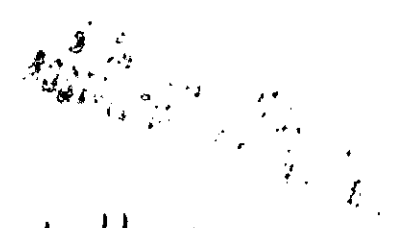


# Gravedad y Figuración

Análisis personal de la producción plástica de Tamás Szigeti



Osaba

Investigación de maestría en pintura de Tamás Szigeti

Millery

1996 - 2000

Director: Mtro. Eduardo A. Chávez Silva

Asesor: Mtro. Antonio Salazar Bañuelos

0279192

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por el Gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores para 12 meses de estudios.

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo que me brindó The Soros Foundation - Hungary para el primer año de la maestría.

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## I. Prólogo

Empezar mis estudios de pintura en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (DEP-ENAP) en agosto de 1996 marcó un cambio muy importante en el desarrollo de mis actividades plásticas. Antes de mi llegada a México había realizado dibujos y obras de técnica mixta, performances e instalaciones y tenía la experiencia de tres años como diseñador gráfico. En mi proceso creativo no tenía ninguna preferencia por la figura humana, es más, mi preocupación principal era otra: descubrir materiales y sus interacciones en mis performances y revelar correlaciones poéticas entre objetos y su ambientación.

Por lo tanto, llama la atención el interés predominante que he mostrado por la figura humana en las pinturas y los dibujos realizados durante mis estudios en la DEP - ENAP. La ambición subyacente del presente estudio es ofrecer una clase de introducción a mis puntos de interés en la figura humana como elemento expresivo en la pintura.

La presente investigación tiene como objetivo definir y detallar estos aspectos principales de mi producción plástica y, a su vez, busca establecer un marco teórico para los mismos. También ofrece una descripción de las influencias que he recibido en México, sean provenientes de las artes plásticas y el folklor o del entorno sociocultural.

## **II. Índice General de Contenido**

### **I. Prólogo**

### **II. Índice General de Contenido**

### **III. Introducción**

1. Lecturas
2. El Arte de la Trásgresión
3. Sobre la Gravedad: ¿Qué es la Caída?
4. Sobre la Figuración: los Peligros Inherentes del Cuerpo Desnudo
5. Hipótesis

### **IV. Modalidades de la Caída - Los Conceptos a Tratar en el Presente Estudio**

1. Sobre Paraísos Artificiales
2. Días al Revés - la Fiesta, la Danza y la Máscara como Modalidades de la Metamorfosis
3. Retorno a la Purulación: Ideas sobre la Sexualidad
4. Estar Roto: las Enfermedades
5. El Sueño: los Peligros del Alma

### **V. Aproximaciones a Tres Obras Importantes de la Segunda Mitad del Siglo XX.**

1. Francis Bacon:

*Estudio según el retrato del papa Inocencio X realizado por Velázquez, 1953*

2. Henri Matisse:

*Ícaro, de la serie Jazz, 1947*

3. Antonio Saura:

*Retrato imaginario de Goya, 1963*

### **VI. Ser Múltiple: Consideraciones sobre el Autorretrato**

### **VII. Impresiones de México: una Interpretación del Entorno Sociocultural**

### **VIII. La Obra de Tamás Szigeti, Realizada en el Periodo de la Maestría**

### **IX. Conclusiones**

### **X. Apéndice**

1. Curriculum Vitae de Tamás Szigeti
2. Apéndice Fotográfico

### **XI. Notas**

### **XII. Bibliografía**

### III. Introducción

*"Hay dentro de nosotros una cosa que no tiene nombre, esa cosa es lo que somos."*

(José Saramago en *La Jornada Semanal*, No. 157)

La creación plástica es un proceso sumamente complicado que se nutre tanto del conocimiento como de su falta. \* Parte, con frecuencia, del inconsciente y de la intuición para llegar a resultados nada menos enredados e inexplicables que estos orígenes. No obstante, la imagen pintada sigue impactando, ejerce su efecto sobre el espectador. Conserva su fuerza y vigor, desafiante de toda lógica y raciocinio. Donde no hay nada que entender puede haber mucho que sentir.

Ahora bien, un estudio bien concebido y estructurado para comprobar una hipótesis previa al mismo, como es el caso de una investigación de tesis, dispone de recursos muy diferentes a los que se presentan en el proceso creativo de la pintura. Es la diferencia entre *pensar* y *sentir*, *hablar* o *hacer*. En consecuencia, es de saber que todo estudio encaminado a descubrir e interpretar una obra pictórica, tal y como se lo propone el presente, no puede intentar más que una aproximación al fenómeno de la pintura. Su precisión será la de la razón, su máxima ambición es alcanzar la comprensión; mientras que la pintura produce obras que reflejan sensaciones y vivencias imprecisas e incomprensibles para el intelecto.

Por otro lado, todavía hablando del contraste entre *palabra* e *imagen*, creemos razonable la opinión de G. Dorfler quien dice que el punto de partida de todo pensamiento estructurado en palabras tiene como su antecedente alguna imagen, un *germen imaginativo*:

*"...tanto en el momento creativo como en el disfrute, tanto en la labor inconsciente como en el material reprimido e inhibido o, en cualquier caso, no racionalizado y aún no filtrado por la conciencia en vela, existe siempre un primer germen esquemático e imaginativo que constituye el núcleo fundamental de todo pensamiento visual y que sólo en un segundo momento puede evolucionar en figuraciones precisas, en palabras sintagmática y sintácticamente relacionadas entre sí." (Gillo Dorfler: *Elogio de la inarmonía*, p 45)*

Consideramos que la relación entre un estudio sobre la pintura y la pintura misma es similar a la relación que el pintor tiene con su *materia prima*, la vida. Es la relación entre observador y su objeto de observación. El primero: atento, vigilante, sorprendido; el segundo: desordenado, *original* (de ahí se *origina* la observación), rebosante de energías. Por ello, el estudioso y el pintor tienen que proceder con suma precaución y mucha lucidez para no ahuyentar su objeto de interés. Tienen que ser flexibles al enfrentar nuevas verdades, que no

siempre son buena noticia. Más que afirmativos, han de ser reflexivos y en actitud de receptor, a fin de no perderse en el camino que quizá los llevará a penetrar misterios, terrenos que nadie ha pisado, ni visto. Su mejor cosecha se hallará en estos misterios hechos pensamiento y pintura, misterios encontrados y rescatados de una región selvática que es el espíritu, la vivencia.

Hechas estas consideraciones, es hora de aclarar el título de esta investigación de maestría; *Gravedad y figuración*.

Cuando empecé a buscar una definición para la temática de mi obra, tuve que enfrentar la cuestión de cómo sintetizar bajo un solo enfoque aquella gran variedad de temas y situaciones que me llamaron la atención en el proceso creativo. Para dar una lista aproximada de estos temas mencionaría los siguientes: la caída, el sacrificio, el sueño, las drogas y el alcohol, el grito, el asalto, el acto sexual, el baile, la fiesta, el juego, el deseo, la pelea, las enfermedades, el desmayo, el suicidio y varios otros.

Ahora bien, los cuatro semestres de estudios en la Academia de San Carlos, más el periodo para la realización de la presente investigación, me llevaron a enfocar mi obra cada vez más en un concepto central que, puedo decir, abarca buena parte de este amplio abanico de temas. Se trata del fenómeno de la caída.

Este enfoque permite entender los temas y situaciones arriba mencionados como diversas manifestaciones del mismo fenómeno: caer en **sueño** es como perder el control de la conciencia para hundirse en un estado de suma complejidad que es el libre fluir de visiones, recuerdos, vivencias. **Las drogas y el alcohol**, al abrir paso hacia nuevas experiencias y percepciones, nos hacen caer de *este* mundo consciente y bien definido. **Las enfermedades** pueden alterar tanto nuestra rutina normal como nuestro entendimiento del ambiente que nos rodea. **Las máscaras, el baile, la fiesta** representan, debido a su carácter lúdico y por su relación con la magia, el abandono de los niveles más conscientes de nuestra existencia. Por fin, **el acto sexual**, con su euforia, nos saca de lo cotidiano; es una fuente de vivencias sensoriales que reaviva nuestra memoria oculta y ancestral de ser partícipes de la *Gran Vida*, el *Universo*.

El punto de encuentro entre todas estas situaciones está en la pérdida y abandono de la normalidad, donde el rompimiento voluntario o involuntario de ciertos vínculos con la realidad mundana nos precipita hacia abismos desconocidos para la conciencia.

De ahí el título de esta investigación: *gravedad*, en alusión a la fuerza que nos atrae hacia abajo, hacia lo terreno. Es una metáfora del movimiento de un cuerpo que cae; del ser humano que fue expulsado del Paraíso para reencontrarse con su vida *real* solamente en el sueño y la fiesta, bajo el efecto de drogas y en el acto sexual. La

busca de este reencuentro es manifestación de la religiosidad y del anhelo en el individuo por su reunión con el Universo. \*\*

Por su parte, *figuración* significa aquí nuestra ambición de plasmar en imágenes la dinámica, el movimiento mediante la figura humana, animal y vegetal, para así hablar de esa realidad imitacable de un caer incesante entre los extremos de raciocinio y sensación, la profanidad y lo sagrado.

Ahora, este acercamiento a lo que es vida y creación, anhela recuperar la visión de la existencia no como un periodo limitado por su abrupto final e inicio, presentándose como puntos siempre opuestos, sino a manera de un dinámico reencuentro de estos extremos en cada momento, o bien, considerando vida y creación *como una fuente que cae interminablemente sobre sí misma*, como reza un poema de Octavio Paz. \*\*\*

Creemos que es importante señalar aquí que esta ambición pacificadora de los grandes extremos del existir humano tiene poca cabida en el pensamiento dominante de nuestra época. En la sociedad moderna hay una creencia muy arraigada de que los términos como lo profano y lo sagrado o el dualismo entre vida y muerte; son conceptos obsoletos, *pasados de moda*, atavismos de un oscuro pasado de la humanidad.

No obstante, es interesante observar el paralelismo entre el hombre "salvaje" y el hombre de hoy en cuanto a los motivos de sus miedos y angustia existencial. Lo que eran las adversidades de la naturaleza para los pueblos primitivos, hoy día son los reveses provocados por las fuerzas que "todavía" no domina la ciencia. Y a saber que apenas están apareciendo ante nuestros ojos los nuevos males desatados por una conciencia sesgada y parcial del universo, producto de esa presunción e ignorancia de la tecnología, ese ritmo acelerado de vida en las metrópolis. Hicimos brotar el miedo a la muerte repentina y tan moderna mediante un accidente automovilístico o por los lentos pero constantes sufrimientos causados por la contaminación. Nos horroriza nada más pensar en morir torturados y destruidos por el cáncer que nos rodea con su arsenal temible y ubicuo, conformado por el estrés, los champúes y cosméticos, la comida rápida, objetos y ropa de materiales sintéticos. Aun así, todo nos parece indicar que lo único importante es el *aquí y ahora*; las únicas previsiones que hemos de hacer son de carácter económico y material. \*\*\*\*

*"En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres, la alegría a bajo precio y la salud al alcance de todos que nos ofrecen hospitales, farmacias y campos deportivos. Pero la muerte, ya no como tránsito, sino como gran boca vacía que nada sacia, habita todo lo que emprendemos. El siglo de la salud, la higiene, los anticonceptivos, las drogas milagrosas y los alimentos sintéticos, es también el siglo de los campos de concentración, del Estado policiaco, de la*

*exterminación atómica y del murder story. Nadie piensa en la muerte, en su muerte propia...*" (O. Paz: *El laberinto de la soledad*, p 62)

Pero hay que reconocer que la vida es azarosa y que la conciencia moderna de tanto raciocinio y científicidad no ha hecho sino insensibilizarnos y hacernos hipócritas ante la inseguridad total, inherente en toda existencia. \*\*\*\*\*

Ahora, en respuesta a esta condición de profanidad y pérdida de contacto con lo sagrado, el arte del siglo XX se erige ante nuestros ojos como el arte de la trasgresión ya que en buena parte de sus manifestaciones ha desafiado, renegado, o bien, destruido los valores que establecieron los siglos anteriores, y lo hizo siempre en búsqueda de su otro yo, de sus posibilidades y limitaciones. Este arte desquiciado y provocador, que llegó a revolucionar los aspectos plásticos de la época comprendida entre 1900 y 1940; dio un cambio impresionante después de la Segunda Guerra Mundial, la cual se erigió como la mayor trasgresión en toda la historia humana: dejó millones y millones de muertos, aun más de víctimas e hizo cimbrar todo pensamiento humanista, religioso y constructivo que antes podía ser rector del quehacer y cultura humanos.

De la misma manera, las artes plásticas han tomado otro curso tras este desastre de la humanidad, orientándose hacia cuestiones de la sociedad y de la misma civilización, haciendo manifiesto el carácter ambivalente del ser humano: destructivo y creador, proceador de generaciones nuevas e inventor de la guerra nuclear. La nueva visión de lo humano, tal y como lo propone un sinnúmero de propuestas artísticas de la posguerra, refleja una perspectiva de fragmentación y profanidad, un universo sin unidad ni dios.

Y hablando de nuestros días, huelga decir que por esta misma calidad de trasgresión, las cuestiones, las dudas y toda la problemática que plantea este arte, llegan tan a fondo de la condición humana de este siglo, que el público en general, educado por los medios masivos y aplastado por los dogmatismos políticos, económicos y culturales; lejos de acercarse a estas manifestaciones inquietantes y estimulantes de la conciencia, hace todo lo posible para rehuir y descalificar estas expresiones de condición y conciencia humanas de nuestra época. \*\*\*\*\*

En suma que la pérdida del contexto de comunión y religiosidad en el hombre de hoy, la fragmentación de su participación *auténtica* en la vida de los demás hacen que estemos más inermes que nunca ante las mañas y la misma naturaleza de ese *continuum* que viene conformado por vida y muerte.

En esta vida de una sociedad masificada, donde convivimos millones y millones, desprovistos de los recursos básicos para la comunión y la comunicación con lo más alto, con lo universal, es al artista a quien le



incumbe esforzarse para reunir lo segmentado, forjar en uno lo que vive en la fragmentación. Y el artista es también el que desafía esta conciencia truncada de lo científico y racional, y lo hace *desde* esta misma sociedad tecnócrata y sin identidad. En su obra plasma su rechazo por *este* mundo para re-encontrarse con la plenitud, con la veracidad. En ese re-encuentro se vale de la máscara, de la danza, la reconquista de la Fiesta en cuanto ésta es una burla de la profanidad y la misma adoración de lo sagrado. Ésta es su propuesta para recrear y vivir *un mundo al revés*.

Podríamos decir que el artista de hoy celebra en su arte un rito de comunión donde su máximo anhelo es ser partícipe de la Fiesta que, como resultado de un periodo de derroche físico y que viene acompañado por un ritmo desenfrenado de la re-creación, le propicia la purificación de su ser, le facilita su posible reintegración a lo que hemos perdido y olvidado.

Toda esta búsqueda tiene como objetivo establecer, mediante la reflexión y la creación, el lugar del hombre en el Universo. Un lugar que, al parecer, ha perdido al sentirse dios por haber encontrado armas poderosas y al hundirse en una condición de ignorancia, embrutecido por el consumismo y la tecnología. En el arte se busca reencontrar su lugar entre dios y animal, siendo los dos a la vez, indeciso y perdido entre su condición de profanidad y su posibilidad de ser partícipe de lo sagrado.

Para finalizar, recordarnos un importante mensaje de unos de los ensayos que más influencia han tenido en el desarrollo de la presente investigación que se encuentra en *El erotismo* de Georges Bataille. Se trata de la propuesta que el autor les hace al estudioso y al pensador: si no quieren caer en el autoengaño de los racionalismos tan extraños a la vida, tienen que procurar contemplar cualquier fenómeno desde adentro del mismo. De esta manera, nos sugiere considerar la sexualidad como algo que nos excita, algo que nos pone *fuera de nosotros*, aunque seamos estudiosos de las más auténticas ambiciones de objetividad.

Lo mismo puede decirse del afán subyacente del presente estudio que trata los elementos de la pintura figurativa; intentará estar adentro y afuera a la vez, averiguando y pronunciando todo lo que pueda dentro de los límites del lenguaje y del entendimiento, mientras procurará profundizar hasta las mismas raíces de toda pintura: los sueños, las visiones, las angustias, el placer.

### III. I Lecturas

En este capítulo se harán referencias a las lecturas que hemos realizado como parte de la presente investigación y que han venido estableciéndose como la fuente de ideas más importante en la elaboración de la misma. Por otra parte, la presencia de numerosas citas y referencias a obras literarias y ensayos tiene como objetivo demostrar la continuidad de ciertas ideas tanto en la tradición pictórica como en la historia del pensamiento, en cuanto se busca encontrar unos conceptos fundamentales acerca de la condición humana, conceptos que han estado presentes en una gran variedad de obras de arte a través de distintas épocas y regiones.

