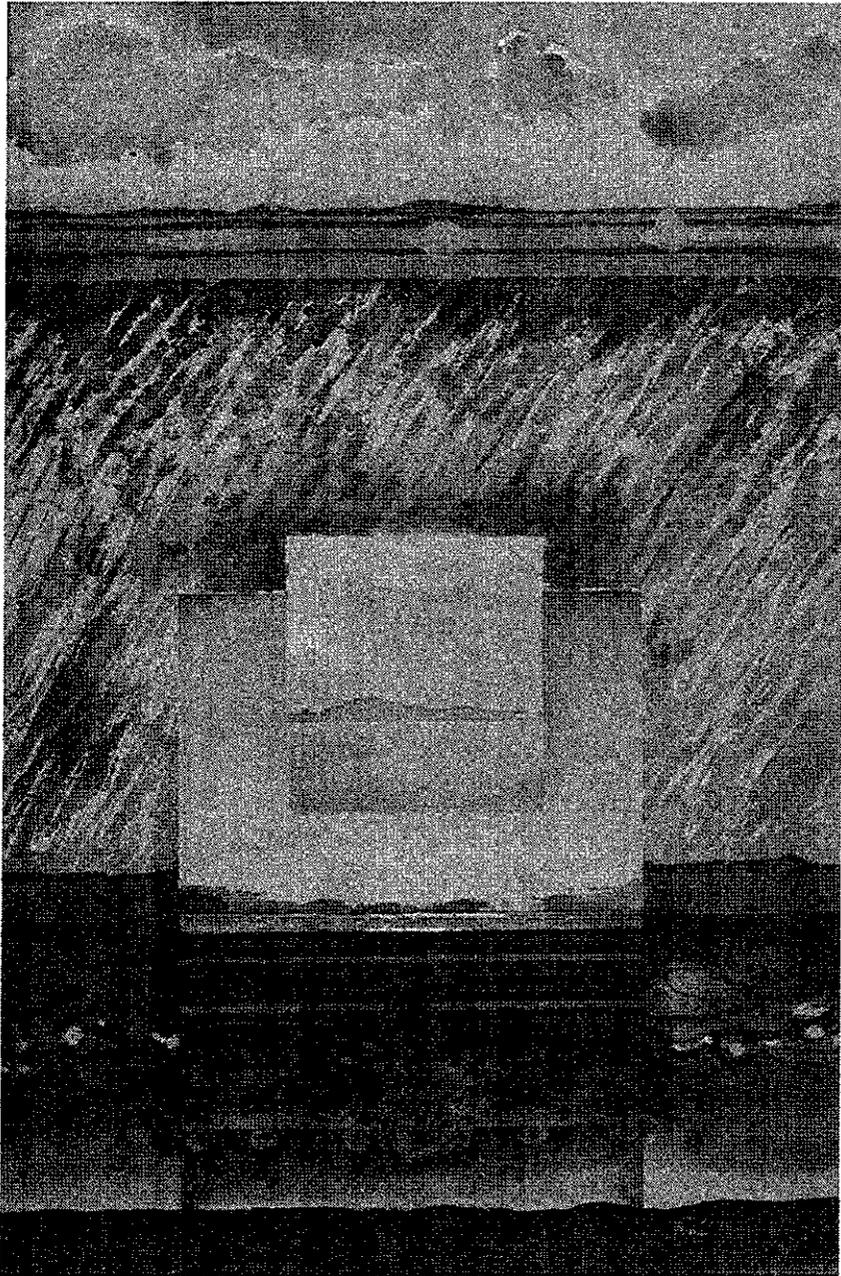
ILUSTRACIÓN DE LAS SERIES

SERIE MOMENTOS CONFIGURADOS

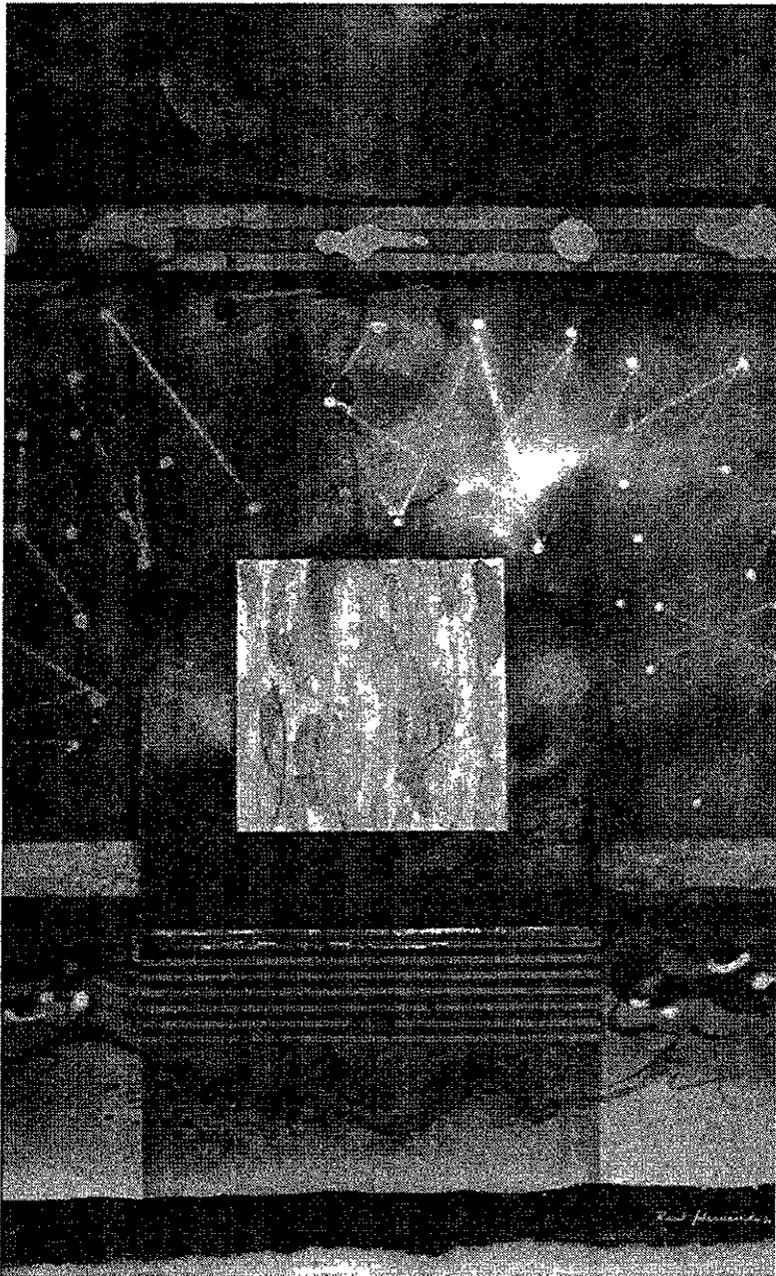
(4)
LO QUE SE ADHIERE



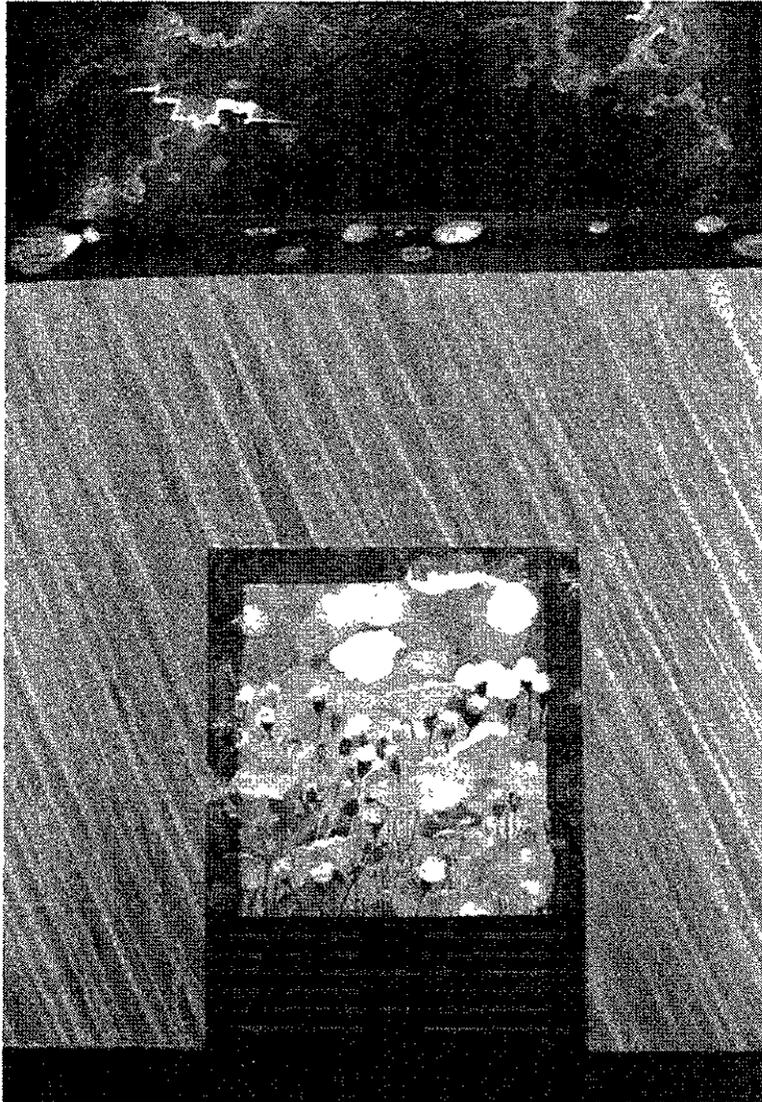
(1)
UNIÓN



(2)
CONFRATERNIDAD



(7)
LIBERACIÓN



(8)
ADYTUM



(6)
TODO CONFLUYE HACIA EL AGUA

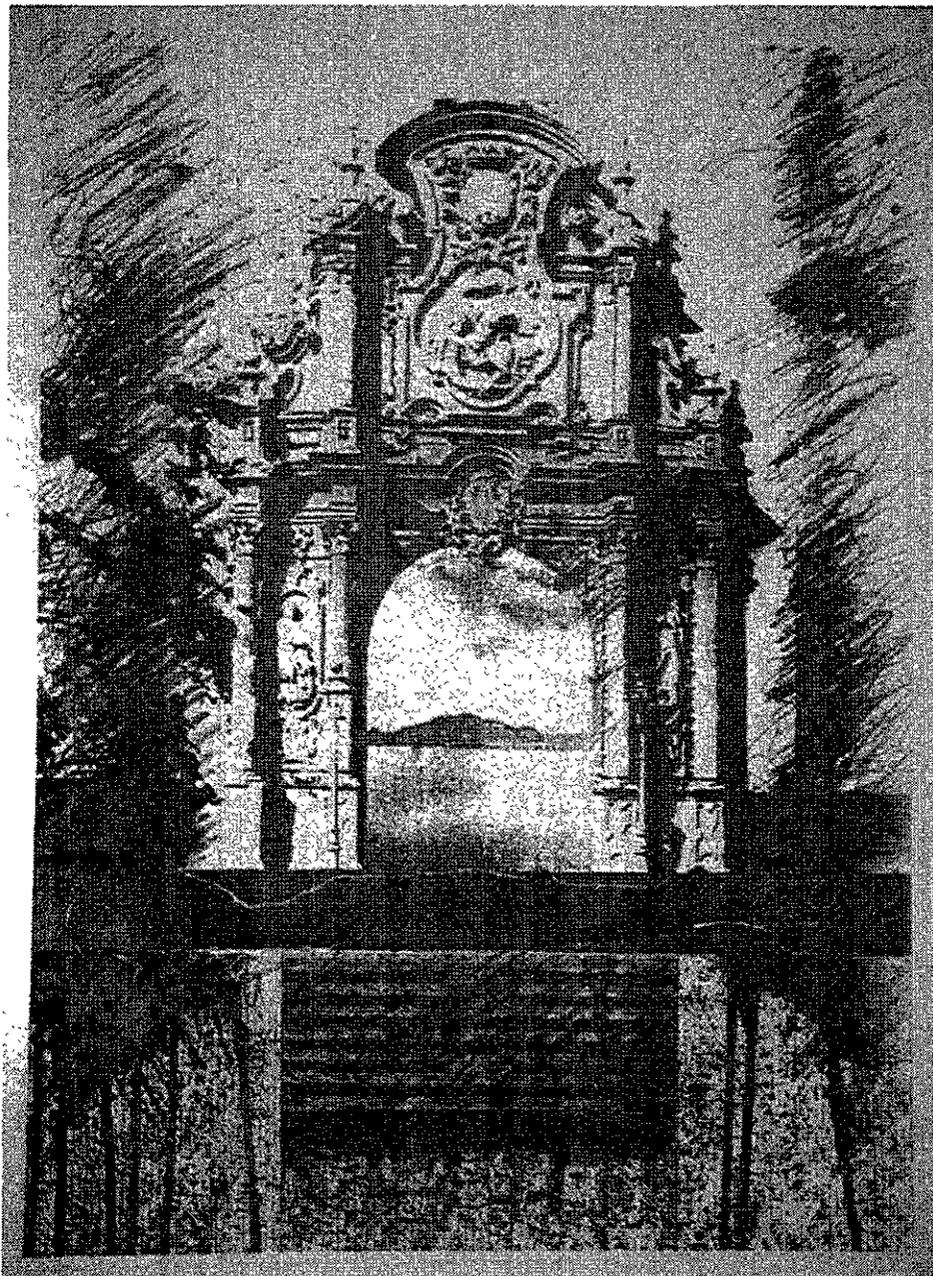


(13)
LA FUENTE DEL ALIMENTO



SERIE UMBRALES

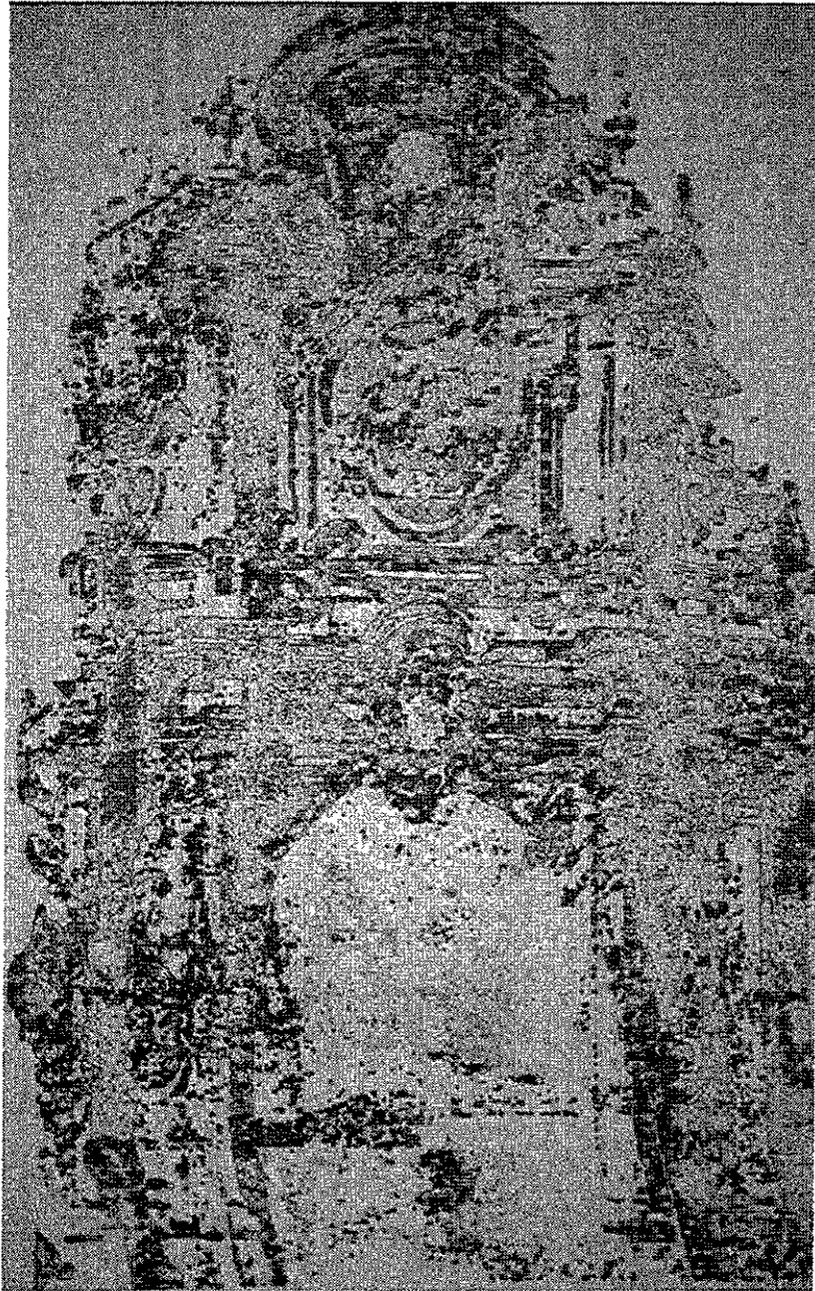
(9)
LA RUTA DE LOS SIGNOS 7



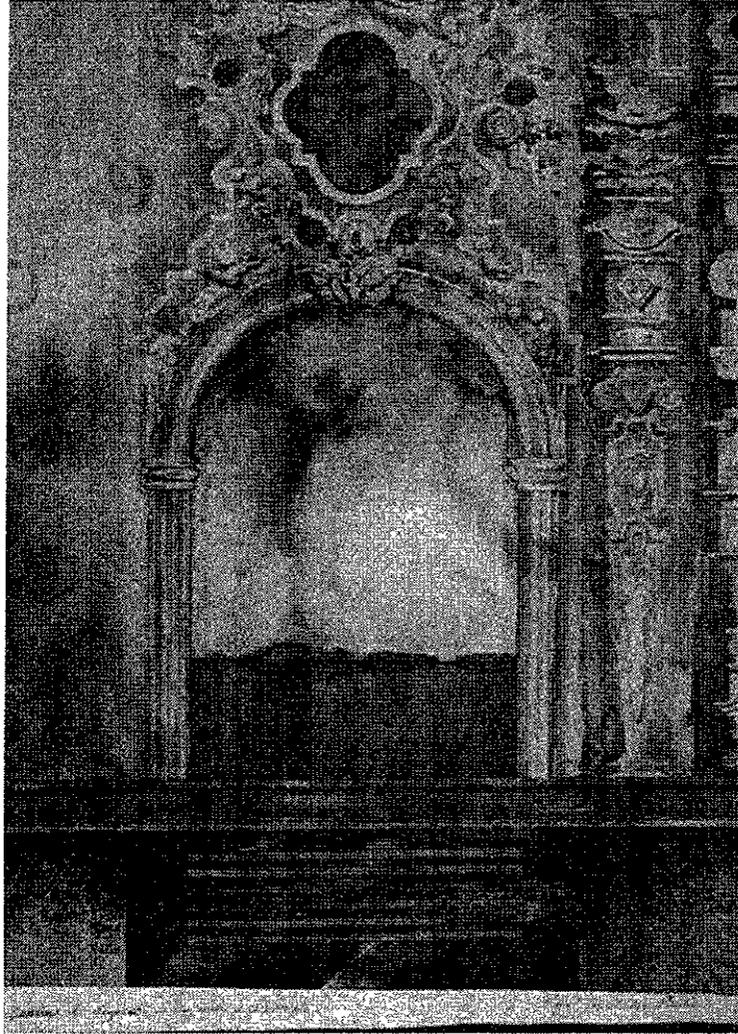
(10)
MUTACIÓN 5



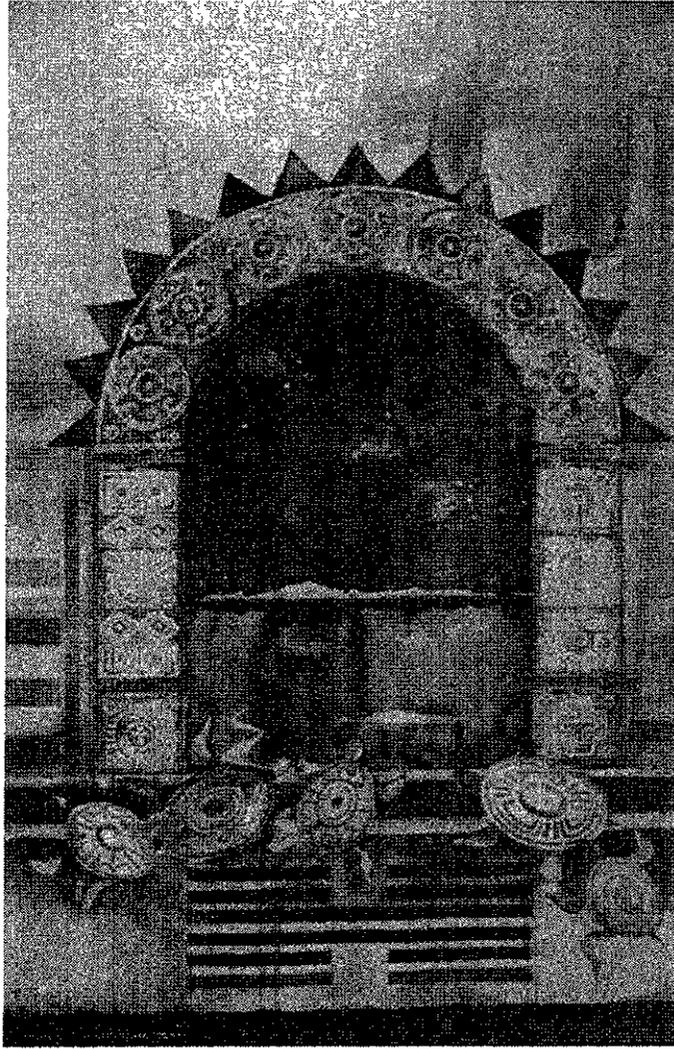
(11)
MUTACIÓN 9



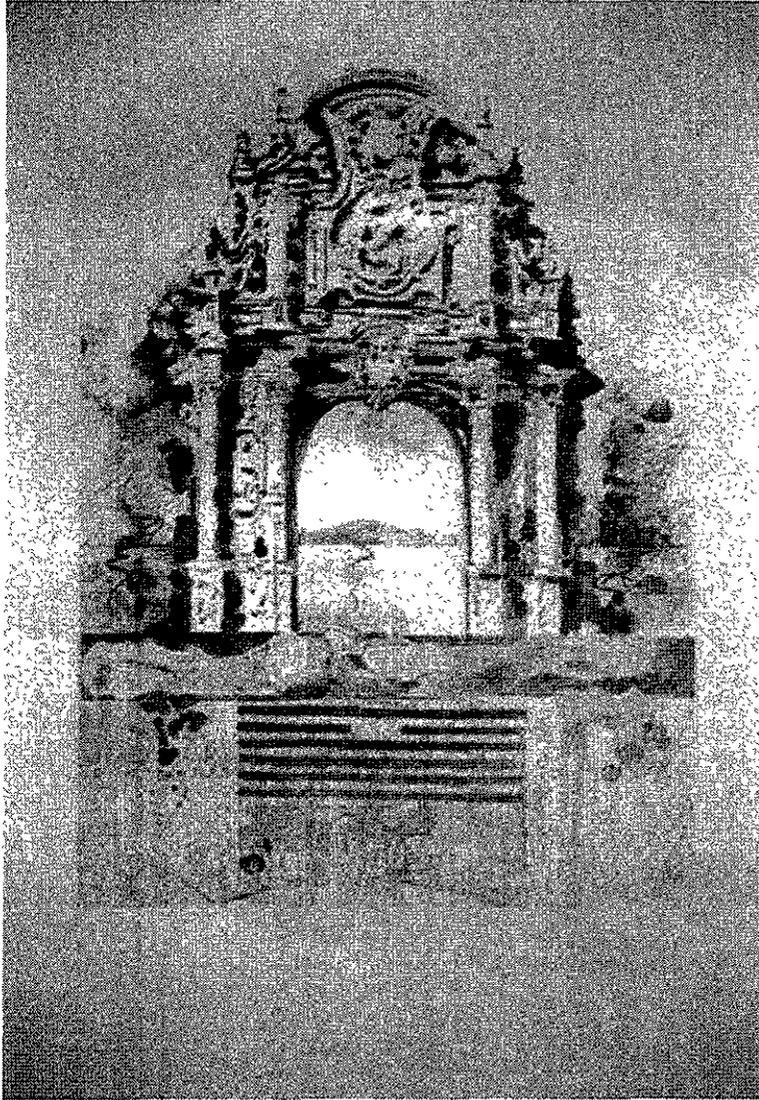
(12)
CAMINO DE REGRESO