Una vertiente principal, si no la más importante, del presente estudio es una investigación realizada desde la perspectiva de la historia de la magia y la religión. Esta preferencia se debe, y hay que reconocerlo con toda sinceridad, a la influencia que han ejercido sobre el desarrollo de esta investigación *La rama dorada* de J.G. Frazer, y *El chamanismo y las técnicas arcáicas del éxtasis*, obra de Mircea Eliade.

En la obra de J.G. Frazer encontramos una definición clara y sencilla de la magia en la práctica de los pueblos salvajes que, aunque se remonta hasta épocas muy lejanas, no deja de tener sus repercusiones en las religiones de los pueblos civilizados de nuestros días. Según la definición de Frazer, en la magia pueden distinguirse dos aspectos principales. Primero, la magia imitativa, segundo, la magia contaminante (o por contagio). En la magia imitativa se supone que la mera imitación de cualquier fenómeno, sea la caza de los animales o el paso de una tormenta, rinde el mismo efecto de como si el mismo fenómeno estuviera presente, creyendo en la posibilidad de que los que imitan el fenómeno disponen de los recursos para influir en el transcurso de él en la vida real. Por ende, si en la imitación se logra influir en los acontecimientos, ello significa que los mismos cambios en el fenómeno también ocurrirán.

En la magia contaminante se cree que cualquier objeto que en algún momento ha tenido o tendrá contacto con un individuo, para siempre será portador de esta huella del contacto, así que todo lo que suceda a este objeto, que es como una extensión del individuo en cuestión, tendrá sus repercusiones en la vida de esta persona.

Otro aspecto del ensayo de Frazer que nos ha llamado mucho la atención es la demostración de una evidente similitud entre las ideas fundamentales en las más diversas religiones. Frazer nos revela lo semejante entre las prácticas que van desde el culto rendido a Adonis entre los sirios, y la muerte y la resurrección de Osiris en Egipto, hasta la celebración de la Natividad (la Navidad) y el Pentecostés entre los pueblos de fe cristiana. Una constante entre las creencias de los pueblos "salvajes" es la de una posibilidad latente en todo ser humano que le hace

aguantar los reveses de su existencia terrenal: se confía en que cada individuo es una aproximación al hombre-dios. \*

Con ello, vimos los ejemplos de cómo están presentes a través de todos los tiempos unas ideas fundamentales que expresan la relación entre hombre y Naturaleza y que, a su vez, bajo múltiples apariencias revelan más que diferencias, unos paralelismos sorprendentes.

En el estudio de Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, este autor ubica la tradición chamánica como la práctica de una cosmovisión mágico-religiosa que alcanza su punto culminante en el éxtasis del chamán, responsable de las almas de su comunidad:

*“El papel esencial del chamán en la defensa de la integridad física de la comunidad reside sobre todo en el siguiente hecho: los hombres están convencidos de que uno de entre ellos es capaz de ayudarlos en las circunstancias críticas provocadas por los habitantes del mundo invisible. (...) Los paisajes que el chamán percibe y los personajes con los que se topa en sus viajes extáticos al más allá, son descritos minuciosamente por el chamán mismo, durante o después del trance. (...) Las suertes con fuego, los »milagros« del tipo del truco de la cuerda o del árbol de mango, la exhibición de proezas mágicas, revelan otro mundo, el mundo fabuloso de los dioses y los magos, y el mundo donde todo parece posible, donde los muertos vuelven a la vida y los vivos mueren para resucitar en seguida, donde se puede desaparecer y reaparecer instantáneamente, donde las »leyes de la naturaleza« son abolidas y donde una cierta »libertad« sobrehumana es ilustrada y hecha presente de manera explosiva.” (p 389)*

En tanto, queremos notar que el papel que desempeña el chamán ofrece unas características muy semejantes a las del artista ya que ambos dedican lo mejor de su actividad, la esencia de su ser a explorar y comunicar con sus oyentes y espectadores sus experiencias del *más allá* y de otras realidades, mucho más profundas que la representada por la cotidianidad.

En nuestra opinión, una definición exacta y asequible de la significación de lo sagrado, la expone Roger Caillois en el estudio de *El hombre y lo sagrado*. Otra aportación de su obra está en la teoría que estableció y que él mismo llamaba *La teoría de la fiesta*. Este autor así define lo sagrado:

*“...el hombre religioso es ante todo aquel para el cual existen medios complementarios: uno donde puede actuar sin angustias ni zozobras, pero donde su actuación sólo compromete a su persona externa, y otro donde un sentimiento de dependencia íntima retiene, contiene y dirige todos sus impulsos y en el que se ve comprometido sin reservas. Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen recíprocamente. (...) lo sagrado es*

*siempre, más o menos, «aquello a lo que no puede uno acercarse sin morir». (...) el mundo de lo sagrado, entre otras características, se opone al mundo de lo profano como un mundo de energías a un mundo de sustancias. De un lado fuerzas; del otro, cosas.» (p 11 - 29)*

Otro ensayo al que mucho le debe el presente estudio es *El erotismo* de Georges Bataille. En los primeros capítulos de esta obra hay una teoría deslumbrante de los dos niveles, o bien, de las dos mitades que coexisten en el ser humano. La primera mitad es la *discontinua*, una parte que estamos obligados a enfrentar todos y cada uno, al nacer y morir solos (pensamiento que aparece con fuerza renovada en la obra de Octavio Paz), sin importarnos a los demás, siempre tan ocupados de su propio nacimiento y muerte. La otra mitad es una posibilidad, una promesa, pero de las más grandes que jamás conoció la especie humana; es la posibilidad de elevarnos sobre una existencia *discontinua* mediante el acto sexual y la muerte, visitando los estratos normalmente habitados por el Dios o las divinidades de toda religión:

*“Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos.” (Georges Bataille: El erotismo, p 23)*

Evidentemente, se trata de la esfera más adorada y codiciada de las religiones; la de una existencia *continua*, donde volvemos a ser parte y partícipe del Universo, gozando de la inmortalidad (aunque fuera por momentos), siendo hechos de la misma materia que todo aquel que nos rodea: agua, cielo, árbol, piedra, fuego, sombra, pensamiento.

A continuación, tras establecer el vínculo que existe entre muerte y sexualidad, Bataille de esta manera resume la contradicción entre el desgaste y el deseo de durar, entre la fiesta y la seguridad en *el más acá*:

*“La sexualidad y la muerte sólo son dos momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; de ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar, propio de cada ser.” (p 65)*

Pasando a las lecturas que tuvimos de la obra de Octavio Paz, podemos decir que este autor se erige como un ensayista de lucidez ejemplar sobre la mexicanidad, sobre las artes y las musas, las fuentes de la inspiración, el lugar del hombre en el Universo. Sus estudios en *Corriente alterna* ofrecen una visión de las drogas que pocos intelectuales han podido brindar: nos habla de una tradición y de su absurda persecución moderna, con respeto y

claridad, sin caer en las exageraciones de los entusiastas de esa nueva forma de vida, tan en boga en el Occidente desde los sesentas.

En su obra siempre encontramos esa gran ambición pacificadora que se propone a concebir todos los grandes límites de la vida en su conjunto y convivencia, plasmados en ideas con anhelo y acierto de universalidad. A momentos, las revelaciones que nos brinda este autor se erigen como una auténtica aproximación a lo sagrado, a esa parte y milagrosa potencialidad de todo ser humano. Para dar un ejemplo citaríamos un solo párrafo de *El laberinto de la soledad*, donde O. Paz observa los excesos de la fiesta en cuanto ésta es escena y actividad del hombre para participar en el reencuentro de los extremos, en una fusión palpitante de vida y muerte:

*“El exceso en el gastar y el desperdicio de energías afirman la opulencia de la colectividad. Ese lujo es una prueba de salud, una exhibición de abundancia y poder. O una trampa mágica. Porque con el derroche se espera atraer, por contagio, a la verdadera abundancia. Dinero llama dinero. La vida que se riega da más vida; la orgía, gasto sexual es también ceremonia de regeneración genésica; el desperdicio, fortalece.”* (p 54)

Otra aportación importante que nos brindó la obra de O. Paz está en la visión que nos da sobre la importancia y la tradición de las drogas en la historia y en la sociedad de hoy. En el prólogo que escribió para *Las enseñanzas de Don Juan* de Carlos Castaneda leemos:

*“La acción de los alucinógenos es doble: son una crítica de la realidad y nos proponen otra realidad. El mundo que vemos, sentimos y pensamos aparece desfigurado y distorsionado; sobre las ruinas se eleva otro mundo, horrible o hermoso, según el caso, pero siempre maravilloso. (...) La visión de la otra realidad reposa sobre las ruinas de esta realidad. La destrucción de la realidad cotidiana es resultado de lo que podría llamarse la crítica sensible del mundo.”* (En: *La mirada anterior*)

Otra lectura que ha sido fuente de ideas para la presente investigación es *Los indios de México* de Fernando Benítez. Uno de los grandes valores de este estudio está en sus descripciones de la presencia y la conflictiva convivencia de los distintos niveles de conciencia entre los pueblos de México. Por su parte, la autenticidad de sus observaciones sobre los hábitos de los pueblos indígenas; la franqueza de sus palabras de introspección y su valor de experimentar y describir las prácticas del consumo de drogas y alcohol entre los indios, hacen de esta obra una fuente de ideas a la que más respeto y admiración tiene el autor del presente. Hablando de la religiosidad indígena, Benítez de esa manera relata sus experiencias:

*“No he visto en ninguna parte del mundo a ningún creyente que se dirija a su Dios con esa reverencia, con ese abandono, con esa efusión tan conmovedora, porque el indio, en su extremada orfandad, sabe crearse una pasión, un delirio, un éxtasis, a los que nosotros los blancos no tenemos acceso. De todo el naufragio de sus antiguas culturas es quizá esa capacidad de trascenderse lo único que ha logrado salvar. Un espíritu acosado, vejado, martirizado, que conserva intacto su vigor primitivo, halla en los paraísos artificiales, sean groseros como los del alcohol o refinados como los del peyote y los hongos alucinantes, una puerta de escape, y al mismo tiempo una excitación tan poderosa que le permite durante largas horas dialogar con sus dioses y muertos.” (p 266)*

Por último, queremos hacer referencia a la obra de José Ortega y Gasset donde vemos cómo una perspectiva desde la sociología se convierte en la denuncia de la sociedad hipócrita e inconsciente, de la hegemonía del hombre-masa:

*“En cambio, al hombre mediocre de nuestros días, al nuevo Adán, no se le ocurre dudar de su propia plenitud. Su confianza en sí es, como de Adán, paradisiaca. El hermetismo nato de su alma le impide lo que sería condición previa para descubrir su insuficiencia: compararse con otros seres. Compararse sería salir un rato de sí mismo y trasladarse al prójimo. Pero el alma mediocre es incapaz de transmigraciones - deporte supremo. (...) Y es indudable que la división más radical que cabe hacer de la humanidad es ésta, en dos clases de criaturas: las que se exigen mucho y acumulan sobre sí mismas dificultades y deberes, y las que no se exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, boyas que van a la deriva.” (José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, p 77 y 122)*

Los párrafos arriba mencionados tienen la función de ofrecer un panorama de los conceptos que más influencia han tenido en la presente investigación. Las citas nos servirán a modo de puntos de referencia en el desarrollo de los capítulos subsecuentes.

### III.2 El Arte de la Trasgresión

*"Parece que nos movemos sobre una corteza delgada que en cualquier momento pueden desgarrar las fuerzas subterráneas que dormitan debajo."*

J.G. Frazer: *Las tumbas de los muertos*, p 62)

Parece imposible decir desde cuándo el hombre es elemento incongruente, incluso opuesto a la Naturaleza, pero sin duda se trata del problema que más zozobra le ha originado en toda su historia. Nuestra exclusión de una existencia *natural*, la bíblica expulsión del Paraíso, es uno de los pocos hechos históricos y espirituales de los que podemos estar seguros. Toda religión, la magia y el mismo arte no han hecho sino proponer maneras de recuperar la unidad perdida hace tiempos inmemoriales. Mas a pesar de todo intento de recuperación, el abismo está allí, entre nuestros días contadísimos y un dorado sueño de la eternidad. Al respecto escribe O. Paz en *El laberinto de la soledad*:

*"Un examen de los grandes mitos humanos relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra, revela que toda cultura - entendida como creación y participación común de valores - parte de la convicción de que el orden del universo ha sido roto o violado por el hombre, ese intruso." (p 29) \**

El reconocimiento de esta escisión y la consecuente dualidad que proyectamos sobre el mundo fueron los elementos que han dado origen a nuestra búsqueda espiritual de nuestro lugar y finalidad en el Mundo, rasgo que nos distingue de los habitantes del mundo animal, un hecho que por sus innumerables planteamientos y vacilación nos ha puesto fuera de la gran concordia que existe entre dueño y sumisos, entre el Universo y sus criaturas. \*\* Nuestro porfiado pregunteo por las causas del existir o, en su falta, nuestra presunción de saber valernos por nosotros mismos; estas dos actitudes por antonomasia *humanas*, nos han alejado de las fuentes de la vida de tal manera que incluso parecería que nuestra capacidad para *pensar* nos está despojando de nuestra capacidad para *ser*.

Ahora, no es exagerado afirmar que todo gran arte nace del encuentro dinámico, es decir, de la separación y la refundición alternativas, entre la subjetividad (la unicidad) del individuo que vive, que crea; y esa humanamente inconcebible objetividad que es el Universo, la Naturaleza. El único recurso del que el hombre dispone para franquear la frontera entre estos extremos está en la trasgresión. Trasgredir significa aquí establecer vías de comunicación entre el *más acá* y el *más allá*. Para ello, artistas, místicos y religiosos se han esforzado a

ensanchar los límites de su existir, enfrentándose con las reglas y las prohibiciones de su sociedad. Y encontraron, como posibles formas para esta reunión con lo sagrado; el éxtasis, la fiesta, los ascetismos y la ensoñación.

Como dice Roger Caillois en *El Hombre y lo sagrado*:

*“Lo profano es el mundo de la comodidad y la seguridad. Dos abismos lo limitan, dos vértigos atraen al hombre, cuando la comodidad y la seguridad ya no le satisfacen, cuando le pesa la segura y prudente sumisión a la regla. Comprende entonces que ésta sólo existe allí como una barrera, que no es ella lo sagrado, sino lo que pone fuera de su alcance, lo que conocerá y poseerá el que la haya rebasado y roto.”*  
(p 59)

El objetivo principal del presente estudio es demostrar que la posibilidad de la trasgresión, o bien, nuestra potencialidad para *cambiar de niveles* de lo profano a lo sagrado, siempre está al alcance y en nuestra proximidad, sea en forma de peligros y enfermedades o en alguna otra forma de presentimientos, sueños e ideas que brotan de nuestro inconsciente. El que tales elementos de nuestra existencia estén tan ocultos, hasta vedados por la sociedad, es debido a una falta de conciencia de esa misma, ya que tiende a reconocer y valorar exclusivamente las virtudes y los logros prometedores de algún provecho material y, casi siempre, se subordina a las leyes de la lógica.



### III.3 Sobre la Gravedad: ¿Qué es la Caída?

*"¡Ay, todo es abismo - acción, deseo, sueño, palabra!"*

(Charles Baudelaire: *Las flores del mal*)

En términos cotidianos, cuando tememos caer, tememos al suelo que es la representación de la suciedad de un mundo caótico y pululante de gusanos y organismos invisibles. Este suelo es el lugar donde yacen las hojas caídas, por donde el aire arrastra la basura. La misma materia de la tierra, por su calidad de parecer a los excrementos, a la suciedad que traemos bajo las uñas y al mostrarnos su semejanza con el mundo intestinal, nos atrae y nos repugna a la vez. En suma que a todo momento tememos una clase de infección, un contagio irrefrenable de algo que no se quiere tocar. Sin embargo, si aceptamos la teoría de lo sagrado de Roger Caillois, este miedo ancestral no está exento de una actitud religiosa:

*"La fuerza oculta en el hombre o en el objeto consagrados está siempre pronta a propagarse fuera, a derramarse como líquido o a descargarse como la electricidad." (R. Caillois: *El hombre y lo sagrado*, p 13)*

Claro está, el contagio entendido como una manifestación de alguna fuerza destructora e incontrolable, es una de las representaciones de lo sagrado. Así, cuando nos invade el temor ante las inmundicias de nuestro ambiente, de hecho, es porque nos percatamos de su contenido sagrado, de su esencia que las relaciona con un mundo desconocido y poderoso. Aquí, por *sagrado* entendemos todo aquello que es la revelación de las causas y las energías secretas del mundo. De ahí que pureza e inmundicia igualmente formen parte del mismo concepto de lo sagrado, por ser éste último contenedor y punto de reunión de los grandes extremos.

De esta manera, caer al suelo equivale a perder la seguridad de lo profano para encontrarnos en el inmenso abrazo de lo temido, entrando en contacto con lo prohibido, cayendo víctimas a un contagio mortal.

Ahora, definiendo la caída como un hecho impulsado por fuerzas y energías (cuando no *voluntades*), todas ellas ajenas a nuestro entender; la caída puede concebirse como un hecho fatídico, un precipitarse hacia regiones que ignora nuestra conciencia. Desde esta perspectiva no es temerario afirmar que el periodo que suele definirse como nuestra vida, muestra un evidente paralelismo con el proceso que es una caída: hay un principio, un desarrollo poco previsible de su curso y también hay un remoto final donde el movimiento se convierte de nuevo en inmovilidad. En este proceso los dos extremos están presentes a todo tiempo, se entrelazan y se tiñen mutuamente sus rasgos, sus colores, sus movimientos:

*“Yo no estoy nada seguro de que la vida se alce sobre la muerte. Casi diría que son hermanas, que adonde va una, la otra sigue y que no hay más remedio. Nosotros nos estamos muriendo en cada momento; empezamos a morir cuando nacemos y vamos a esa dirección fatalmente; algunas células de nuestro cuerpo se regeneran, otras se sustituyen, pero otras mueren y por lo tanto somos un cuerpo vivo donde ha estado la muerte, nosotros transportamos nuestra propia muerte.” (José Saramago en *La Jornada Semanal*, No. 157) \**

La vida, entendida de esta manera, no es otra cosa, sino un caer del útero, un precipitarse hacia lo desconocido con la única carga que nos es comprensible: su final, la muerte segura. Y esta seguridad es la única, a la que no cabe ninguna duda y que no hace sino evidenciar lo cotidiano de toda seguridad profana, según la cual, con tanta vanidad, creemos asegurar vidas y el bienestar en el más acá.

A la luz de lo dicho, podemos resumir el concepto de la caída como, por un lado, *condición* fundamental de la existencia humana en cuanto todos nacemos para emprender un viaje hasta el momento oscuro donde termina nuestro existir. Por otro lado, el concepto de la caída lo proponemos como una *conciencia* de todo quehacer humano, conciencia que reconoce lo falible de todo su ser y, por lo tanto, busca reintegrarse a *la Gran Vida*, de la que era parte, en otros tiempos, mediante el arte y la religión. En este sentido, aceptar la caída es el primer paso hacia la superación voluntaria de la profanidad inherente en todos y cada uno.

Al respecto, viene al caso citar un poema de Walt Whitman donde este poeta así nos habla del reencuentro entre *condición* y *conciencia* en el ser humano:

*“Juventud generosa, robusta, enamorada, llena de gracia,  
vigor, fascinación,  
¿Sabes que la vejez viene en pos de ti con igual gracia,  
fuerza, fascinación?”*

*Día perfecto y espléndido, de inmenso sol, actividad,  
ambición, gozo,  
también la noche te sigue de cerca con millones de soles  
y sueños y oscuridad reparadora.”*  
(En: *Juventud, día, vejez, noche*) \*\*

### III.4 Sobre la Figuración: los Peligros Inherentes del Cuerpo Desnudo

*"Desnudar es una equivalencia leve de dar la muerte."*

(Georges Bataille: *El erotismo*, p 22)

No cabe duda, la desnudez constituye uno de los grandes tabúes de la sociedad moderna. Se le considera como foco de contagio, una provocación visual sólo comparable a las escenas de guerra y enfermedad. Cuando se presentan imágenes de esta índole, como sucede a menudo en los medios de comunicación, su presencia no hace sino evidenciar la hipocresía y la profanidad de la sociedad masificada: entrar en contacto con el tabú, ser participante de la violación de reglas que se consideraban sagradas e intocables, ya no brinda la sensación de estar comunicados con los dioses y los poderes supremos, latentes en este mundo. Todo ello se convirtió en rutina, en un muestrario obligatorio de lágrimas y lamentos falsos e hipocresía; una angustia centrada en el destino de cada individuo incapaz ya de la comunión.

Pero la gran atracción hacia estas imágenes persiste. Por lo tanto, surge la pregunta; ¿de dónde esta fuerza atrayente del desnudo que logra captar toda mirada? Hay quien diría con Freud que el origen de estas actitudes está en la conciencia reprimida del ser humano cuya vida se rige por la libido y en búsqueda de su escapada de las restricciones sociales.

No obstante, creemos que hay otra razón más poderosa detrás de esta curiosidad que hace que la representación del desnudo tenga prohibido salir de los recintos designados para ella: espectáculos y filmes "eróticos", la porno *light* de las revistas "culturales", por no hablar del lenguaje alburero y de las alusiones escabrosas en casi toda publicidad.

Consideramos que la razón principal está en el hecho de que la desnudez nos expone a uno de los mayores riesgos que amenazan la sociedad y la civilización en general. Se trata de la condición humana que más nos vincula con el mundo animal: el cuerpo. Este cuerpo es albergue de instintos y procesos incontrolables de renacimiento, decadencia y purulación, es desafiante de la buena educación; exhala sus olores y perfumes, desmiente y revela conceptos de belleza y fealdad. Y como si fuera poco, ahí está esa insobornable franqueza de todo aquello que se manifiesta por el cuerpo y sus reacciones; sus gestos, muecas, su agitación. Como dice al respecto Octavio Paz:

*"Para nosotros el cuerpo existe; da gravedad y límites a nuestro ser. Lo sufrimos y gozamos; no es un traje que estamos acostumbrados a habitar, ni algo ajeno a nosotros: somos nuestro cuerpo. Pero las miradas extrañas nos sobresaltan porque el cuerpo no vela intimidad, sino la descubre." (El laberinto de la soledad, p 38) \**

### III.5 Hipótesis

Según Bataille, las prohibiciones nos mantienen en una vida discontinua, una vida profana, por lo tanto son, para él, las trasgresiones de estas mismas prohibiciones las que nos brindan la experiencia de la continuidad del ser, que nos proyectan hacia las alturas de lo sagrado.

En cuanto a la creación plástica, la trasgresión tiene la misma importancia y expresa el mismo anhelo de un *cambio de nivel* que como sucede con las actitudes religiosas en busca del contacto con la divinidad.

En nuestra hipótesis, la actividad del artista plástico frente a su tema, poco se difiere de las actividades del creyente, del que busca y adora a su Dios. En ambos casos ha de existir una renuncia a lo que ya se tiene y un anhelo de adquirir los bienes no materiales en el *más allá*. Los sueños, las intuiciones, las visiones provocadas por el malestar en *el más acá*; convertidas en nuevas verdades, en una nueva realidad mediante el éxtasis; son prácticas que unen íntimamente fe y creación plástica.

Partiendo de esta hipótesis, los siguientes capítulos pretenderán definir de qué fuentes se nutre la pintura del autor de la presente, en qué aspectos se vincula su obra plástica con el ritual religioso, con una visión mágica del Universo.

## IV. Modalidades de la Caída - Los Conceptos a Tratar en el Presente Estudio

En los subcapítulos siguientes daremos una descripción detallada de los elementos de la trasgresión que más nos llamaron la atención tanto en los estudios teóricos como en el proceso creativo, siendo a su vez, las facetas distintas en torno de un tema central el cual es *la caída* del ser humano.

### IV.1 Sobre Paraísos Artificiales

Un aspecto muy discutido de toda experiencia vinculada con las drogas es su funcionamiento que rehuye todo estudio realizado desde las ciencias exactas: no se sabe cómo altera las funciones del organismo y de qué manera logra influir en los procesos del ensueño, la alucinación. (Y a pesar de los estudios científicos de la psicología, neurología, biología, estadística, etc., acerca del funcionamiento de las drogas, creemos que siempre estamos por donde estuvimos antes de la glorificación de la ciencia: sin saber, sin entender “en el fondo” ni causas, ni motivos. Bajo el efecto de algún agente alucinógeno puedo soñar que estoy volando, es posible que unas alucinaciones me lleven a tiempos remotos o venideros de la historia, pero nunca pienso en la lógica electroquímica entre mis neuronas que, según la ciencia, hace mover todo este mecanismo de la ensoñación. De la misma manera; cualquier efecto exterior que perciba mi organismo, lo experimenta siempre en “la cabeza”, en “el corazón”, pero nunca en mis células, jamás entre mis átomos. Pues éstos son términos imaginados por algunas mentes demasiado confiadas en la lógica y la causalidad. Es enorme, es infranqueable la distancia que mide entre átomo y alma, neurología y espiritualidad.)

Sin embargo, el efecto de estos agentes en la creación plástica es innegable, su presencia en el proceso creativo es un hecho del que nadie puede dudar. Pero ¿hasta qué punto es posible comunicar las experiencias, brindadas por el encuentro con la otra realidad mediante una obra plástica? Porque a la otredad de esas vivencias no cabe duda.

Consideramos que para la comprensión de las expresiones de esta naturaleza, el receptor tiene que haber vivido algunas experiencias propias, similares a las que brindan las drogas. De no ser así, toda expresión de esta naturaleza cae en el vacío, cuando no en el ridículo. Mas no sorprende esa posibilidad; también las manifestaciones de lo sagrado parecerán ridículas a las mentes embrutecidas por la ciencia y la tecnología, ambas: formas de un saber que se luce de saberlo *casi* todo pero que igual se estremece ante el informe poder de un huracán, ante las enfermedades incurables o el persistente tic-tac de un reloj.

Un hecho que conviene aclarar aquí es que no todo consumo de drogas y de alcohol es capaz de proyectarnos hacia descubrimientos auténticos de la vastedad y hermosura del mundo *real*, o bien, de la realidad no cotidiana. \* Y de la misma manera como sucede con cualquier acto humano, elegir entre el uso y el abuso de las posibilidades, depende de nuestra decisión, la elección entre los dos es responsabilidad de cada individuo.

De todas formas, si nos limitamos aquí al caso de cuando se hace *buen uso* de las drogas, es decir, aprovechándolas a modo de auxilio para sentir y pensar; éstas funcionarán como agentes que pueden introducirnos a unos *paraísos artificiales*, a un estrato de la existencia que se nos antoja ilimitado en sus juegos de luz y sonidos, que nos reubica en el Universo y en el Tiempo. De esto, leemos en Octavio Paz:

*(...) La droga nos devuelve al centro del universo, punto de intersección de todos los caminos y lugar de reconciliación de todas las contradicciones. El tiempo se detiene, sin cesar de fluir, como una fuente que cae interminablemente sobre sí misma, de modo que ascenso y caída se funden en un solo movimiento.”*  
(Octavio Paz: *Conocimiento, drogas, inspiración/ Corriente alterna*)

Por cierto, contra lo que se cree en torno del gran poder destructor que representan las drogas, consideramos que éste no proviene de fuerzas externas a nuestro ser, solamente que durante los viajes bajo el efecto de algún alucinógeno el ser se abre al mundo tal manera que se vuelve susceptible tanto a la creación y el disfrute de nuevas perspectivas *vitales* como a la destrucción total de sus vínculos ya existentes con *esta* realidad. \*\*

En este último caso es verdad; el individuo pierde sus contactos, las mismas raíces en este mundo, lo cual lo puede llevar a un proceso que culminará en la autodestrucción. Para evitarlo, en las excursiones hacia lo desconocido, el individuo ha de disponer de una voluntad mucho mayor a la que necesita para la sobrevivencia cotidiana. Y esta voluntad no es cosa regalada sino resultado del ejercicio persistente de un doloroso proceso de reubicación de su *persona* en el Mundo; proceso que le hace capaz enfrentar la insignificancia y la inutilidad, cuando no la corrupción de su ser. \*\*\*

Por eso, consideramos que el que tome la decisión de acudir a las drogas a modo de escapismo y sin contar con la gravedad de las exigencias de su decisión, a la fuerza entrará en un juego diabólico que lejos de introducirlo en unos *paraísos*, le precipitará hacia abismos de un infierno que llevaba por dentro, aunque fuera sin saber. \*\*\*\*

Respecto a estos viajes en torno de sí mismo, Octavio Paz así describe la actitud de Charles Baudelaire frente a las drogas:

*“La visión de Baudelaire es la de un poeta. El hachís no le reveló la filosofía de la correspondencia universal ni la del lenguaje como un organismo animado, dueño de vida propia y, en cierto modo, arquetipo de la realidad: la droga le sirvió para penetrar más profundamente en sí mismo. A semejanza de otras experiencias de veras decisivas, la droga trastorna la ilusoria realidad cotidiana y nos obliga a contemplarnos por dentro.” (Octavio Paz: Conocimiento, drogas, inspiración/ Corriente alterna)*

En vista de lo anterior, es indispensable que recalquemos la importancia de los preparativos que son necesarios para el que quiera entrar a esta tierra de nadie que es el campo de las percepciones alucinógenas.

Así, paradójicamente, para adquirir los bienes de una gran liberación del espíritu, primero hay que acatar unas reglas y limitaciones que nos preparen el camino rumbo a las libertades que anhelamos disfrutar. Las formas de esta primera fase dependen en gran medida de las circunstancias del encuentro con los agentes alucinógenos, pero siempre se organizan en una serie de actos que vienen a conformar el *rito* de la iniciación.

En tanto, este *rito* no es otra cosa, sino la preparación para ir al encuentro de lo sobrenatural y lo sagrado; el contenido oculto de nuestro ser. Ahí se relacionan el consumo de drogas y las súplicas del creyente. En ambos casos, de la insatisfacción en las cosas terrenales brota el anhelo y la humildad para reencontrar lo más alto, lo más auténtico en el ser. Y el que persista, el que tenga la voluntad para rechazar los pequeños, aunque numerosos beneficios y comodidades de *este* mundo, se hace merecedor de la entrada a las regiones más elevadas. De este rito, así opina Roger Caillois:

*“(en la adquisición de la pureza o la santidad) se debe abandonar lo humano antes de ascender a lo divino. Es decir, que los ritos catárticos son, en primer lugar, prácticas negativas, abstinencias. (...) De ahí que para gustar la vida divina se rechaza todo lo que forme parte del desenvolvimiento ordinario de la existencia humana: la palabra, el sueño, la sociedad ajena, el trabajo, el alimento, las relaciones sexuales. El que desea sacrificar, penetrar en el templo, comulgar con su dios, debe, primeramente, romper con sus costumbres cotidianas.” (Roger Caillois: El hombre y lo sagrado, p 35)*

Ahora, si el rito preparativo es ejecutado con dedicación y en su proceso no hay alteraciones, el individuo disfrutará de visiones y vivencias que estimularán todos sus sentidos. Sus experiencias serán, sin excepción, *impactantes* ya que encontrarse con la existencia extensísima que se oculta tras nuestras rutinas cotidianas no puede ser menos que alucinante, asombroso, inolvidable. El que la *cosa* que hay pasando por las fronteras de la

cotidianidad desafíe y reniegue las mismas bases de la sociedad, expone al individuo a experiencias que difícilmente logrará reintegrar a su vida en la normalidad, puesto que:

*“La droga es nihilista: mina todos los valores y trastorna radicalmente nuestras ideas acerca del bien y del mal, lo justo y lo injusto, lo permitido y lo prohibido. Su acción es una burla a nuestra moral de premio y castigo. Esta idea me regocija y me azora: la droga introduce otra justicia, fundada en el azar o en circunstancias que no podemos determinar.” (O. Paz: Gracia, ascetismo, méritos, en: Excursiones/ incursiones p 249)*

Es evidente, la iniciación del individuo en esta otra modalidad del existir ofrece grandes experiencias pero, a la vez, entraña muchos riesgos ya que con esa intrusión de nuevas ideas acerca de la realidad, se abren unas grietas en el pensamiento “consistente” que nos enseña y nos hace obedecer la sociedad. Los destellos de esta otra realidad causan zozobra en la normalidad, lo cual no quedará impune en esta moral de premio y castigo. Según ésta, son la expresión de la locura, son cosas de lunáticos y, por lo tanto, recibirán su castigo en forma del rechazo, la burla, la expulsión. No obstante, siempre habrá quienes prefieran una expulsión del más acá, para estar recibidos en los abrazos de lo divino, para sentirse ellos mismos en compañía de la divinidad:

*“Cintilaciones verdes y rojas. Parpadeos. Señales. Cadena de triángulos verdes, rojos, transparentes. Alguien debe ponerlos en movimiento. No, soy yo mismo el que los produce, el que los ordena. Tarde llego a la comprensión de esa virtud inaudita, pero he llegado. Estoy hecho de un material radiante. Radió esferas, triángulos, rombos. Salen de algún lugar de mi cuerpo - y se alinean, corren, desaparecen. Ignoraba que era un ser luminoso y este descubrimiento forma parte de mi sacralización. El Divino Luminoso me ha divinizado. Soy un Dios...” (Fernando Benítez: Los indios de México, p 116)*

Sin embargo, como ya lo notamos, dentro de lo que es la experiencia del *más allá*, no sólo se nos brindan experiencias tan agradables y halagadoras como la sensación de estar comunicados con los poderes supremos del Universo; también podemos vernos involucrados en sucesos que por *imaginarios \*\*\*\*\** no resultarán menos abominables en la normalidad. Convertirnos inesperadamente en un animal que detestamos, tal y como sucede en *Metamorfosis* de Franz Kafka; vernos transformados en un monstruo, o bien, en envase de todas las flaquezas humanas; es de lo más “normal” en los viajes fuera de lo normal. Caer atrapados entre angustias que nos desgarran, percibir las amenazas latentes de nuestro ambiente que nunca cesan de asecharnos; ser blanco de toda intención torva y maligna; también puede ser el fruto que cosechamos:

*“Inerme, estaba sentado aún en el baño, observando los insectos de la pared colocados en ángulos diferentes, como navíos en rada. Serpenteando, una oruga comenzó a acercarse atisbando a derecha e*



*izquierda con inquisitivas antenas. Un enorme grillo de pulido fuselaje, se agarraba de la cortina y mecíala con leve movimiento a la vez que se limpiaba el rostro como gato, en tanto que sus ojos, clavados en dos cañas, parecían girar en su cabeza. Volvióse esperando encontrar mucho más cerca a la oruga, pero también ella se había vuelto, desviando ligeramente sus amarras. Ahora un alacrán se le acercaba moviéndose con lentitud. De pronto el Cónsul se levantó, temblando de pies a cabeza. Pero no era el alacrán lo que le importaba. Sino que de súbito las leves sombras de clavos aislados, las manchas de mosquitos aplastados, las mismas cicatrices y cuarteaduras de la pared comenzaban a pulular, así que, por doquiera que mirase, a cada momento nacía otro insecto que comenzaba a arrastrarse hacia su corazón.” (Malcolm Lowry: Bajo el volcán, p 165)*

Como aquí, en muchos otros testimonios que nos dejaron artistas, poetas y creyentes (nada más pensemos en *La Tentación de San Antonio* de Grünewald), satisfacción y hartazgo, felicidad y melancolía, placer y repulsión andan de la mano en estas vivencias trascendentes. Lo que es más, las infiltraciones de estas experiencias al mundo del *más acá* hacen que el individuo que las experimente se vea orillado, expulsado hasta los márgenes de la sociedad. Entonces, ¿para qué las repetidas entradas a este dominio y las ansias de volver a visitarlo pronto, atrayendo las vejaciones de uno mismo y la sociedad? \*\*\*\*\*

Pues, es sencillo. Todo ello tiene sus motivos en el anhelo irreprimible que albergan algunos seres humanos para salir de sí mismos y de su aborrecimiento en su comodidad. Y estos individuos, cuando su decisión es definitiva y sincera, y su voluntad tiene la fuerza para hacerla *realidad*, están dispuestos a pagar el precio de sus *excursiones* a cambio de las ganancias de su espíritu.