(5)
MENSAJE TRAÍDO POR UN PÁJARO

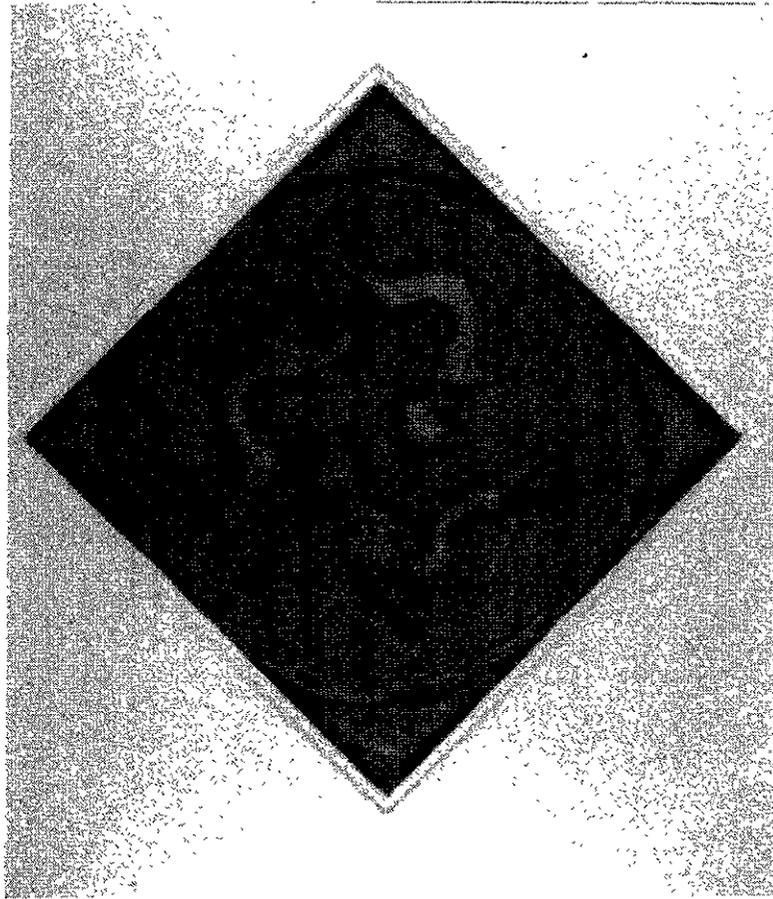


(19)
LA RUTA DE LOS SIGNOS: EL RETORNO



SERIE PRETEXTOS CORPORALES

(20)
TAUTOLOGÍA



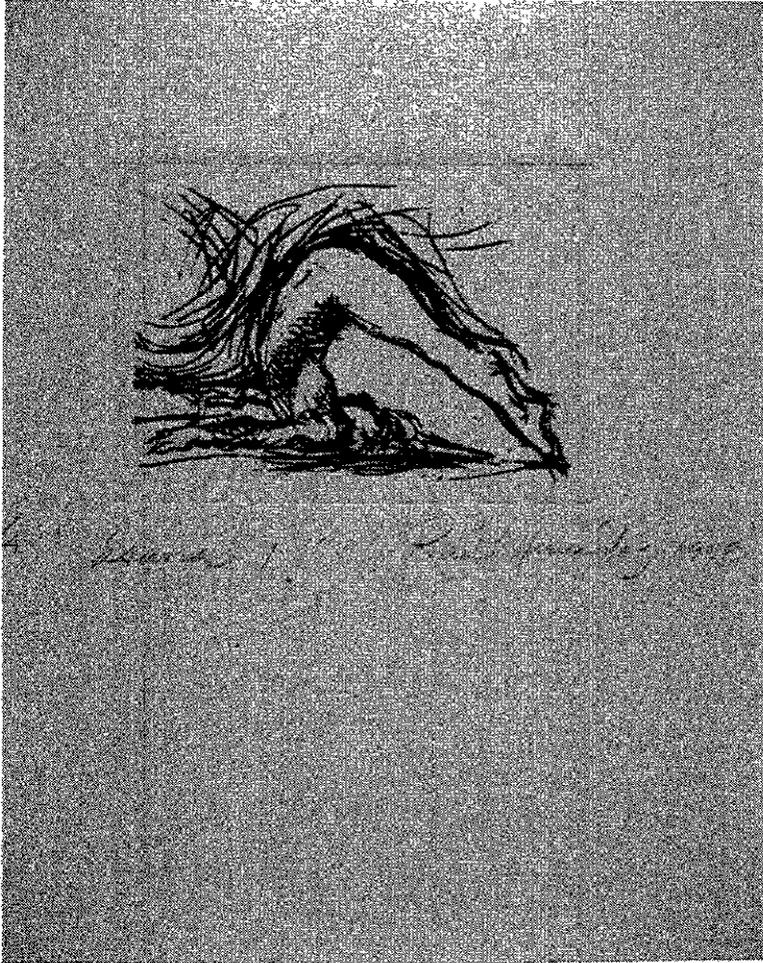
(21)
AQUELARRE 3



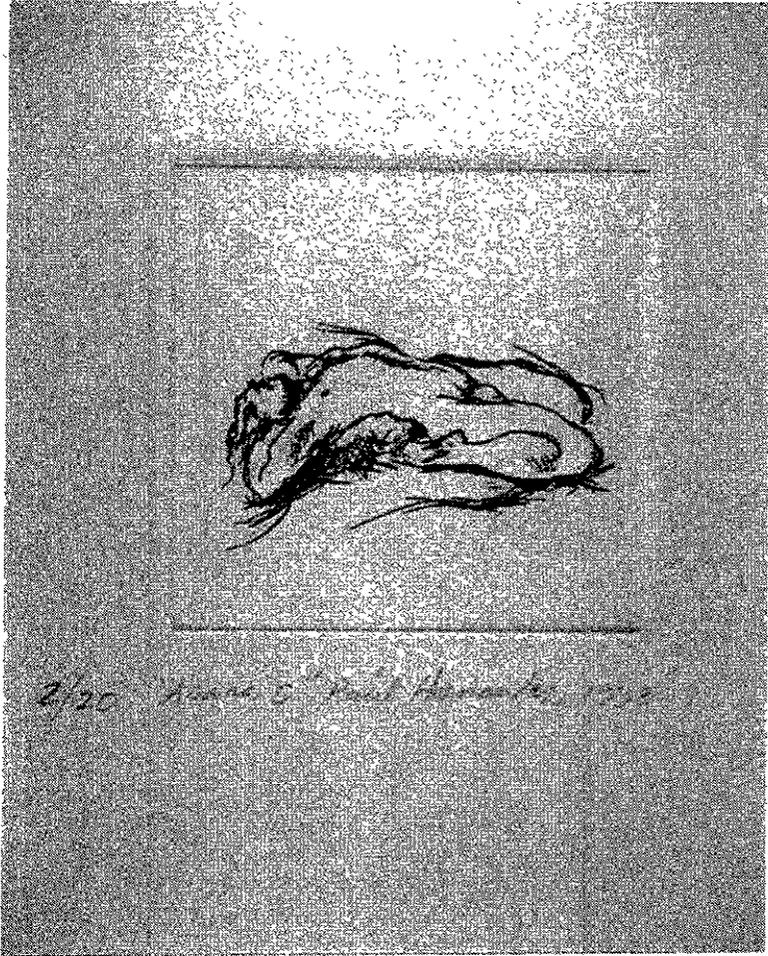
(22)
AQUELARRE 6



(24)
ÁSANA 1

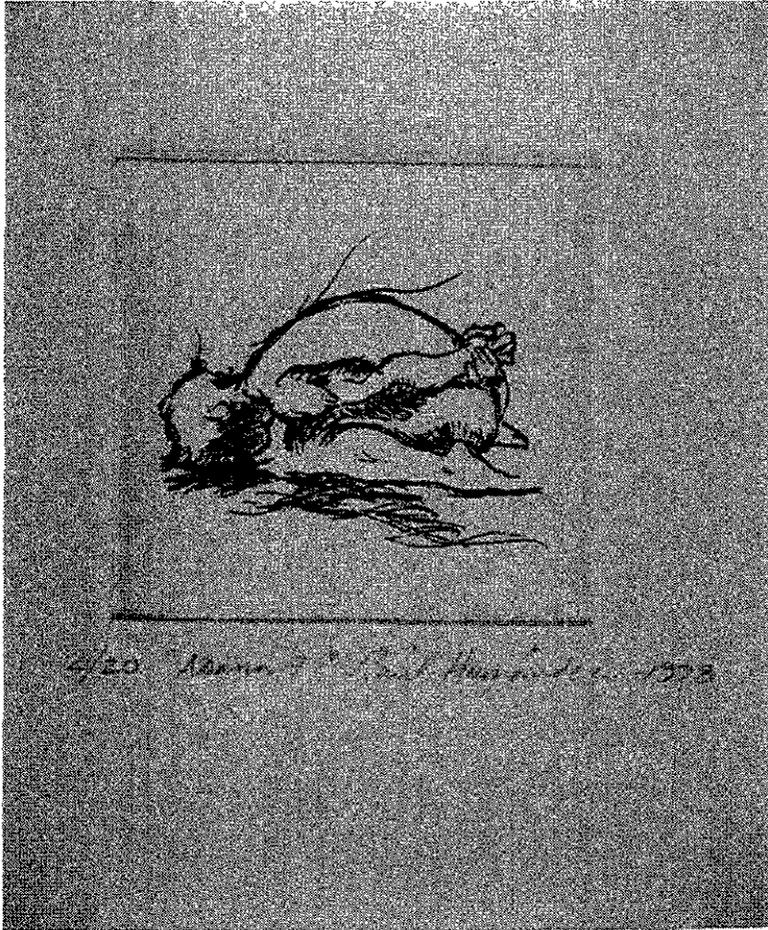


(25)
ÁSANA 5



2/20 *James O'Neil Henning, 1910*

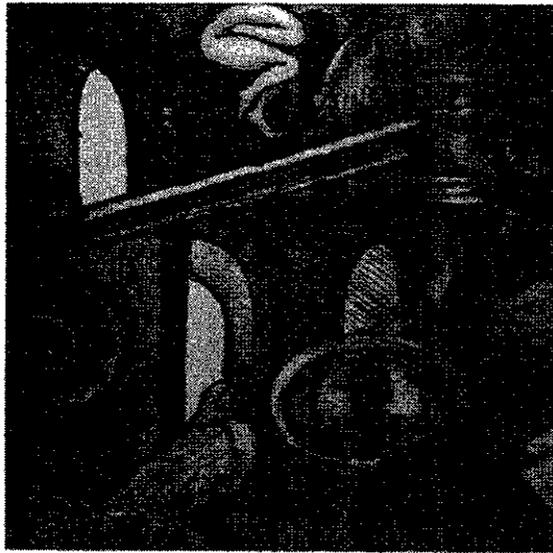
(26)
ÁSANA 7



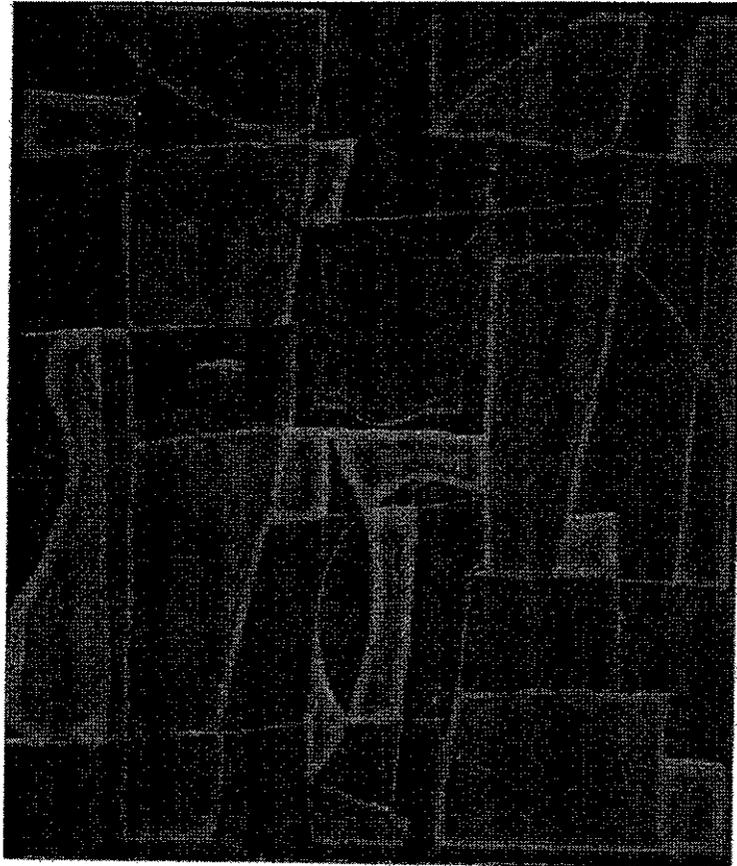
4/20 Anna P. Paul Henderson 1973

SERIE RETÓRICA

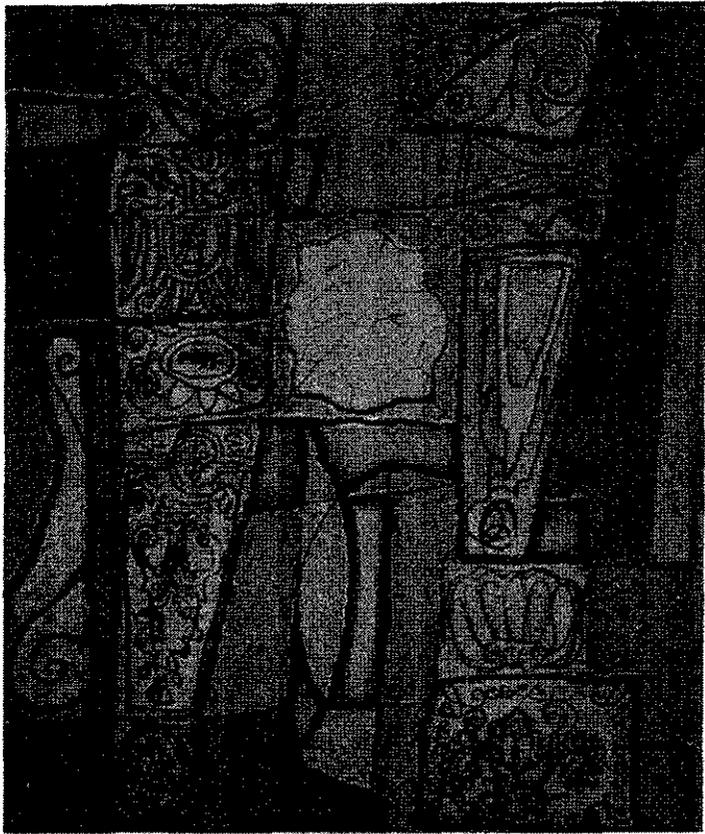
(23)
REFLEJO



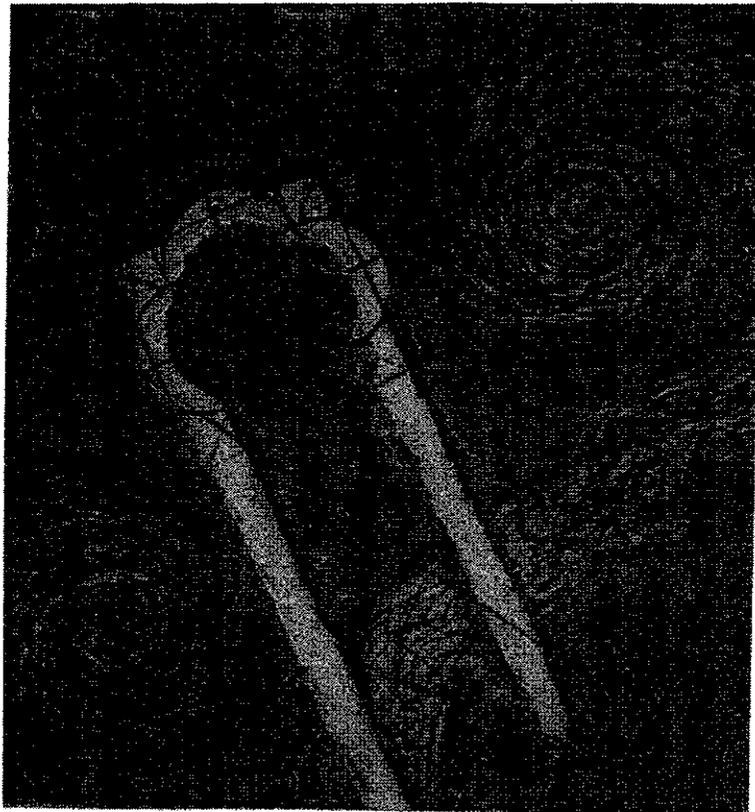
(14)