Para finalizar, consideramos que el papel del artista, quien en su proceso creativo se recurre a sus vivencias que adquirió en estos niveles de la “otredad”, consiste en comunicar e incluso reubicar sus experiencias de *aquel lado*, ante un público de *este lado*. Sean malas o buenas, hermosas o repulsivas sus imágenes, hay siempre una calidad que en ellas es una constante: su ambigüedad. Y así es natural ya que no podía ser de otra manera: en *este* mundo de prohibiciones creadas por el hombre, donde rigen los conceptos de la lógica, jerarquía social y utilidad, no tienen cabida las nociones con capacidad para abarcar los extremos de la vida y que se nutren de la contradicción, convirtiéndola en nuevas armonías sonoras del espíritu.

De ahí que la tarea del artista sea semejante a la del creyente que insiste en comunicarse con su dios: hay una renuncia de lo que ya se tiene y hay una entrega incondicional hacia lo que se espera adquirir. Hay una aproximación hacia la pureza, hacia lo sagrado, aunque el cuerpo se vista de lodo y se apeste de lo profano.

Terminaremos este subcapítulo con las palabras de Octavio Paz que describen sus percepciones al observar la obra de Henri Michaux:

*“Todo empieza con una vibración. Movimiento imperceptible que se acelera minuto tras minuto. Viento, largo silbido, afilado huracán, torrente de rostros, formas, líneas. Todo cayendo, avanzando, ascendiendo, desapareciendo, reapareciendo. Vertiginosa evaporación y condensación. Burbujas, burbujas, guijarros, piedrecillas. Rocas de gas. Líneas que se entrecruzan, ríos que se anudan, infinitas bifurcaciones, meandros, deltas, desiertos que marchan, desiertos que vuelan. Disgregaciones, aglutinaciones, fragmentaciones, reconstituciones. Palabras quebradas, cópulas de sílabas, fornicación de significados. Destrucción del lenguaje. La mezcaltina reina por el silencio - ¡y grita, grita sin boca y caemos en el silencio!” (O.Paz: Corriente alterna/ Henri Michaux:)*

## IV.2 Días al Revés - la Fiesta, la Danza y la Máscara como Modalidades de la Metamorfosis

Según Frazer, las actitudes mágicas parten de una visión donde se cree que en el mundo rigen las leyes de la *magia imitativa* o de la *magia por contaminación*. Aquí nos interesa la primera: según ésta, “lo semejante produce lo semejante”, esto es, se cree que imitando fenómenos o actitudes como la lluvia o la caza de animales, el que los imita adquiere los poderes para cambiar su curso en la vida real: si en su escenificación el actor (el mago) logra detener la lluvia, dejará de llover en la vida real; si logra atrapar la representación de un animal, sus excursiones de caza también le brindarán el mismo éxito.

Consideramos que la figuración pictórica tiene sus orígenes en esta misma actitud de imitación, similarmente a lo que sucede en la música y en el baile. El artista y el mago conjuran la presencia de una variedad de personajes, escenas y fenómenos y en este entorno realizan sus acciones para recordar acontecimientos, resuscitar sus muertos y presagiar sucesos por venir mediante la influencia que creen tener sobre la realidad imitada.

### La danza, la fiesta

Es evidente; el origen de toda danza está en la imitación. En la imitación de los pasos de un animal, los gestos de una lucha, los esfuerzos del que labra la tierra; está en el abrazo de los amantes.

Cuando el que está ejecutando un baile se coloca en una historia, un contexto y una actitud alejados de su realidad más próxima y cotidiana al realizar su danza chamánica u otra, contemporánea; no hace sino unirse a las grandes formas, los grandes e inmutables movimientos de la Naturaleza para influir de esa manera en el curso de su propia vida y en el de sus espectadores, y lo hace mediante el conjuro de lo más alto, más poderoso y más temible que conoce: el ritmo, la música latente del Mundo.

Este baile, en su esencia, es la recreación de la forma repetitiva de cómo se desenvuelve la vida: un paso para adelante, un paso para atrás. Es una alusión tanto a la palpitación del corazón como a las temporadas alternativas de lluvias y de sequía, frío y calor, la abundancia o la escasez de alimentos. De ahí sus vínculos estrechísimos con la fiesta, contexto y expresión del ritmo de las cosas y del mundo:

*“...la dilapidación funda la fiesta; la fiesta es el punto culminante de la actividad religiosa. Acumular y gastar son las dos fases de las que se compone esta actividad. Si partimos de este punto de vista, la religión compone un movimiento de danza en el que un paso atrás prepara el nuevo salto adelante.”*  
(Georges Bataille: *El erotismo*, p 72) \*

## El baile y la pintura

Por otra parte, el baile, también, tiene algo parecido con el proceso pictórico. Pintando, acaso ¿no se hacen movimientos impulsivos y controlados, imprevisibles o bien planeados? ¿Y no está presente todo el cuerpo del artista plástico cuando se acerca y se aleja del cuadro, dibuja grandes trazos con los movimientos de su brazo o cuando “su mano baila una danza” sofisticada sobre su gráfica? Y como hay bailes apasionados de gestos amplios e inesperados, los hay también de mucha intimidad, de pasos pequeños y de suma delicadeza.

Está claro, en las artes plásticas el ritmo desempeña un papel nada menos peculiar que en el baile o la música. Aunque en el mismo proceso de pintar una imagen a menudo se trata de *parar* un instante de sensaciones y vivencias, también es en la pintura donde se ofrece una gama extensísima de recursos que expresan la dinámica y el movimiento: un cuadro cubista de Georges Braque nos proporciona una visión que no sería posible captar en un sólo instante, sino tan sólo si contemplamos detenidamente el conjunto y los detalles de la obra, reconstruyendo así poco a poco el ritmo de las varias facetas, esas *fotos* diferentes que el artista empleó cuando las *tomó* de una sola escena para luego combinarlas en el mismo plano pictórico, aparentemente bidimensional. En otra obra, como es la serie de serigrafías de unas latas de Campbell en Andy Warhol, vemos la repetición mecanizada de un solo elemento que es, por su naturaleza, fruto de la repetición sin límites, la producción industrial.

## La danza, la máscara

Ahora, es importante notar la convivencia de las prácticas de danza y el uso de máscaras entre los pueblos aún no contaminados por una visión científica y racional del universo; pueblos que representan y comparten un pensamiento mágico-religioso.

La presencia de las máscaras desde las épocas más tempranas de la humanidad demuestra un rasgo muy común entre todos los pueblos: el anhelo y la capacidad para la metamorfosis. Aunque esa metamorfosis ofrezca unas características muy distintas, dependiendo de la época y la región que condicionaron su aparición, a la posibilidad, a lo factible de este *cambio de piel*, no cabe ninguna duda.

Por su parte, en la danza se vive la imitación del “otro”, la conversión del danzante en su “otro yo”. En la repetición de los movimientos diarios del trabajo se busca encontrar y unirse al ritmo del universo. Es precisamente esa ambición por la transmutación mediante la danza lo que la une con el uso de las máscaras: la ocultación del rostro cotidiano y mortal da lugar a una revelación auténtica del ser, gracias a su metamorfosis en otro ser. Como dice el ingeniero Moya Rubio:

*“La máscara es un símbolo de la habilidad protéica del hombre para transformarse y también como instrumento para alcanzar sus deseos.” (Moya Rubio: Máscaras: la otra cara de México)*

En otro ensayo, Alberto Dallal hace referencia a la danza en estos términos:

*“La danza atestigua el nacimiento de las representaciones y las deja hacer, decir. Expresa sex. E introduce la cultura: el «cultivo» de ese sex. (...) La danza favorece la entrada de los dioses en la carne de los hombres y los proclama y glorifica. Establece, con la forma, la belleza del cuerpo: simulación de lo humano en la sustancia de la divinidad.” (Alberto Dallal: El aura del cuerpo, p 29)*

En tanto, estamos ante una aproximación hacia lo divino, que surge desde el cuerpo, desde la profanidad. Y este acto de la danza que se vale del ritmo y de la máscara para así renunciar de su calidad terrenal, se desenvuelve entre el clamor y el colorido de la fiesta que no es otra cosa sino el rito que hace posible, mediante una serie de actos, la entrada de sus participantes a las regiones de la comunión divina, permitiéndoles una exención pasajera del tedio de todos los días:

*“Se comprende que la fiesta, representando un tal paroxismo de vida y resaltando tan violentamente sobre las pequeñas preocupaciones de la vida diaria, parezca al individuo como otro mundo, donde se siente sostenido y transformado por fuerzas que lo rebasan. Su actividad cotidiana, cosecha, caza, pesca o cría, sólo llena su tiempo y provee sus necesidades inmediatas. Pone sin duda en ella atención, paciencia, habilidad, pero más profundamente vive en el recuerdo de una fiesta y en la espera de otra, porque la fiesta representa para él, para su memoria y su deseo, el tiempo de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser.” (Georges Bataille: El hombre y lo sagrado, p 111)*

Este *cambio de piel* que constituye la práctica de máscaras e indumentaria festiva para ciertas ocasiones, hasta nuestros días se conserva en varios pueblos de México. Entre las muchas vertientes de esa transformación se destacan dos.

Primero, el sincretismo en las manifestaciones mágico-religiosas como es el caso de los indios *cora* de la Sierra de Nayar. Para ellos, la adoración del Dios Sol viene imbuida por el concepto de la crucifixión y la resurrección de Cristo en cuanto en su fiesta de la Semana Santa recuerdan y recrean los sufrimientos de su dios que agoniza y muere para resuscitarse luego. Los *cora* reavivan así una fuerza sobrehumana que es indispensable para la vida de todo hombre, planta y animal. Este sincretismo puede concebirse como la continuidad y la convivencia de una cosmovisión antigua con otra, impuesta por el cristianismo. También nos ofrece un ejemplo de la unificación de unos conceptos religiosos muy distintos en un solo proceso dramático de altísimo contenido plástico en sus representaciones.

Por otro lado, otra vertiente fundamental en el uso de las máscaras es su relación con el acto del *rebautizo* que se observa en las fiestas mágico-religiosas. Rebautizar a los participantes de una festividad significa en la verbalidad lo mismo que lo que representa ponerse máscaras durante el baile: los participantes dejan de identificarse con sus nombres y apariencias cotidianos para elevarse a otro nivel, a las esferas de una existencia festiva donde su nombre y aspecto nuevos los unen con otra vida, con una vida de inmortales, de unas posibilidades sobrehumanas y en contacto con lo más arriba, con el más allá.

Y necesaria es la máscara también para proteger a los participantes de un ritual sagrado contra las miradas inquisidoras de la profanidad. De los *cora* de Nayar, Benítez nos relata:

*“Lo que cuenta es que cada uno de los actores haya borrado su personalidad humana, la haya proscrito, y su conducta se ciña a otros cánones y a otras exigencias. Sin la máscara protectora y sin el estímulo del peyote, los »judíos« sentirían vergüenza de entregarse a una representación que en muchos momentos es el desenfreno. Los »judíos« han surgido del río no sólo para ejecutar actos malignos, sino para destruir, mediante la obscenidad y la burla, lo que impone y genera lo sagrado.”* (Fernando Benítez: *Los indios de México*, p 203)

## El hombre-animal

En los pueblos “salvajes”, según nos dejan su testimonio antropólogos y estudiosos como J.G. Frazer y M. Eliade, *rebajarse* al nivel de los animales y hasta al mundo vegetal o al universo desanimado de los minerales o el agua y el viento; todo ello tan menospreciado por la civilización occidental, significaba *elevarse* a la altura de las grandes fuerzas que gobiernan el mundo.

*“Ya hemos visto que los chamanes, aun actualmente, saben que pueden convertirse en bestias. (...) \*\* Hay razones para suponer que esa transformación mágica llevaba a una »salida de sí mismo«, que se convertía, con frecuencia, en una experiencia extática. Imitando el modo de andar de un animal o vistiéndose con su piel se adquiría un modo de ser sobrehumano. No se trataba de un retroceso a una »vida animal« pura: la bestia con la que uno se identificaba llevaba ya en sí una mitología, era, de hecho, un animal mítico, el Antepasado o el Demiurgo. Al convertirse en animal mítico, el hombre venía a ser algo mucho más grande y poderoso que él mismo. Puede pensarse que esta proyección en un Ser Mítico, a un mismo tiempo centro de la vida y de la renovación universal, provocaba la experiencia eufórica que, antes de desembocar en el éxtasis, manifestaba el sentimiento de su fuerza y comulgaba con la vida cósmica. (...) Olvidando los límites y las falsas medidas humanas, se hallaba, si se sabían imitar debidamente las costumbres de los animales - sus pasos, su respiración, sus gritos, etc. - una nueva dimensión de la vida: se recuperaban la espontaneidad, la libertad, la »simpatía« con todos los ritmos cósmicos y por tanto, la beatitud y la inmortalidad.”* (Mircea Eliade: *El chamanismo y las antiguas técnicas...*, p 354)

En consecuencia, el mago o el chamán de los “primitivos” tiene como su máxima virtud esa capacidad de unión, producida durante el rito mágico. De acuerdo con la creencia salvaje, el que cambie su existencia entre los niveles tan diferentes de la Naturaleza, convirtiéndose ora en animal, ora en agua o lluvia, es merecedor de la más profunda adoración y temor: es como la misma divinidad. \*\*\* Tal es la condición del mago.

De este concepto de una relación vital entre hombre y animal en la cultura de Mesoamérica prehispánica, escribe Mercedes de la Garza:

*“Naturaleza y sociedad son, así, dos grandes contrarios en la cosmovisión de los grupos mesoamericanos, y el principal medio de conjugación entre ellos son los animales que, al vincularse con el hombre, incluso albergando una parte de su espíritu, participan de ambos mundos y permiten al hombre una comunión con las energías sagradas del ámbito natural.” (Arqueología Mexicana No. 35, p 28)*

Para dar un ejemplo más de la divinización mediante la unión de rasgos humanos y animales, recordemos que buena parte de los animales fabulosos y seres mixtos de todas las mitologías del mundo, es divina o diabólica precisamente porque se trata de un híbrido. Da la impresión de que estos seres de la imaginación constituyen la encarnación de un encuentro entre lo profano (el hombre) y lo sagrado (el animal). De ahí salieron las arpías, los centauros, la esfinge de Egipto, las lamias, el minotauro, las ninfas, los satiros, las sirenas y un sinnúmero de otras creaciones de la mitología. De estos seres de la imaginación hay una infinidad de ejemplos en *El libro de los Seres Imaginario* de Borges o en el estudio *Animales y fabulosos y demonios* de Mode Heinz.

### **Otras modalidades de la metamorfosis: la sombra, la repetición y el “rebautizo”**

Como es sabido, la sombra de objetos y personas se presta mucho a la transformación, al mimetismo, su unión con otros objetos y figuras. La sombra, además, es portadora de muchas cualidades de su “original”. Pensamos aquí principalmente en su contorno y sus proporciones.

En *La rama dorada* de J.G. Frazer encontramos hartos ejemplos de cómo los pueblos primitivos consideraban su sombra como representación de su alma o, cuando menos, como una parte vital de cada individuo. Por lo tanto, la sombra es una fuente de peligros para el salvaje porque si fuera maltratada, golpeada o herida, el individuo sentiría el daño como si le hubiera sido hecho en su persona. También se cree entre muchos pueblos que:

*“... si la sombra es parte vital del hombre o de un animal, bajo circunstancias especiales, puede ser tan arriesgado su contacto como el que sería ponerse en contacto con la persona o animal.” (J.G. Frazer, p 230)*

Ahora, sin que aceptemos por completo y sin reservas un concepto de esta naturaleza, nos resulta interesante considerar la sombra desde la perspectiva de las artes plásticas, como uno de los elementos más importantes en el estudio de objetos y figuras. Con un poco de observación podemos entender cómo se constituye cada cuerpo y objeto como parte de su ambiente; bajo una iluminación natural su sombra los relaciona con el movimiento del sol, por ende, le da un aspecto temporal a su existir.

Por su parte, en la sombra múltiple que vemos bajo una iluminación que proviene de varias fuentes de luz, percibimos la sombra como elemento que representa la espacialidad de los cuerpos y que en su conjunto reniega toda lógica de perspectiva y tridimensionalidad. Además, tanto un cuerpo a contraluz como una sombra bien definida sobre un fondo claro nos brindan, con frecuencia, una percepción más inmediata y asequible de la naturaleza y el dinamismo de un cuerpo que muchas otras descripciones abundantes en detalles.

Un aspecto más de la sombra que es de un interés especial para el artista plástico es su capacidad de fusión con otras sombras y cuerpos. De ahí que tenga tanta importancia y posibilidad en la figuración pictórica. Incluso parece razonable suponer que muchas creaciones de la imaginación, desde seres fabulosos como sirenas y pegasos hasta creaciones como el árbol de la vida, una escalera que va hasta el Cielo, etcétera; todos ellos tan importantes en la cosmovisión y la mitología de los pueblos del mundo, habrían encontrado su fuente de inspiración en el juego de las sombras, en sus fusiones que por momentáneas no dejan de ser inquietantes y estimulantes para la imaginación.

La otra modalidad de la metamorfosis que aquí nos proponemos a tratar es mediante la repetición y la superposición de imágenes. En *La rama dorada* de J.G. Frazer hay muchos ejemplos de esta clase de metamorfosis que relatan cómo un personaje fabuloso de los cuentos populares tiene su alma en un lugar alejado de donde está él. Así, leemos que según una leyenda rusa el brujo llamado *Koshchei el Inmortal* confía a una princesa dónde está guardada su alma:

*“Mi muerte, dijo él, está lejos de aquí y difícil de encontrar en el ancho océano. En este mar hay una isla, y en la isla crece un roble verde, y bajo el roble hay un cofre de hierro, y dentro del cofre hay una cestita, y en la cestita una liebre, y en la liebre hay un pato, y en el pato un huevo; el que encuentre el huevo y lo rompa, me matará a mí en el mismo instante.”* (p 754)

Un cuento céltico de la Escocia nos relata que cuando una reina cautiva pregunta al gigante por dónde tiene guardada su alma, éste le contesta así:



*"Hay una losa verde bajo el dintel; hay un carnero castrado bajo la losa; hay un pato en el vientre del carnero y un huevo en el vientre del pato; dentro de ese huevo, está mi alma."* (p 755)

Lo que interesa en estos relatos es esa multiplicación y superposición de imágenes que edifican la trama de los cuentos en torno de lo más esencial de un personaje; su alma.

A su vez, hablando de la repetición de palabras y sonidos, el antropólogo Paul Westheim los califica como un método que produce el éxtasis:

*"Repetición es aquí afirmación, medio para grabar el mensaje en la memoria, énfasis, invocación, anhelo de conjuro, oración."* (Lo cita F. Benítez en *Los indios de México*, p 381)

Es curioso notar que la repetición de palabras y sonidos no sólo obedece a las reglas de la música, sea en un concierto de rock o en una sesión chamánica, sino que también tiene su efecto generador de alucinación cuando saca al espectador u oyente de su propio ritmo diario, la rutina, para hacerle perder *esta* conciencia e introducirlo a otra \*\*\*\*, tanto más extensa cuanto menos definible en términos de la razón. Gillo Dorfles se refiere a la repetición de palabras y sonidos en términos de la religiosidad:

*"...en muchas formas de delirio religioso el enfermo busca un amparo en las »añagazas del demonio« mediante la repetición rítmica y simétrica de plegarias y ceremoniales impulsivos."* (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, p 83)

En otro ejemplo, el lenguaje chamánico de María Sabines se vale de la libre asociación, la candencia y la repetición para así evocar los espíritus, entrar e introducirnos en un mundo extenso e intemporal:

*Soy una mujer que llora  
Soy una mujer que habla  
Soy una mujer que da la vida  
Soy una mujer que golpea  
Soy una mujer espíritu  
Soy una mujer que grita  
(Después cambia el ritmo)  
Soy Jesucristo  
Soy San Pedro  
Soy un santo  
Soy una santa  
Soy una mujer del aire*

*Soy una mujer de luz  
Soy una mujer pura  
Soy una mujer muñeca  
Soy una mujer reloj  
Soy una mujer pájaro  
Soy la mujer Jesús...”*  
(Fernando Benítez: *Los indios de México*, p 380)

Por otro lado, cuando Fernando Benítez describe sus experiencias entre los *huicholes* y su uso del “ácido”, escribe:

*“Esta serie de metamorfosis se realiza con la rapidez mezcaliniano, una imagen brotando de la anterior, una figura naciendo de la otra, multiplicándose a partir de un elemento dado como ocurriría en un cerebro electrónico que se hiciera marchar a base de una clave mágica.”* (p 76)

Y a continuación cita *La primera canción del peyote*, donde leemos:

*“De la placenta salió la nube  
y de la nube salió el ririki  
y del ririki nació el venado  
que se convirtió en maíz  
que se convirtió en nube  
y llovió sobre la milpa.”*  
(nota: ririki = templo)

Como vemos, esta secuencia de imágenes tiene la finalidad de demostrar el vínculo que hay entre los elementos más importantes de la cosmovisión *huichol*. La metamorfosis es una virtud esencial de su religión; la divinidad se cambia de forma y lugar para dar muestras de omnisapientia y ubicuidad.

Un ejemplo más de la imaginación que produce nuevas entidades por medio de la superposición de imágenes es el que cita J.L. Borges en *El libro de los Seres Imaginarios*:

*“La fama de Bahamut llegó a los desiertos de Arabia, donde los hombres alteraron y magnificaron su imagen. De hipopótamo o elefante lo hicieron pez que se mantiene sobre un agua sin fondo y sobre el pez imaginaron un toro y sobre el toro una montaña hecha de rubí y sobre la montaña un ángel y sobre el ángel seis infiernos y sobre los infiernos la tierra y sobre la tierra siete cielos.”* (Bahamut, p 36)  
\*\*\*\*\*

Aquí la imagen compuesta de una jerarquía vertical de varias entidades es utilizada para explicar la estructura del universo, es una descripción de los elementos que conforman el sostén de todo aquél que existe en el mundo. La concatenación de estos fragmentos forma un enredo de ideas en torno de lo divino que aparece y sumerge entre las bifurcaciones de una construcción laberíntica.

Para finalizar, queremos hacer unas observaciones en torno al *rebautizo*, ya mencionado en el subcapítulo sobre máscaras, como una modalidad de la transformación, practicada tanto en los pueblos salvajes como entre los niños y los criminales hasta el día de hoy.

Entre los pueblos “primitivos”, el rebautizo de las personas es el proceso obligatorio para todos los que quieren acceder a un territorio sagrado, es imprescindible para los participantes de una celebración.

También, usar un sobrenombre, a veces durante toda la vida, es una práctica importante de *protección* entre varios pueblos de una condición mágico-religiosa. Según esta creencia, el que las personas no den su nombre real para la rutina diaria significa que los magos enemigos no tendrán acceso a esa información secreta, y en consecuencia, tampoco podrán causarle daño a su dueño ya que desconocen ese dato fundamental, tan vinculado a cada persona y su espiritualidad:

*“En las tribus de Australia central, todos los hombres, mujeres y niños, además de su nombre personal, que es de uso corriente, tienen otro nombre secreto o sagrado que les es conferido por los mayores poco después del nacimiento y que sólo conocen los miembros totalmente iniciados del grupo. Este nombre secreto no se menciona nunca, excepto en la ocasiones más solemnes; pronunciarle o ser oído por mujeres u hombres de otro grupo, es el delito más grave de la costumbre tribal, tan grave como el más flagrante caso de sacrilegio entre nosotros.”* (J.G. Frazer: *La rama dorada*, p 291)

Ahora, no es por casualidad que encontremos unas costumbres muy similares en los juegos infantiles: los niños, por su calidad de aprendices de la convivencia social, son los principales infractores de las leyes de la misma: es durante la infancia que se tantean los límites y se ensayan muchas de las violaciones de las leyes profanas y sagradas de la sociedad, siempre con el afán de reconocer el territorio que de adultos tendrán permitido ocupar. Y la sociedad, por su parte, se esfuerza en repartir sus recompensas y castigos entre obedientes e infractores. Basta recordar las actitudes bélicas, racistas y de un machismo sin límites entre los alumnos (por cierto, todos ellos mencionados con su sobrenombre) de una escuela militar de cuya vida nos deja testimonio el escritor peruano, Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*.

De ese juego de infracciones y temeridades salen como finalistas artistas y criminales que *no aprenden* por rebeldes y por testarudos y quienes de esta manera irán juntando cada vez más fricciones con su entorno de más

conformidad. Uno de sus recursos para seguir “jugando” es el rebautizo: adquirirán sus *alias* y apodos que vendrán a remarcar su condición de quienes están fuera de la sociedad. \*\*\*\*\* Y su mayor ganancia está en el tiempo *extra* en el juego que su alterada identidad les permite aprovechar.

### Sobre la gestualidad en la pintura

Ahora bien, en la danza contemporánea, donde coreógrafos y bailarines se inspiraron en los movimientos y la dinámica de su entorno, en el ambiente natural o el entorno industrializado, podemos ver un ejemplo muy claro de la magia imitativa y del resurgimiento de una ambición de comprender y *sentir* la existencia humana como detalle y fragmento diminuto del Mundo, privilegiada tan sólo por su capacidad para ver lo dependiente e inestable de toda su condición.

Paralelamente, consideramos que la gestualidad en la pintura, emprendida por las vanguardias de este siglo y que llega a su máxima expresión en la pintura expresionista estadounidense de los 50 y 60, se hace patente esta misma actitud de subordinación y pérdida de batalla de lo humano ante las fuerzas muy superiores a ello: el poder destructivo de las reacciones en cadena y la guerra en general pueden entenderse como fenómenos inexplicables e irrefrenables de la Naturaleza que obran sin consentimiento humano. La respuesta que estas obras dieron a esta problemática es la de la espiritualización y auto-observación, una vuelta hacia los adentros del individuo.

La misma interiorización del entorno puede observarse en muchas otras obras pictóricas de la posguerra. El informalismo o el *arte bruto* de Dubuffet se inspiraba en los procesos de pudrición y purulación, se basaba en el estudio de desechos y basura para darnos una muestra impactante de lo que somos también: organismos nacientes y cuerpos en decadencia. Todas y cada una de nuestras células oculta el gran enigma de vida y muerte; presagia energías y corrupción. Para citar otro ejemplo más de una conciencia *abismal* de lo humano mencionaríamos la obra fotográfica de los 80 y 90 por la artista inglesa Helen Chadwick.

La razón por la cual dedicamos tanta atención a esa conciencia *abismal*, es decir, a esa conciencia conocedora de los grandes valores y los grandes miedos separados por enormes abismos en la cosmovisión occidental, se debe a que de esta manera estamos tratando de dar el contexto de la obra plástica del autor del presente.

Encontramos que la gestualidad aplicada a la descripción y recreación tanto de sensaciones como de figuras, objetos y ambientación (espacios, paisajes, etc.), puede ser elemento generador de un *cambio de niveles* en la conciencia del artista. La observación de la sombra cambiante de una palmera, azotada por violentas ráfagas de viento o el de contemplar la línea complejísima y jamás por completo descifrable que recorre un insecto en el suelo;

el asombro que sentimos ante la indescriptible delicadeza del dibujo que trazan por el aire las hojas secas arrastradas en un día de viento; todo ello nos ha llevado a reconsiderar el papel de la figura humana en relación a su entorno. Nos vimos impulsados a aceptar que esta figura puede estar agitada como palmera en el viento, arrastrada como hoja seca en el suelo sin su consentimiento, sin considerarse su condición de humano.

De ahí que haya una destrucción voluntaria e involuntaria, una objetualización del cuerpo en la obra plástica del autor del presente. Todo ello es consecuencia de haber reconocido que en términos de autenticidad de vida y universalidad, a lo humano le gana lo animal, su entorno vegetal y de objetos. Y en esta constante lucha para mantenernos de pie, aceptamos la metamorfosis como una posibilidad de salvación para el hombre, para el artista, ya que resistirse a las fuerzas que gobiernan el mundo es inútil, además de fatuo en su pretensión.

### IV.3 Retorno a la Purulación: Ideas sobre la Sexualidad

*"El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser."*

(Georges Bataille: *El erotismo*, p 33)

Hay de sagrado en el cuerpo, en sus movimientos, en esa cobertura aerodinámica que contiene y cubre las vísceras, los huesos, la musculatura. Pero de todo este conjunto, ¿no es de lo más sagrado esa telaraña de vísceras que el cuerpo con tanta prudencia y celo oculta en sus adentros? Sagrado en el sentido de que nos es repugnante su vista y somos casi por completo inconscientes de su funcionamiento secreto; pero ¡cómo nos atraen las escenas donde bruscamente se revela a nuestra mirada esa interioridad en el cadáver del "otro"!

¿Quién nunca ha querido, asqueado hasta lo más profundo de su ser, tocar, hurgar - cuando menos con la vista - en el cadáver semidescompuesto de una paloma blanca que yace destrozada en el suelo? \* Su vuelo garboso atrapado en un estatismo hediondo, sus plumas teñidas de colores hasta ahora ajenos de su ser; sombras, gris y negro... Paloma caída del cielo, ave portadora de santidad y prohibición, ahora bella sombra inmóvil de lo que era, de lo que podía ser.

También, ¿no sería interesante observar un mapa trazado por las vísceras y los huesos de una persona, para estudiar los accidentes de ese bulto temblante en tonos de blanco sucio, color sangre y amplias gamas de ocre y amarillos? Sería una metáfora del laberinto humano, del existir humano; repugnante e infinito, tembloroso en su transformación continua, que vive en la pudrición. Sería una visión nada menos adorable que aquellas entrañas de un cadáver que enaltece Charles Baudelaire en su poema:

*"Recuerda el objeto que vimos, alma mía,  
aquella mañana tan dulce de verano:  
al borde de un sendero, una carroña infame  
en un lecho sembrado de guijarros.  
Las piernas al aire, cual mujer impúdica,  
quemando y sudando veneno,  
abría de modo indolente y cínico  
su vientre lleno de emanaciones."  
(En: Una carroña)*

Pero, ¿de dónde brota nuestro miedo ancestral ante la vista de las entrañas vivientes, pertenecientes a un organismo con vida, sólo que desprovistas de su envoltura natural hecha de carne y piel? Creemos que es el vértigo

incontrolable que sentimos y la atracción fatal que palpita en nuestras venas que hacen que nos sintamos identificados con lo más esencial de todo organismo; la corrupción, la vida como una suerte de pudrición...

(Y los genitales, con toda su actividad irreconocible e incontrolable, sí, tienen más de *visceras* que de esa cobertura que viste al cuerpo. De ahí nuestro miedo al sexo, de ahí tantas prohibiciones a su imagen y representación.