GÉNESIS



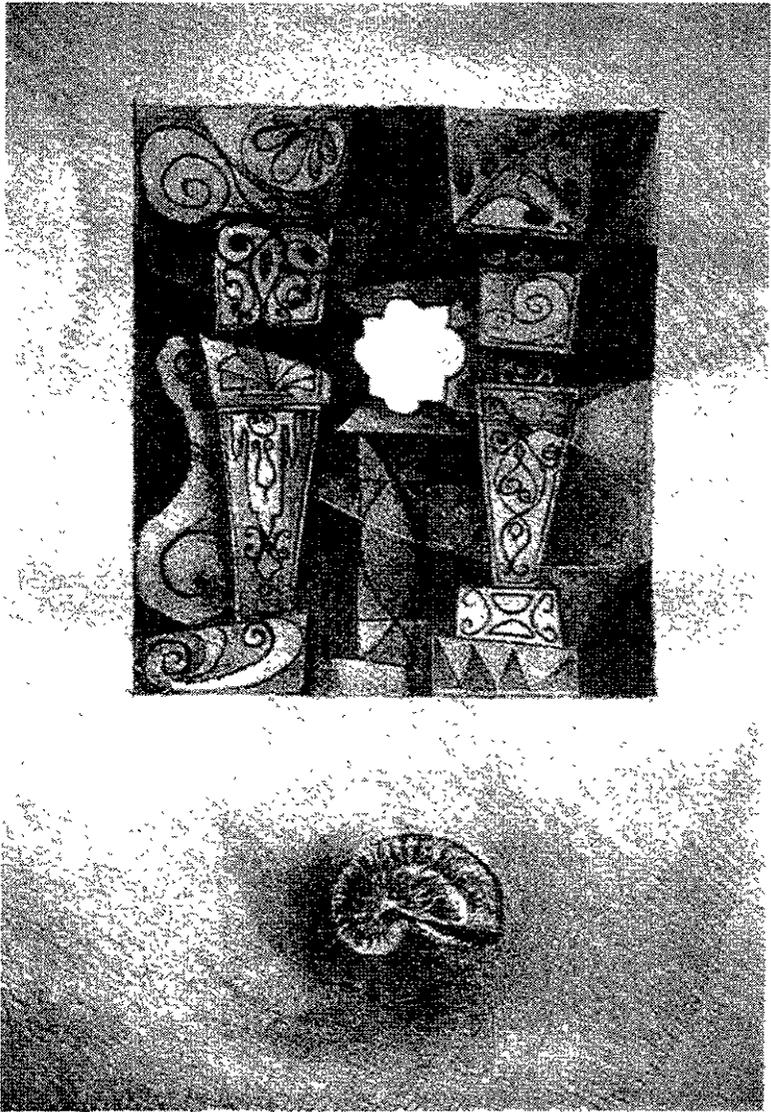
(15)
ESTÍPITES



(27)
SOFISMA



(16)
RECINTOS

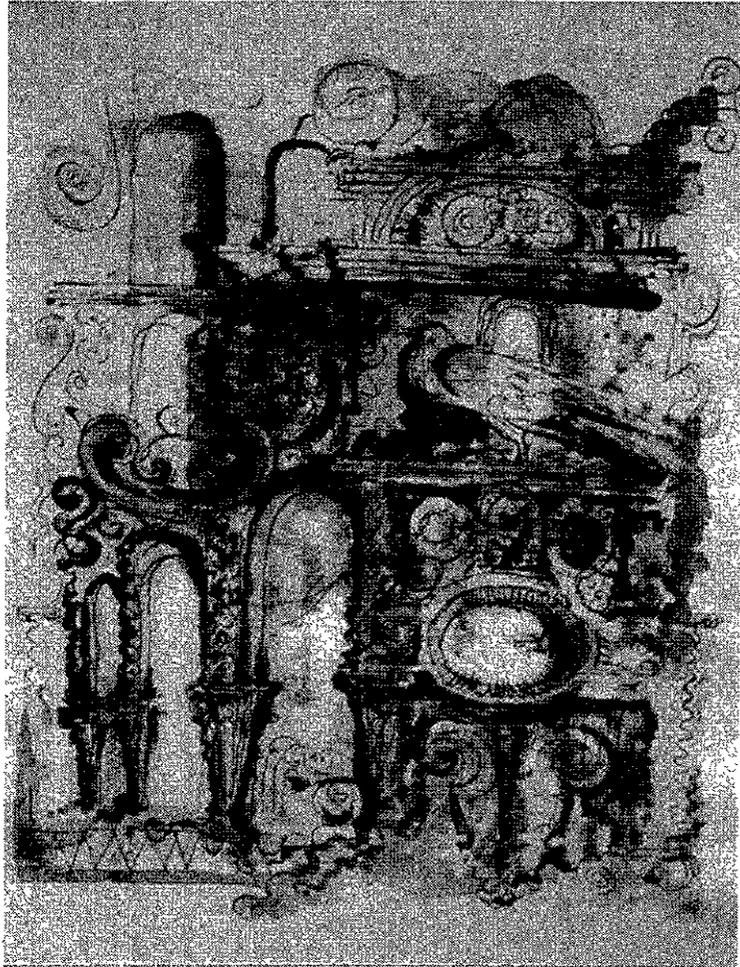


(26)
PEBETERO

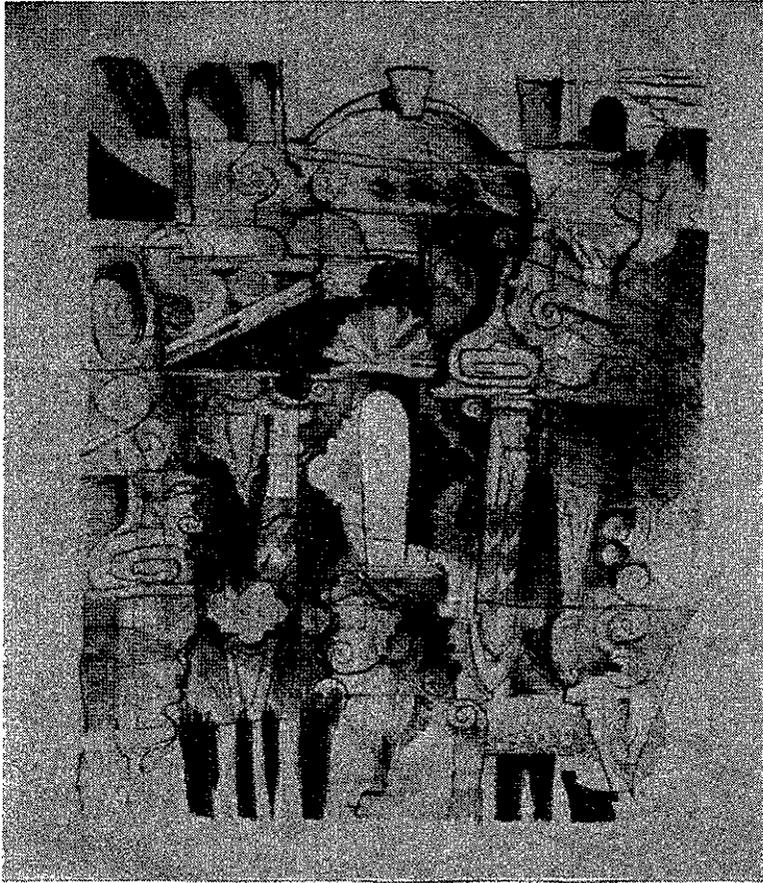


(3)
CANCIÓN PARA TODOS LOS SANTOS

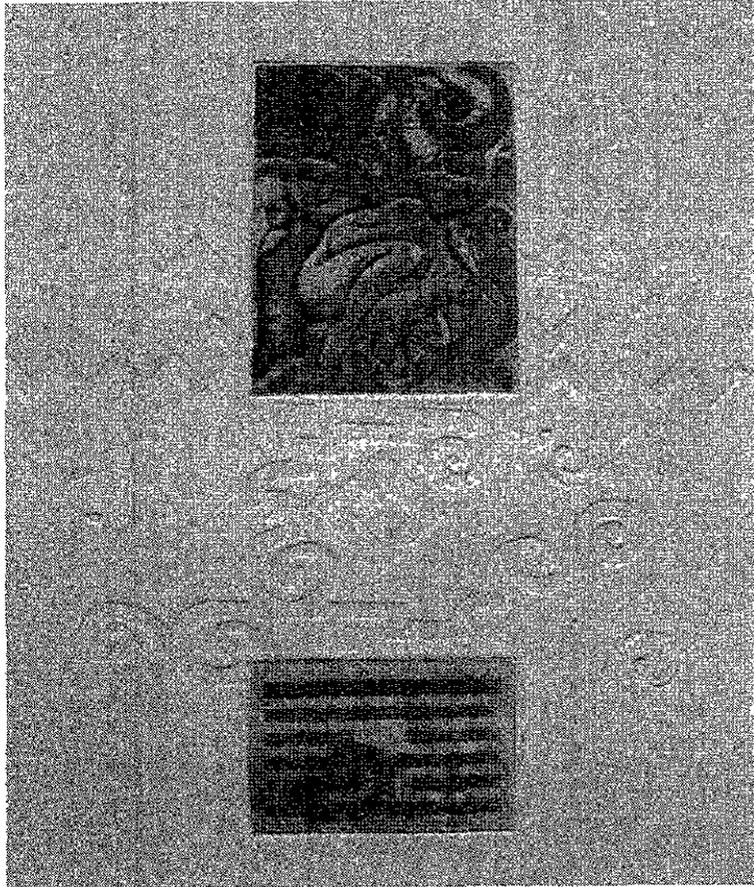
(17)
CONCERTINO



(18)
VARIACIONES SOBRE UN TEMA BARROCO



(29)
NACIMIENTO DE LA VOLUTA



(30)
NACIMIENTO DE LA VOLUTA. DETALLE



BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. 2a. ed., 11a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. 1208 Pags.
- Acha, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños*. México, Trillas, 1988. 170 Pags.