Evidentemente, de esta prohibición surge la belleza que percibimos en los floreros y cuerpos que ha fotografiado Robert Mapplethorpe. En sus imágenes de genitales y flores nos enfrentamos con la temible belleza contenida entre pétalos y los poros de la piel, que puede explotar en cualquier momento, que puede moverse y actuar independientemente de nuestra conciencia, desafiante de nuestra voluntad. Sí, es una belleza explosiva, amenazadora de abrirse (y de abrirnos), para enseñar su impulso inexplicable y vital, su presencia atrayente y abismal. Se nos revela en estos pétalos y genitales la muerte-vida; ese ritmo irrefrenable del flujo de la sangre y otros líquidos corporales, esa música compuesta de ruidos, tamborazos y campanadas que alucinado percibe el espectador encarado con la abertura del interior. Una abertura de las entrañas que se ofrecen para ser vistas pero nunca entendidas. \*\*)

En otro orden de ideas, considerar el contacto sexual como fuente de impurezas es idea común en muchos pueblos de una cosmovisión mágica. Frazer cita, por ejemplo, el caso de los guerreros *creek* quienes:

*"...no cohabitarán con las mujeres mientras estén en guerra; religiosamente se abstienen de toda clase de relaciones sexuales, aun con sus propias esposas, por espacio de tres días consecutivos antes de salir para la guerra y lo mismo cuando vuelven de ella, pues han de santificarse." (p 254)*

Esta regla de continencia se aplica a casi toda actividad vital entre "los salvajes". Sea ésta la caza, la pesca o la construcción de una aldea:

*"Entre las tribus de Ba-Pedi del África del Sur, cuando han escogido el emplazamiento de la nueva aldea y empiezan a construir las casas, tienen severamente prohibidas las relaciones conyugales. Si se descubriese que alguna pareja había quebrantado esta regla, la obra de instalación se suspendería inmediatamente y buscarían otro lugar para la aldea." (p 263)*

A su vez, el mundo azteca también estaba consciente de la relación estrecha que tienen sexualidad e impureza:

*“Tlacolteotl, la diosa azteca de la inmundicia y la fecundidad, de los humores terrestres y humanos, era también la diosa de los baños de vapor, del amor sexual y de la confesión.” (O. Paz: El laberinto de la soledad, p 27) \*\*\**

Ahora, no sorprende saber que estas dos ideas se encarnen con frecuencia en entidades o conceptos que los albergan sin contradicción, puesto que impureza y santidad no solamente son concebibles como extremos opuestos de una cosmovisión mágica, sino que tienen también un rasgo en común: representan el máximo peligro para el hombre por su inminente contagio que puede extenderse por toda la comunidad si fueran tocados por los humanos en su estado de profanidad. \*\*\*\*

Un aspecto más de la sexualidad en cuanto trasgresión de reglas y tabúes, es su vinculación con lo burlesco, esa actitud festiva y burlona que se observa, por ejemplo, en la celebración de la Semana Santa entre los *cora* en la Sierra Nayar de México. Entre la costumbre indígena y otra, representativa del espíritu medieval en las pinturas de El Bosco, Fernando Benítez nos revela un paralelismo sorprendente:

*“Sería más tarde, cuando el genio del Bosco alcanzara su plenitud en los grandes trípticos del Jardín de las Delicias o del Juicio Final, que, apartándose de lo convencional, se valdría del lenguaje simbólico para crear una visión del mundo semejante a la del primitivo. Se vive la pesadilla, la atmósfera de los desdoblamientos, de las metamorfosis. Lo sagrado engendra la piedad, el amor y el horror extremos; exige las lágrimas, la petrificación, los actos malignos, la obscenidad y la mofa delirantes. Los hombres llevan máscaras; son cocinados en cazos; proliferan los símbolos sexuales, los traseros flechados, los traseros floridos, los traseros que arrojan humo, pájaros, monedas y perlas; pululan los demonios, los animales de la noche, los fantasmas, los monstruos mitad hombre y mitad animal, los acoplamientos. El ambiente mágico de la Semana Santa cora guarda semejanza con el de Bosco. Sus claves son inteligibles para los iniciados. Nos es posible descifrar algunos de sus símbolos: la cuerda, representante de la Serpiente Negra; la tortuga, de la sexualidad; el desdoblamiento del Cristo-Sol, la deshumanización de los actores, la mofa de los rituales eclesiásticos, la irreverencia y la libertad frente a la Iglesia, las apariciones y la desapariciones que rigen las fiestas agrícolas, los ritos iniciáticos de los adolescentes, el habla irracional, la anulación de lo cotidiano, la muerte y la orgía, el mancillamiento de la pureza, la inexorabilidad del rito sacrificial.” (Fernando Benítez: Los indios de México, p 224)*

Los juegos eróticos de los *judíos* quienes imitan con su machete el falo (p 196), también llaman a la memoria una pintura del nuevo expresionismo alemán donde en un óleo de Georg Baselitz (*The Big Night Down The Drain*, 1962) vemos a un niño que se está masturbando; tiene su cara desfigurada por el orgasmo, una mueca



entre fingida y bufonesca. \*\*\*\*\* Esa actitud “inexplicable” e “irracional”, ese acto de provocación, es como una explosión de la gran risa antigua que nos describe Octavio Paz:

*“La relación entre la risa y el sacrificio es tan antigua como el rito mismo. La violencia sangrante de bacanales y saturnales se acompañaba casi siempre de gritos y grandes risotadas. La risa sacude al universo, lo pone fuera de sí, revela sus entrañas. (...) La risa es una suspensión y, en ocasiones, una pérdida de juicio. Así retira toda significación al trabajo y, en consecuencia, al mundo. En efecto, el trabajo es lo que da sentido a la naturaleza: transforma su indiferencia o su hostilidad en fruto, la vuelve productiva. El trabajo humaniza al mundo y esta humanización es lo que le confiere sentido. La risa devuelve el universo a su indiferencia y extrañeza originales: si alguna significación tiene, es divina y no humana.” (O.Paz: México en la obra de O. Paz/ Risa y penitencia, p 372)*

#### IV.4 Estar Roto: las Enfermedades

*“¿Es bueno salir victorioso en cada jornada?  
También digo que es bueno ser derrotado, perder las  
batallas con el mismo espíritu de quienes las ganan.”  
(Walt Whitman: Saludo al mundo y..., p 59)*

En nuestra vida cotidiana uno de los grandes temores que nos acosan durante el día y en las horas del sueño es pensar que en algún momento podríamos caer enfermos, discapacitados para *esta* vida ordinaria, perdiendo contactos con los demás, esto es, fracasar en nuestra realidad material. Sin embargo, una idea que a *muy pocos* se les ocurre en esa persecución terrible de las visiones de alguna enfermedad es: ¿no sería posible, en vez de sufrir sus nefastas consecuencias, incluso aprovechar la indisposición, el malestar?

Curiosamente, las pocas excepciones a la regla se dan entre filósofos, artistas, ascetas y místicos. Mas, ¿de dónde su afán de autoflagelación, su falta de autoconmiseración? La respuesta es sencilla. Proviene de su reconocimiento de qué poco nos da esa realidad reducida y truncada que vivimos en nuestra comodidad, y de ahí surge una prodigiosa recompensación que se les brinda a cambio de la experiencia de sus cuerpos dolientes y su comodidad destruida: el acceso a los bienes inmateriales de la espiritualidad.

Por su parte, el mismo sacrificio, la continencia y los ascetismos no son otra cosa sino las prácticas de una convivencia, que comprende en ocasiones la muerte como punto final, con ese malestar y tortura de alma y cuerpo que es el dolor. La gran promesa que hay detrás de un pacto de esta naturaleza, está en la esperanza de disfrutar de una vida más amplia y universal que se procura encontrar mediante una existencia llena de padecimientos e incomodidades que se convierten en conciencia y valor.

Para limitarnos aquí al caso del artista perteneciente a esa última categoría, lo definiríamos de la forma siguiente: es él quien reconoce a la enfermedad, que ésta sí existe, que sí duele y es él quien se atreve a entablar una relación fructuosa con ella, impulsado por el afán de sacar *lo mejor de lo peor*. Y precisamente en esa audacia consiste su hazaña, su trasgresión. Así, lo que en un principio era desajuste irreductible con el mundo, crítica destemplada de la condición humana, se convierte en tratamiento y remedio contra estos mismos males: a falta de la vista se aprende a sentir con la piel, a falta de piernas se convierte en águila gracias a la imaginación. El *inadaptadito*, el que *no sirve*, aprende a decir y hacer cosas que tanta falta le hacían a los demás ya que puede pensar, sentir, presagiar para los millones de los menos *problemáticos* de la sociedad; ignorantes de su práctico estado de parálisis vital. \*

Por otro lado, en la imaginería de las artes plásticas se conoce un gran número de ejemplos de mutilación, discapacitación y de impedimento físico que siempre nos hace reflexionar sobre la otra naturaleza no física de *El bufón Calabacitas*, (1637) de Velázquez, nos impacta por su asombroso realismo y *presencia* truncada sin brazos y cabeza, en las esculturas de la Antigüedad. Por no mencionar las obras que describen las hazañas de los héroes, los sacrificios de los santos o la misma Crucifixión. Nos impresiona esa abertura en la integridad física, nos estimula la imaginación para adentrarnos en el mundo interior y espiritual de estos personajes transformados por el dolor. Nos invita a contemplar la posibilidad de estar nosotros en su lugar.

Ahora, volviendo a la contemporaneidad y las artes plásticas, son incontables los ejemplos donde alguna enfermedad fue el motor en la creación de obras artísticas. Resulta que muchos artistas del siglo XX han conocido experiencias de enfermedades y que estas vivencias han dejado su huella en su trayectoria y producción artísticas. Tanto es así que nunca faltan teorías que atribuyen todo arte a alguna circunstancia patológica en el artista. Aunque nos parece exagerado, incluso equivocado este último concepto, siempre y cuando se refiera únicamente a una salud entedida en términos de la medicina, es indudable el papel que han tenido las enfermedades en la vida de muchos artistas.

Por ello, consideramos que la enfermedad en sí no es factor suficiente para la formación de un artista pero sí puede agudizar su visión del mundo, despertar su interés hacia una problemática más amplia y universal que otra persona sin problemas de salud podría concebir. Para dar aquí algunos ejemplos, recordaremos que Francis Bacon padecía desde niño el asma y que Picasso encontró su fuente de inspiración más importante de su juventud, que es la del arte ibérico, durante su convalecencia de una pulmonía de gravedad. Antoni Tàpies relata en una videograbación, que se puede ver en su museo de Barcelona, que su adolescencia transcurrió entre periodos de descanso obligatorio y cuidados médicos y que fueron estos tiempos de "inutilidad" que le han brindado su visión espiritual de las cosas y del mundo. La misma suerte corrió Antonio Saura, como nos enteramos de la entrevista que sostuvo con Julián Ríos, y que fue esa época de su adolescencia la que le enseñó el camino entre reflexión y expresión plástica. En la trayectoria artística de Henri Matisse, la última etapa empieza con el agravamiento de su enfermedad incurable que, como por arte de magia, el artista superó para darnos, según muchos conocedores de su obra, el punto culminante de su pintura: la serie *Jazz*, hecha de recortes de papel transformados en un estallido de figuras y color... Y también sabemos de casos como el de Frida Kahlo, el de Van Gogh, son conocidos los accidentes que sufrieron Óskar Kokoschka o Joseph Beuys...

Al respecto escribe Arnoldo Kraus en su ensayo titulado *Enfermedad y creación*:

*“La salud total suele ahuyentar la reflexión. En cambio los padecimientos, con frecuencia, invitan a repasar los rincones olvidados del alma y del cuerpo. Rincones que al conocerse y explorarse devienen en color, forma, letra. (...) Los nexos entre enfermedad y creación parecen ser múltiples. Son incontables los ejemplos de grandes artistas que se han expresado a través o por medio de sus dolencias. Hay quienes encuentran en la amenaza del mal, fuente de inspiración. Hay otros que crean universos tan sólo cuando la enfermedad sacude su vivir. Y hay también quienes descubren en el dolor el estímulo para verter el interior y transformarlo en ideas infinitas. El alma sacudida por las células rotas, claudicantes, avizora que el mañana debe ser hoy y que el tiempo no nos pertenece. (...) Descubrirse por medio del dolor, puede darle otra forma y otro sentido al cuerpo, a la conciencia, a la existencia. Quizá como arte, quizá como reflexión...” (La Jornada Semanal, No. 158)*

En este mismo ensayo encontramos referencia a otra idea de mucha importancia para el presente; el autor afirma que el que logra sanarse por su propia voluntad, también adquiere el don de curar. Es una afirmación que también aparece en otras obras de ensayo. En su magnífico estudio sobre el chamanismo, Mircea Eliade así define los rasgos que distinguen a una persona para recibir la iniciación a las prácticas del chamanismo:

*“...la persona elegida para chamán tiene las características de ser ausente, soñador, enfermizo, solitario, contemplativo...” (p 34)*

Entre los *araucanos* de Chile, los que se quieren dedicar al chamanismo:

*“...son siempre individuos enfermizos, o sensitivos, de corazón débil, estómago delicadísimo y propensos a padecer desvanecimientos.” (p 38) y continúa:*

*“No tiene nada de sorprendente que determinadas enfermedades aparezcan casi siempre en relación con la vocación de hombres-médico. El hombre religioso, como el enfermo, se siente proyectado sobre un nivel vital que le revela los datos fundamentales de la existencia humana, esto es, la soledad, la inseguridad y la hostilidad del mundo que lo rodea. Pero el mago primitivo, el hombre médico o el chamán no es sólo un enfermo: es, ante todas las cosas, un enfermo que ha conseguido curar, y que se ha curado a sí mismo.” (p 39)*

Para resumir, Eliade así ubica al chamán en su entorno religioso y social:

*“...casi siempre, las enfermedades, los sueños y los éxtasis constituyen por sí mismos una iniciación; esto es, consiguen transformar al hombre profano de antes de la «elección» en un técnico de lo sagrado.” (p 45)*

En suma que la enfermedad vencida y transformada en poder, sueño, creación, ofrece un posible camino hacia lo sagrado. Así, se establece como una vía que puede llevar *de la caída a la ascensión*.

Ahora bien, resulta interesante leer el estudio *La enfermedad y sus metáforas*, escrito por Susan Sontag, donde la autora toma una posición crítica y desmitificadora frente a las angustias y metáforas que surgen de la vulnerabilidad que siente el individuo de nuestra sociedad (la occidental) ante el peligro y los estragos de enfermedades como el cáncer de nuestros días o la tuberculosis de antaño. El ensayo impone por su lucidez y, a momentos, su denuncia contra la superchería y fatuidad humanas, manifestadas en linchamientos para expulsar la peste, el cólera y otras enfermedades, recuerda el tono de el *Elogio de la locura* de Erasmo al reivindicar la importancia de la prudencia y la clarividencia en los momentos más críticos de una sociedad.

No obstante, consideramos que su única deuda y, tal vez, su miopía, es la de todo racionalismo practicado a ultranza: la autora contempla con criticismo los hechos ya conocidos y descritos del pasado y procura hacer lo mismo con los "mitos" del presente como es, por ejemplo, el mito del cáncer, considerado como una manifestación de algún oscuro poder destructivo y aniquilador. Pero, al acercarse a nuestros días, la ensayista parece olvidar que la inminencia de la muerte, ese terror muy humano ante la intrusión implacable de lo desconocido, ha sido y siempre será el sentimiento más íntimo y más auténtico en el hombre. De este temor surge toda religión, ahí están las raíces más profundas de arte, pensamiento, amor. Al calificar de necias e inútiles las actitudes que crean metáforas para ubicar lo ubicuo, para domar lo indomable que es la enfermedad, la autora está, tal vez, en lo cierto como ensayista de la razón pero, a la vez, comete otro error aún más grande que esos hombres necios que ella denuncia: reniega la existencia y la grandeza del *más allá*, esa sombra que se proyecta sobre todo acto y quehacer humanos. Cuando la enfermedad no es más sino una señal, para quien la entienda, de la inminente consumación del periodo que a cada uno le tocó vivir; la enfermedad es el farol encima de ese *mare magnum* de vidas humanas que en su parpadeo nos enseña la finalidad de todo existir. Es el signo de un dios oscuro, al que teme y adora a la vez toda persona que haya reconocido su condición auténtica y profunda: uno no nace para durar, sino para perder. \*\*

De este último sentimiento y convicción pocos han podido hablar con más franqueza y humildad que el novelista mexicano Juan José Arreola:

*"Cada noche me encuentro aplastado por los escombros de un día destruido, de un día que fue bello y amorosamente edificado. (...) Entonces, para conducir el alma que me ha sido otorgada, pido, con la voz más urgente, un dato, un signo, una brújula."* (En: *El silencio de Dios*)

## IV.5 El Sueño: los Peligros del Alma

*“El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.”*  
(J.L.Borges: *Las ruinas circulares*)

En el ensayo de J.G. Frazer leemos que entre los pueblos primitivos se cree que todo lo que una persona durmiente sueña es realidad, por lo tanto, tiene sus efectos y consecuencias de lo más palpables y reales al despertar:

*“El alma de un durmiente se supone que, de hecho, se aleja errante de su cuerpo y visita los lugares, ve las personas y verifica los actos que él está soñando. Por ejemplo, cuando un indio del Brasil o Guayanas sale del sueño profundo, está convencido firmemente de que su alma ha estado en realidad cazando, pescando, talando árboles o cualquier otra cosa que ha soñado, mientras todo ese tiempo su cuerpo estuvo tendido e inmóvil en su hamaca.”* (p 221)

Aunque Frazer trate estas experiencias de los salvajes con cierta condescendencia y, a veces, en tono irónico, un contemporáneo suyo, no menos importante por su obra que él, describe el sueño como un estado de la psique donde nuestro inconsciente, tan influido por la libido y las restricciones sociales, abre paso para dar continuidad a nuestras vivencias cotidianas. Y al despertar, dice Freud, todavía nos quedan huellas de estos sueños, ejerciendo su influencia sobre nuestra vida consciente, nuestra “realidad”.