- Ammann, L.A. *Autoliberación*. Barcelona A.T.E., 1980. 232 Pags.
- Antonino, Martín. *Pintando con acrílicos*. Barcelona, CEAC, 1985. 122 Pags.
- Assagioli, Roberto. *Psicosíntesis*. México, Diana, 1980. 180 Pags.
- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. 324 Pags.
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México, Fondo de cultura económica, 1982. 328 Pags.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica. 1978. 298 Pags.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. 282 Pags.
- Bachelard, Gastón. *La Psycanaliyse du feu*. Paris, Gallimard, 1991. 286 Pags.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. México, Océano, 1996. 356 pags.
- Benítez, Fernando. *La Nao de China*. México, Cal y Arena, 1989. 184 Pags.
- Buckland-Wright, John. *Etching and Engraving Techniques and the Modern Trend*. Londres, Dover, 1973. 242 Pags.

Bukkiō Dendō Kyōkai. *La enseñanza de Buda*. Tokyo, Kosaido, 1980. 480 Pags.

Caballero, José. *Morfología simbólica, alegórica y sígnica* Barcelona, A.T.E., 1981. 172 Pags.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994. (Col. Signo e imagen). 214 pags.

Chevalier, J. Geerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986. 1110 Pags.

Dawson, John. *Guía completa de grabado e impresión* Madrid, Blume, 1982. 192 Pags.