En el sueño nos es dado vivir la consumación de nuestros propósitos, o bien, su amarga frustración; el sueño nos lleva a regiones que desconocíamos pero que luego formarán parte de nuestro saber acerca del mundo. Atrocidades, libertinajes, la violación de toda regla de la convivencia social; una capacidad reencontrada para respirar bajo el agua o volar; estar hechos de música y ruidos; viajar como en una montaña rusa entre nubes y el mundo subterráneo de hormigas, lombrices y tierra negra; morir y resucitar luego de un accidente, entre llamas, entre los escombros de una explosión; todo ello se nos ha hecho posible gracias a los sueños. Ora regresamos a nuestra infancia, es más, hasta la Edad Media; ora estamos a bordo de una aeronave del siglo XXX.: es indecible, es más *real* que estar metidos en la rutina diaria, sin saber a menudo por donde andamos, con quien hablamos hace apenas un momento. Como escribe Baudelaire:

*“El buen sentido nos dice que las cosas de la tierra son casi inexistentes y que la verdadera realidad está en los sueños.”* (Charles Baudelaire: *Los paraísos artificiales*, p 7)

Y cuando hablamos de la realidad de los sueños, esto no es ninguna paradoja ya que en el mundo de la rutina diaria donde se supone que andamos “despiertos”, nunca sabemos lo que va a pasar y, a menudo, no entendemos siquiera lo que acabamos de ver y experimentar. Pero en el sueño las verdades y las “noticias” que se nos comunican, provienen de una fuente que reúne en sí todas las maravillas de la realidad: nunca nos engañan los hechos oníricos, jamás dudaremos de las visiones fantásticas que nos visitan. (Y el que muchos los traten como *simples sueños*, no dice nada del sueño mismo, sino habla de la persona quien los desdeña de esta manera...) En una entrevista concedida por Ernesto Sabato, este novelista argentino así habla del sueño:

*“De un sueño se puede decir cualquier cosa menos que sea falso. Los sueños, pues, son verdades, y verdades oscuras a fuerza de ser no racionales y profundas; verdades que no pueden exponerse con aquello que Descartes denominaba conceptos »claros y netos«. No, el mundo subterráneo que revelan los sueños en sus mensajes, a menudo amenazantes o angustiosos, es un mundo que sólo puede expresarse con ese lenguaje, un lenguaje de símbolos ambiguos como esas figuras monstruosas de las mitologías. Y por motivos muy parecidos, ya que las mitologías son algo así como los sueños de las comunidades llamadas primitivas. El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común: provienen de la inconciencia y manifiestan, la palabra exacta sería »revelan«, un mundo que de otro modo no puede expresarse.” (Páginas de Ernesto Sabato, p 101)*

Ahora, esa capacidad milagrosa de la que disponemos para crear visiones de esta *realidad ampliada y reavivida*, no hemos de atribuirla únicamente al sueño que nos invade en las horas de la noche o durante el descanso que tomamos si estábamos fatigados.

Soñar con los ojos abiertos o en pleno día, pero sin perder el contacto con nuestro ambiente, transformando así sus escenas y figuras en el trasfondo o el punto de partida de nuestras excursiones hacia la otra realidad; esto es lo que Charles Baudelaire llamaba “la magnífica tarea de soñar”. \* En estas labores felices de la transcripción de *esa* realidad, hay quienes se valen de estimulantes como el tabaco, alguna droga o el alcohol. Pero también hay otro camino para la adquisición de estos bienes del espíritu que consiste en el ejercicio de la meditación, en la observación detenida de *las cosas que pasan*; en la continencia, en los ascetismos. Y sus frutos no serán tan fugaces que cuando tomamos el alcohol, no se ahogarán entre las oleadas de felicidad y depresión.

Fernando Benítez, por ejemplo, así nos cita la palabras de un chamán de los *tepehuanes*:

*“Mira, éstos son nuestros sueños: cobetes que truenan en el aire, repique de campanas, la música del arco, un toro bravo, un caballo que se encabrita, un perro mostrando los dientes, una culebra atacando, una mujer que me abraza, un venado de gran cornamenta, un cerdo de largas orejas, un hombre armado con un cuchillo, soldados, judiciales, topiles con sus varas colgadas en el hombro, un capitán*

*enojado, carreteras - porque uno se va por ellas y nunca regresa -, sueños tristes, son anuncios de enfermedad grave o de muerte.*

*Un techalote que muerde, pájaros, aguacates, manzanas, plátanos, membrillos, queso, ratones, codornices, excrementos son sueños de cochiste. Gusanos, flores blancas o rojas, zopilotes, moscos, el cuerpo color sangre, son señales de purgación. (...)*

*Yo todas las noches sueño, pero sólo cuando ayuno y me pongo bendito y ayudo a mi prójimo, recuerdo el sueño. Otros sueños no recuerdo.” (Fernando Benítez: Los indios de México, p 161)*

En esta descripción que, por cierto, nada le pide a la poesía más hermosa y veraz, se nos habla de cómo los sueños son puestos en práctica. Es por medio de la continencia, el ayuno, esto es, mediante una vida de restricciones autoimpuestas en pos de alcanzar, ¡qué paradoja!, más libertad. Libertad para soñar, sentir y recordar, fruto de los esfuerzos y la dedicación del individuo:

*“Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró a los dioses planetarios, pronunció las palabras lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía. Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba; se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro. El examen lo satisfizo. Deliberadamente no soñó durante una noche: luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido.” (J.L. Borges: Las ruinas circulares)*

## Sueños propios

A continuación relatarnos tres sueños que hemos tenido en los últimos tiempos y que, de esto no tenemos duda, tarde o temprano aparecerán en nuestra pintura por hacer. Sea como motivos, sea como tema principal. El como y el cuando no se pueden saber aún. Ni el colorido ni las dimensiones de estas imágenes nos son conocidos. Necesitamos soñar más y esperar el momento adecuado cuando vuelvan a aparecer en nuestra imaginación con toda su fuerza y vivacidad. Y entonces serán ya indescriptibles en palabras, exigirán el silencio y el trabajo del pintor. Su realización se presentará como una necesidad, como una posibilidad para *vivir y ver* con más profundidad.



### **El Pez:**

*Acostado en la oscuridad nocturna, apenas si me llegan unas tonalidades amarillentas filtrándose por la cortina sucia (la dueña de la casa nunca viene a lavarla), y de pronto se ilumina mi cuarto de 2 por 3 metros, y esto sucede justo en el instante cuando cierro los ojos. La luz que llena de resplandor matutino todo este espacio está compuesta de luz blanca y azulosa, como en un día de invierno allá, en Budapest. Y también alcanzo a ver, o sea, experimentar sin voltear la cabeza ni abrir los ojos; que a un lado de mi cama, en este hueco de apenas cincuenta centímetros que hay entre ésta y el closet, aparece el cuerpo resplandeciente de un pez marino, enorme, echado a lo largo de la pieza. Entiendo, de pronto, que es este animal el que llena de luz la habitación... El pez está vivo pero no se mueve, se contenta con que su cuerpo emita su luz, y yo estoy feliz de tener su inmovilidad fulgurante aquí, a mi lado...*

### **El Viaje:**

*En mayo del 1998 fuimos a Puerto Escondido donde pasamos con Olinka unos cuatro días. Sin embargo, este periodo no me brindó un periodo de descanso ni de relajación, ya que me enfermé gravemente del estómago y, a falta de medicamento, pasé tres días con fiebre y entre delirios. Fue durante este periodo que experimenté una avalancha de sueños y de visiones, de los que aquí relataré solamente uno:*

*Estaba de espaldas a un hombre, tipo indígena, de casi mi altura, quien a pesar de su edad avanzada lucía un aspecto como de yogui, sus movimientos eran ágiles y fluidos. Como los de un bailarín.*

*Todo esto lo sé, porque estábamos desnudos, atados con una cinta color naranja que ceñía nuestros ojos, sujetando de esta manera nuestras dos cabezas que se tocaban por la nuca. Y este hombre estaba moviéndose, como bailando y con movimientos ora de serpiente, ora dando pequeños saltos de otro animal. Y yo, me vi obligado a seguir sus gestos, sin poder ni querer protestar.*

*La otra cosa que "vi" en este sueño era un objeto muy parecido a una piedra volcánica por su negror y porosidad, pero que tenía la forma aproximada de un huevo gigante, de unos dos metros de largo. Lo sé ya que no solamente estaba yo en la escena sino también la vigilaba desde afuera, inmóvil, sentado en algún lugar no muy alejado.*

*Ahora, en un momento dado se me iluminó la mente porque entendí qué estábamos haciendo los dos allí: el hombre representaba el más allá y con sus movimientos serpenteantes no hacía sino enseñarme el camino por los túneles laberínticos que la piedra negruzca tenía por dentro. Me enseñaba la ruta para mi muerte, me indicaba los movimientos con los que me iba a morir... Me puse a reír y a llorar de una felicidad jamás conocida en esta vida...*

### **El Árbol:**

*Para visitar a un amigo los fines de semana, tengo que viajar hasta Interlomas, regresando ya en el atardecer que apaga las luces que iluminaban en el día los objetos, las casas; pero que conserva todavía un resplandor multicolor en el celaje, transformándolo así en un radiante trasfondo para las delicadísimas siluetas de los árboles que parecen correr en fila india para quien viaja en el camión.*

*Ahora, ya que viajando tengo tiempo y ganas para observar los sofisticados bocetos que trazan los ramajes de las arboledas a la orilla del camino, un día me acordé de mi sueño más persistente de la infancia; el sueño de volar.*

*Y de golpe, volaba otra vez, desnudo, rozando apenas la punta de las copas de esas bellísimas sombras que corrían en el paisaje, un aire tibio me envolvía, me impulsaba un fuerza irresistible, me mantenía al flote alguna voluntad inmensa y desconocida...*

*Y de repente, me atoré. Me frenaron las ramas y me detuve en seco, quedándome sostenido entre unos brazos fuertes y asesinos. El aire se llenó de olor a piel, a sangre, a verdor. Y ahí me quedé, como crucificado, tendido y mantenido; un cuerpo atascado entre Tierra y Cielo...*

## V. Aproximaciones a Tres Obras Importantes de la Segunda Mitad del Siglo XX.

Las aproximaciones a las tres obras importantes de la pintura que trataremos en este capítulo no pretenden ser exhaustivas, ni objetivas. La única razón por la cual las hemos incluido en la presente investigación es ésta: son obras que han ejercido una influencia importante en la creación plástica del autor del presente, formando parte de sus referencias visuales que ha aplicado y aplicará en su obra pictórica.

Los apuntes o *aproximaciones* que proporcionaremos a continuación tendrán, por lo tanto, imprecisiones y generalizaciones, tal vez; no obstante, consideramos interesante verlas como parte del presente estudio a modo de una mirada dirigida a estas manifestaciones plásticas que con tanta contundencia abordan el tema de *la caída*, la corrupción y la conciencia recobrada en el ser humano.

En escribir estas notas nuestra atención se ha enfocado principalmente en el juego que se da entre expresión plástica, hecha realidad mediante la factura, la espacialidad y el colorido; y la sublimación de las vivencias que lograron plasmar estos artistas. Por ello, al dar nuestra visión de estas obras, hablaremos tanto de “pinceladas”, como de “religiosidad” y “revelación”.

## V.1 Francis Bacon:

### *Estudio según el retrato del papa Inocencio X realizado por Velázquez, 1953*

La obra de F. Bacon es una propuesta basada en los contrapuntos o los contrastes entre situaciones, formas, colores, y dinamismo.

Su concepto del espacio retoma algunos elementos básicos de la perspectiva lineal cuando señala con trazos rectos el ambiente siempre cerrado, siempre asfixiante en torno de sus personajes. Estas estructuras parecen jaulas y cárceles, unos laberintos fríamente calculados que no hacen sino enfatizar el juego desconcertante entre lo inverosímil de sus espacios y lo realístico de las figuras entre pose y frenesí. \* La inmovilidad de sus espacios, esas construcciones testigos de *un caos bien pensado*, es la del útero palpitante que envuelve y sofoca, que muy pronto promete dar a luz un engendro, un monstruo que se retuerce bailando.

Hasta aquí el contraste entre movimiento y estática. Por otro lado, hablando del colorido, todo es precisamente al revés; la figura, construida de trazos, brochazos y un juego entre transparencias y opacidades, presenta menos dinámica que el espacio pictórico que la envuelve. Este espacio es caracterizado por una clase de vibración delirante, una provocación tonal donde rosa y naranja, verde savia y rojo escarlata vienen a conformar unos *acordes* nada menos estridentes que los pintados por los *fauvistas*. En el colorido todo parece estar permitido, cuando en realidad es la parte más calculada de la obra; los colores de F. Bacon constituyen una atmósfera donde los planos de color generan una vertiginosa sensación de movilidad entre los trozos de espacio cuyos movimientos abren grandes huecos y abismos espeluznantes, dejan entrever la mecánica monstruosa de un teatro de horror, un verdadero *freak show*.

En la obra de F. Bacon hay otra propuesta visual que antes de él nadie había aprovechado: nos referimos a su muy particular uso de la imagen fotográfica en el proceso pictórico. Después de la invención que introdujo Edgar Degas al utilizar la fotografía para captar composiciones y perspectivas hechas visibles gracias a la cámara fotográfica, fue F. Bacon quien le dio nuevas interpretaciones a esa imagen *nunca vista* que registra la cámara. Dijimos una imagen *nunca vista* porque la grabación de una secuencia de un movimiento, como lo hizo E. Muybridge y que ulteriormente sirvió de base para un sinnúmero de estudios de F. Bacon, nos proporciona una visión de nuestro mundo que nadie se podía imaginar antes. Nuestros ojos no tienen la rapidez y la "memoria" de las exposiciones que realiza una cámara fotográfica. Y pintar esta imagen, esa nueva realidad hecha imagen, fue la gran novedad que introdujo Bacon en la pintura. En este proceso la función del artista es la del diafragma de una cámara; se abre para cerrarse luego, dejando que las luces imprimieran su huella en esta película sensible que es la

conciencia humana; la conciencia del artista. Las subsecuentes transformaciones se dan ya como una fusión entre lo visto (apenas visto) y lo imaginado.

Y la repetición de la misma figura en los tres grandes paneles de sus trípticos también es una consecuencia directa de los estudios que este artista hizo acerca de la imagen fotográfica. Este aspecto de su obra se erige como otro acercamiento a lo que es la imagen móvil del cine. Percibimos el cambio entre un panel al otro de sus trípticos como entre los recuadros de una película. No obstante, ahora no es el interruptor el que selecciona y separa cada uno de los recuadros, sino la imaginación del artista. En su pintura aparece la temporalidad y se refleja como entre espejos móviles (los tres paneles de sus trípticos) el instante fugaz en el que existen sus personajes. Hay una presencia, un *aquí y ahora* en estos cuadros; en cada momento esperamos que sus personajes salgan de sus límites.

Por otro lado, con el método pictórico consistente en tapar y destapar repetidas veces una imagen. F. Bacon abrió nuevos caminos tanto en términos de factura, como en los recursos temáticos y referenciales. En lo referente a la factura, se trata de ofrecer el efecto de transparencias desde un punto de vista muy original: la impresión total de la obra terminada no es la de una perfección técnica o una evolución calculada que se alcanza gracias a varias capas de pintura y veladuras, sino que entre capa y capa vemos cambios tan importantes en dibujo y color que, de hecho, parece que simultáneamente contemplamos varias imágenes que aparecen y desaparecen bajo borrones y superficies de pintura. Parece haber un movimiento, una dinámica entre las capas sucesivas que, a la hora de observarlas, proporcionan un gran número de interpretaciones formales, dando la impresión de una secuencia de imágenes como en una película de cine, pero que vienen teñidas por la introducción del accidente, del azar. \*\*

En cuanto la temática de su obra, el mismo artista dijo en una entrevista: *"Quiero pintar el grito como Monet pintaba el amanecer."* Y de hecho, ésta fue la gran misión del artista: se rehuía de muchas formas pictóricas ya conocidas para encontrar su muy personal manera de pintar el dolor.