Deshimaru, Taisen. *La práctica del zen*. Barcelona, Kairós, 1996. 240 Pags.

Dewey. *Art as experience*. Nueva York, Capricorn Books. 1958. 356 Pags.

Elorduy, Carmelo. *Chuang tzu: pensamiento filosófico*. Caracas, Monte Avila, 1991. 262 Pags.

Galindo, Carmen. Galindo, Magdalena. Torres-Michúa Armando. *Manual de redacción e Investigación*. México, Grijalbo, 1997. 367 Pags

González Cosío, René. *Otras mutaciones del I Ching*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999. 159 Pags.

Hernández V. Raúl. *Premisas sobre morfología y cultura*. México UAM-X, 1991. 120 Pags.

I Ching: el libro de las mutaciones. Versión del chino al alemán, con comentarios,—por Richard Wilhelm. Traducción al español por D. J. Vogelmann. Buenos Aires, Sudamericana, 1976. 824 Pags.

Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1977. 340 Pags.

Jung, Carl G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona, Seix Barral, 1996. 429 Pags.

Kapleau, Philip. *Los tres pilares del zen*. México, Arbol, 1993. 428 Pags.

Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. 3a ed. Londres, Pan Books, 1978. (Col. Picador). 492 Pags.

Lao tse. *Tao te King*. México, Premiá, 1978. 1856 Pags. (La nave de los locos).

Leibniz, G. W. *Monadología*, Oviedo, Pentalfa, 1981. 132 Pags.

Lewell, John. *Aplicaciones gráficas del ordenador*. Madrid, Blume, 1985. 160 Pags.

Loyola, San Ignacio, de. *Ejercicios espirituales*. Madrid, Sal Terrae, 1997. 62 Pags.

Mandoki Katya. *Prosáica*. México, Grijalbo, 1994. 286 Pags.

Marx, Karl. "Los sentidos estéticos", en *Antología de textos de estética y teoría del arte*, compilado por Adolfo Sánchez Vázquez. México, UNAM, 1972. (lecturas Universitarias, No. 14.) Pags. 34-36.

Mayer, Ralph. *Materiales y técnicas*. Madrid, Blume, 1993. 754 Pags.

Needham, Joseph. *Science and Civilization in China*. Cambridge. Cambridge University Press, Vol. 2. 1972. 304 Pags.

Pawson, John. *Minimum*. Londres, Phaidon, 1998. 326 Pags.

Paz, Octavio. *El peregrino en su patria*. México en la obra de Octavio Paz, Vol I. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. 2a edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. 286 Pags.

Quintanilla, María Eugenia. *Posibilidades cromáticas en el grabado en metal: viscosidad de las tintas*. Memoria de desempeño profesional para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales. Inédita. México, UNAM, 1994. 75 Pags.

Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Barcelona, Barral, 1975. 246 Pags.

Rancillac, Bernard. *Cómo pintar a la acrílica* Barcelona, Parramón, 1987. 112 Pags.

Reep, Edward. *The Content of Watercolor*. Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1983. 176 Pags.

Ruiz Dueñas, Jorge. *Tierra Final*. México, federación Editorial mexicana. 1980. 60 Pags.

Riviere, Jean M. *El arte zen*. México, UNAM, 1963. 182 Pags.

Sai, Sathya. *Dhyana Vahini*. Whitefield, Education and Publication Foundation, 1974. 145. Pags.

Sekida, Katsuki. *Za zen*. Barcelona Kairós, 1995. 284 Pags.

Silo. *La mirada interna*. Barcelona, A.T.E., 1981. 172 Pags.

Shunryu Suzuki. *Mente zen, mente de principiante*. Buenos aires, Troquel, 1994. 180 Pags.

Suzuki, D.T. *Essays in zen Buddhism*. Nueva York, Grove Press, 1961. 338 Pags.

Suzuki, D.T.. Fromm, Erich. *Budismo Zen y Psicoanálisis*. México, Fondo de Cultura económica, 1975. 156 Pags.

Tadayasu Sakai. *Contemporary Japanese Prints*. Catálogo. Tokyo, Japan Foundation, 1992. 40 Pags.

Wolff, Werner. *Introducción a la psicología* 9a ed. México, fondo de Cultura Económica, 1964. (Breviarios) 170 Pags.

Villalba, Francisco. *Qué es el Zen*. Madrid, Miraguano, 1987. 130 Pags.

Wölflin, H. *Renacimiento y Barroco*. barcelona, Paidós, 1986. 164 Pags.

Wilder Weismann, Elizabeth. *Art and Time in México*. Nueva York, Icon, 1995. 284 Pags.

Yi Ching. Trad. al español por Malke Podlipsky Donatti, de la trad. del chino al alemán por Richard Wilhelm en 1956, México, Lince, 1969. 287 Pags.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Bertalanffy, Ludwing, Von. "General Systems Theory", en *General Systems Society Annuary*. Michigan, University of Michigan Press, 1956. Pags. 42-47.

Blas Galindo, Carlos. "Metodología para la crítica de las artes visuales", en *Artes Plásticas*, revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Vol.4, Nos.15/16, primavera 1993. Pags 15-20.

Brodsky, Joseph. "Rostro inusual", en *Vuelta*. Año XII, abril 1988. (Discurso de recepción del Premio Nobel. Pags. 11-15.

Castro Morales, Enrique. "Puebla y la talavera a través de los siglos", en *Artes de México*, No. 3, segunda edición, 1995. Pags. 20-29.

Paz, Octavio. "I Ching y creación poética". Entrevista con Joung Kwon Tae, en *Vuelta*. Volumen 19, número 229, diciembre de 1995. Pags. 14-18.

OTRAS FUENTES

Alcalá, José Ramon. Canales Fernando. *La electrografía técnica o*

lenguaje artístico?. Documento del Curso Internacional de Electrografía. Fotocopia. Cuenca. Museo Internacional de Electrografía, Universidad de Castilla-La Mancha. 1991. 14 Pags.

Dewes, Ada. et al. *Plan y Programas de Maestría y Doctorado en Diseño. Fotocopia.* México, División de Ciencias y Artes para el Diseño. Universidad autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1994. 165 Pags.

Pastor, Jesús. *La imagen electrográfica como boceto: de la copia a la estampa; implicaciones de la relación.* Documento del Curso Internacional de Electrografía. Fotocopia. Museo Internacional de Electrografía, Universidad de Castilla-la Mancha. 1990. 18 Pags.

LISTA DE OBRA

- 1 - UNIÓN, 1988
Acuarela
82 x 62 cm.
- 2 - CONFRATERNIDAD, 1988
Acuarela
82 x 62 cm.
- 3 - CANCIÓN PARA TODOS LOS SANTOS, 1988
Acuarela, tinta, hoja de oro.
72 x 53
- 4 - LO QUE SE ADHIERE, 1989
Acuarela
82 x 62 cm.
- 5 - MENSAJE TRAÍDO POR UN PÁJARO, 1989
Acuarela
80 x 60 cm.
- 6 - TODO CONFLUYE HACIA EL AGUA, 1989
Acuarela
82 x 62 cm.
- 7 - LIBERACIÓN, 1989
Acrílico
82 x 62 cm.
- 8 - ADYTUM, 1989
Acrílico
82 x 62 cm.

- 9 - LA RUTA DE LOS SIGNOS 7, 1991
Electrografía
30 x 42 cm.
- 10 - MUTACIÓN 5, 1992
Electrografía
44 x 28 cm.
- 11 - MUTACIÓN 9, 1992
Electrografía
44 x 28 cm.
- 12 - CAMINO DE REGRESO, 1992
Acuarela
82 x 62 cm.
- 13 - LA FUENTE DEL ALIMENTO, 1993
acuarela
82 x 62 cm.
- 14 - GÉNESIS, 1995
Roll-up
25.5 x 21 cm.
- 15 - ESTÍPITES 7, 1996
Roll-up
25.5 x 21 cm
- 16 - RECINTOS, 1996
Litografía
25 x 18 cm.
- 17 - CONCERTINO
Litografía
50 x 37 cm.

- 18 - VARIACIONES SOBRE UN TEMA BARROCO, 1996
Litografía
50 x 38 cm.
- 19 - LA RUTA DE LOS SIGNOS: EL RETORNO, 1996
Litografía
65 x 46 cm.
- 20 - TAUTOLOGÍA, 1997
Roll-up
10 x 10 cm.
- 21 - AQUELARRE 3, 1997
Roll-up
10 x 10 cm.
- 22 - AQUELARRE 6, 1997
Roll-up
10 x 10 cm.
- 23 - REFLEJO, 1997
Aguafuerte
10 x 10 cm.
- 24 - ÁSANA 1, 1998
Aguafuerte
7 x 5 cm.
- 25 - ÁSANA 5, 1998
Aguafuerte
7 x 5 cm.
- 26 - ÁSANA 7, 1998
Aguafuerte
7 x 5 cm.

- 27 - SOFISMA, 1998
Roll-up
12 x 12 cm.
- 28 - PEBETERO, 1998
Roll-up
52 x 50 cm.
- 29 - NACIMIENTO DE LA VOLUTA, 1998
Roll-up, aguafuerte
79 x 59
- 30 - NACIMIENTO DE LA VOLUTA, 1998. Detalle
Aguafuerte, Roll-up
23 x 17.5