En él tenemos un claro ejemplo de la interiorización extrema del proceso creativo. Todo vuelto hacia adentro, y él, masticando recuerdos y visiones hasta encontrar éstos su escapada en violentas explosiones de trazos y color. La pintura de F. Bacon no trata hechos cotidianos que aparecerían en los periódicos, ni plasma la Naturaleza en paisajes o bodegón. El único hecho, la única Naturaleza que a Bacon le interesaban eran los de sangre y hueso humanos. Es esa irreductible tensión entre cuerpo y alma que hace sus cuerpos retorcer, recubiertos de huellas de

maltrato físico. Y el alma que se asoma tras los gestos involuntarios de esos bultos agitados es de colores de carne y de olor a piel. \*\*\*

Pasando a la obra en cuestión, *Estudio según el retrato del papa Inocencio X realizado por Velázquez, 1953*, el aspecto más original de este cuadro, que es uno de los pocos que se conocen de la época temprana de Francis Bacon, se ofrece como una propuesta doble: por un lado se hace evidente un rechazo a la representación realista de la figura humana y, por el otro, percibimos una visión audaz de lo figurativo que en vez de retratar una presencia puramente física, representa la unión de elementos anímicos y corpóreos.

En lo anímico lo que más importancia tiene para el artista es la sensación de angustia, de la violencia encerrada en espacios interiores y una descripción de situaciones límite donde el acto de sexualidad se convierte en la metáfora de la humillación, la opresión y el abuso. En lo corpóreo impone la dinámica, la agitación del gesto y la inquietud constante del tic que se manifiestan en cuerpos mutilados en su integridad anatómica para ser restituidos como entidades complejas, físicas y anímicas, a través de la distorsión que borra partes para repetir otras y tapa detalles para revelar el todo. Este cuerpo también es una muestra de llagas y heridas, reales o imaginadas, vemos la piel morada por golpes, percibimos el dolor y la convulsión del interior.

En lo temático y referencial, es decir, en lo que dice o sugiere la obra a través del método de tapar y destapar, también hay una perspectiva muy amplia que permite una gran variedad de connotaciones. Citar (destruir y reconstruir) la obra *Retrato de Inocencio X* de Velázquez para luego tapar su mitad superior con un "haz de sombras", ¿es la consecuencia y expresión de la actitud antirreligiosa de Bacon o una expresión poética de lo que es *sic transit gloria mundi* en el retrato del hombre fuerte de la Iglesia? ¿Acaso, estos brochazos que cubren una parte importante del cuadro vienen a hacer alusión al tiempo en su aspecto más humano; el olvido? De todas maneras, en el retrato la parte inferior ofrece un contraste a este aspecto sugestivo de sombras: vemos la boca destapada, literal y pictóricamente, y el ropaje en una versión realista.

Ahora bien, toda esta ambigüedad en torno a la figura en la obra de Francis Bacon parece estar en servicio de un solo objetivo: el de describir la existencia humana como una transformación constante de lo material y una evolución hacia la autodestrucción. El artista nos ofrece una imaginería de sus vivencias y visiones que por violentas y provocativas atraen la censura social, pero que por su abundancia e insistencia ensanchan las perspectivas éticas del espectador.

## V.2 Henri Matisse:

### *Ícaro, de la serie Jazz, 1947*

En la pintura de H. Matisse el cuerpo tiene su espacio propio, sus límites, sus profundidades. Por ejemplo, en *Danza*, pintada en 1910, el único elemento que define el espacio es ese juego de los cuerpos entrelazados que con sus gestos de baile y abrazo establecen el lugar de la escena en torno de un círculo. Este círculo es símbolo del dinamismo y es signo de la perfección. Sin embargo, se trata de un círculo flotante contra un fondo simplificado que no nos permite definir su ubicación con más exactitud que como para decir *está en algún lugar entre tierra y cielo, entre el verdor de los prados y el azul del firmamento*.

No obstante, esta actitud para recrear el espacio proviene de otro artista de cuya obra leemos estas observaciones en *Drawing* de Jean Laymarie:

*“Cézanne se preocupa más por definir la dirección de un árbol, una roca, o un puente que por crear una ilusión de espacio, lo cual significa un rompimiento con el sistema convencional de perspectiva lineal. Lo que es más, al disolver un motivo en el espacio que lo envuelve rompe otra frontera para encontrar un camino hacia la abstracción.”* (p 198)

Y el colorido interactúa con la forma y la define, la ubica...

Por otro lado, el rol del motivo de fondo es tan importante en su pintura que el artista incluso llega a subordinar figura a fondo. La figura pasa a ser *parte* del fondo, con tendencias hacia una *pintura total*, o sea, ofreciendo una representación del espacio donde no hay un enfoque central, donde todas las direcciones son de la misma importancia y valor. Así, el artista logra crear una pintura flotante, carente de puntos de referencia tradicionales como la perspectiva lineal, o de factura y colorido. Esta pintura nos proporciona una clase de cambio de dimensiones, a modo de un salto entre coordenadas lineales y coordenadas circulares. Es como si en lugar de contemplar un hormiguero desde afuera, considerando su tamaño y forma exteriores, lográramos, como por arte de magia, entrar en sus túneles estrechos y pululantes para así reconocer su estructura laberíntica.

También, sería interesante profundizar en la relación que hay entre decoración y garabato infantil. Ambos se erigen como portadores de simbologías ocultas, vinculadas con estados anímicos, con formas animales y totémicas; se relacionan con prohibiciones y trasgresiones secretas... Un estudio de esta ídole seguramente nos llevaría hasta la pintura hecha decorativismo informal en Jackson Pollock, Franz Kline y Hartung. Al respecto, Gillo Dorfles escribe así:

*“Con frecuencia la decoración constituye una inspiración característica para la creación artística posterior (...) y el elemento ornamental procede precisamente la constitución misma de muchas obras de arte, del todo ajenas en apariencia a cualquier decoratividad, que, en una palabra, la decoración debe considerarse la matriz misma de muchas operaciones artísticas que en un segundo momento, una vez realizadas, pierden su carácter ornamental primitivo.”* (Gillo Dorfles: *El elogio de la inarmonía*, p 146)

La bidimensionalidad en Matisse es una propuesta que intenta transformar lo obvio de una imagen, lo que la cámara fotográfica registrará con toda “exactitud”, o sea, propone convertir lo profano, lo terrenal de una escena común y corriente, en imágenes que, gracias a esta conversión, nos introducirán a otra conciencia de forma y color. Siempre partiendo de los reflejos de *este* mundo, color y forma son traducidos en términos de otra realidad. Nuestra guía rumbo a esta nueva percepción es la conciencia del artista que suprime y añade elementos para componer otros conjuntos, congruentes tan sólo si los consideramos como algo *fuera* de nuestra cotidiana realidad. Este otro nivel de percepción se presenta como una invitación para la espiritualidad, hacia la meditación.

En las palabras del mismo artista, todo gran pintor lo es precisamente por haber logrado plasmar la luz interior de los objetos y las formas sin necesidad de imitar las apariencias, su luz exterior. Lo dijo a propósito de sus viajes a Polinesia durante los 30. Mas no fue sino hasta la serie *Jazz* (1947) que en su obra logró realizar esta ambición, llegando a trazar formas con las tijeras, encontrando la manera de *dibujar con el color*. \*

Por otra parte, la metamorfosis es término central en la pintura de este artista. Lo decorativo de los elementos de sus fondos tiene mucha similitud con esa clase de repetición musical y verbal que tanta importancia tiene en el chamanismo, en el baile, en fin, en todas las prácticas que expresan una visión mágica del mundo...

Pasando nuestra atención a la obra de Matisse en cuestión, sabemos que la figura de *Ícaro* tiene su origen en un manuscrito iluminado del siglo XI, *La beatitud de San Severino*. En el folio 139 de este documento medieval, donde aparece *El Apocalipsis de San Severino*, hay tres figuras en la parte inferior que representan marineros que caen al agua y mueren al sonar el Segundo Trompetazo. \*\* Una de ellas dio origen al gesto desesperado de *Ícaro*, cayendo inevitablemente desde las alturas, rodeado por luceros. En el lugar del corazón, su cuerpo tiene una abertura redonda de donde radiante y palpitando surge una mancha color sangre. El azul ultramar del cielo, el vigoroso amarillo limón de las estrellas y esa señal de vida color rojo rompiendo el negro del cuerpo, conforman un acorde en *fortísimo*; exuberante, barroco.

Esta obra de Matisse es una de las primeras manifestaciones de su religiosidad que más tarde, en los murales de la *Capella del Rosario* en Vence, Francia, encontraría su máxima expresión. No obstante, este sentimiento no es nada ortodoxo, más bien, sus estallidos de formas y color, la introducción de motivos orgánicos junto a la misma Santa Cruz, revelan una especie de paganismo, una suerte de adoración a la vida en su hermosura que surge de la vegetación. En el mismo *Ícaro*, a lo trágico se suma una clase de euforia, como la de un bailarín en trance, que nos hace pensar en la posible unión que alcanzaron en la cosmovisión del artista los grandes extremos irreconciliables de toda existencia: por un lado el derroche de vida y energías en sus celebraciones con bailes y formas rebosantes de alegría y color; por el otro, ese silencioso extremo que es el final de toda fiesta, es el término de toda vida y agitación...

Esta figura es la metáfora del hombre que quiso subir volando al Cielo pero que al final cayó a la Tierra y el mar lo devoró. Él es el ave negra de la esperanza y del fracaso. Ave, símbolo del alma, que tiene las alas rotas, su vuelo se vio quebrantado. Vemos al hombre, percibimos al ave. Brazos y alas, gestos y aleteo se confunden en la agitación de su último vuelo, causa de su perdición.

La descripción de un contorsionista por Alberto Dallal en su ensayo *El aura del cuerpo*, parece darnos un equivalente de la metamorfosis plasmada en *Ícaro*:

*"Su cuerpo es de hule, se ha hecho de hule tras los mandatos de su mente y de su alma. Se contrae, se extiende, alarga sus coyunturas, refuerza sus extensiones, se dobla. Se toca la corona de la cabeza con la planta de los pies. Invierte los términos: brazos en lugar de piernas. Mediante un dobléz inaudito, la cara le queda en la espalda. Sus ojos miran a espectadores asustados, alhelados. Y permanece allí, estático, conformando una estatura imposible, extinguiendo su consistencia humana, modificada su naturaleza. Brillan sus ojos en la oscuridad del bulto de carne, huesos y sangre que por momentos es bicho y por instantes es ángel. Incorporidad o, tal vez, demasiada corporeidad."* (p 22)



### V.3 Antonio Saura:

#### *Retrato imaginario de Goya, 1963*

“...la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida.”

(Georges Bataille: *El erotismo*, p 61)

Consideramos que el concepto central en la obra de Antonio Saura es el del deterioro y de la excrecencia. Los dos términos representan la impureza que, por su calidad contagiosa e incontrolable, provoca la repulsión y el miedo en la profanidad. Sin embargo, como vimos en el ensayo de Roger Caillois, pureza e impureza son conceptos que por opuestos para el pensamiento profano, no dejan de compartir entre sí el rasgo común de ser portadores de poderes fuera del control del hombre, de ser mensajeros de la santidad. Aunque su presencia nos acosa a todo momento, su esencia es inasequible para la razón.

Y precisamente en esta revelación de *verdades bajo censura* consiste el mensaje que nos comunica la obra de Antonio Saura cuando nos hace ver la lógica secreta de todo organismo. Con ello, el artista viola un gran consenso social que siempre oculta y reniega la presencia peligrosa de un *contagio mortal*; mientras, mediante sus imágenes violentas y de contenido provocador, logra comunicarnos con esa huidiza omnipresencia que es la corrupción de los cuerpos, la decadencia de todo organismo como parte de su proceso vital.

La excrecencia hecha eje central en la creación plástica de Antonio Saura, encuentra su expresión en un sinnúmero de consideraciones y efectos visuales. \* De entre ellos, aquí queremos destacar algunos que más presencia han tenido en su obra:

La excrecencia está en los experimentos que Saura realizó con el azar provocado y canalizado, que produjeron obras donde

“...se podía trabajar obedeciendo a procesos de cristalización, de agitación, de florecencia, de germinación, muy semejantes a la naturaleza.” (Julián Ríos: *Las tentaciones de Antonio Saura*, p 44)

Su búsqueda por una estructura en las imágenes generadas por medio de esta imitación de los procesos orgánicos, lo llevó al descubrimiento de que entre la *purulación de los signos* en un conjunto de esta naturaleza, de repente aparecían ojos, bocas y una serie de elementos que recordaban los signos del cuerpo humano. De ahí la convivencia de lo figurativo y lo abstracto en la producción plástica de este artista.

Excrecencia es su barroquismo, esa *multiplicación terrible* de elementos, gestos, ideas. La exuberación de sus imágenes es como *una revancha frente a la inmensa e imposible belleza* (op.cit. p 58) de las cosas vivientes de este mundo.

Por su parte, la excrecencia adquiere un carácter humano cuando el artista reproduce imágenes de multitudes, valiéndose de la repetición de ciertos elementos del cuerpo humano. Entre sus referencias está tanto la obra de Edward Munch y *El Entierro del Conde Orgaz* de El Greco, como fotografías de estadios deportivos o imágenes de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial.

En términos de espacialidad, la excrecencia se presenta como una pérdida del centro, la no perspectiva: la prolongación de una imagen como *cuando se corre al visor de una cámara a izquierda y a derecha, este mundo es prolongable* (op.cit. p 99). El resultado es una pintura *total* donde el centro está por todos lados, por ello, es imposible ubicarlo o identificarlo. \*\*

La excrecencia también tiene su papel en la interpretación que el artista hace de obras antiguas de la pintura o de fotografías provenientes de revistas al encontrar una infinidad de posibilidades para la interrelación entre copias y originales. Según dice el mismo artista, *no hay nunca un primer autor y tampoco hay un último autor*.

A su vez, cuando Antonio Saura nos relata: *bice monstruos de aquellas rosas* (op. cit), creando trazos y pinceladas virulentos sobre láminas de ilustración de una variedad de rosas; también lo hizo recurriéndose al proceso de generar excrecencias sobre una realidad aparentemente coherente y “hermosa” que aparece en estas láminas.

Lo mismo sucede en su interpretación del cuerpo de la mujer donde manchas y trazados violentos cubren y dejan entrever la desnudez femenina, colocándonos en posición de testigos involuntarios de esa germinación de las formas y la erótica del cuerpo de la mujer. \*\*\*

Para resumir lo dicho podemos afirmar que el mismo método creativo de Antonio Saura no parece otra cosa sino una suerte de excrecencia del inconsciente del artista sobre *lo que se sabe*: a la parte racional de su creación se suma de forma impredecible lo subterráneo, lo intuitivo de sus visiones y conocimientos, derramándose sobre lo bien pensado y construido, para de esa manera formar una superestructura viviente y dinámica. En su obra se entrelazan conceptos de surrealismo y visiones de germinación y excrecencia. \*\*\*\*

Ahora, pasando al análisis del *Retrato imaginario de Goya* por Antonio Saura, conviene hacer una referencia al *Siglo de las Luces* en España, época en que Goya vivió:

*“Nombrado pintor de la corte en 1786, Goya ingresó al mundo de corrupción y engaño de la decadencia borbónica que sucedió al reino de Carlos III. Hermosas duquesas, filósofos brillantes, príncipes estúpidos, reinas infieles aunque feas, favoritos venales, pero también toreros y actrices embarcados en las naves de la vanidad y el egoísmo, le rodeaban. Engaño y corrupción; pero también,*

*elegancia, sensualidad y un intenso gusto por la vida. Pues el Siglo de las Luces, en España, fue también el siglo de las candilejas, de las plazas de toros y de la parranda aristocrática. Goya sería el pintor de este mundo.” (Carlos Fuentes: El espejo enterrado, p 237 y 243) \*\*\*\*\**

Este *Retrato imaginario de Goya* por Antonio Saura, es un retrato que luce más por su veracidad que por la exageración. El rostro desencajado que vemos protesta y acusa hasta en la tortura. Sus ojos desorbitados, sumergidos en una materia turbia que es el sufrimiento y la indignación, reflejan el espíritu de aquel pintor de la Restauración Española; gritan con más fuerza que cien bocas de una multitud enardecida. Lanzan el grito de la denuncia, el de un rechazo impulsivo contra la condición y el carácter del hombre de su época.

Y tampoco sorprende la semejanza que hay entre esta pintura de Saura y otra, la de Francisco Goya con el perro hundiéndose en arenas movedizas: a este hombre - a este animal - apenas si le queda su cabeza fuera de la avalancha, de esa inmundicia vertiginosa e irrefrenable que es la mejor metáfora de las actitudes de la turba de antaño y hoy.

El *Retrato imaginario de Goya* es como el antecedente de las crucifixiones que posteriormente pintaría Antonio Saura. En ellos hay alguien que sufre, quien es torturado, es atrapado entre dolores humanamente inconcebibles. Los últimos gestos de un calvario, de una pasión, son aquí plasmados en una cabeza que perdió por debajo todo lo que era su cuerpo, pero que aun así, con su último esfuerzo, el más grande que nunca conoció, grita y reza, porque es torturado por los demás, porque sufre por la entera humanidad.

Para finalizar, es importante señalar un aspecto más de la obra de este artista que, aparte de las otras vertientes casi ocultas pero fundamentales de su pintura como son la ironía y el humorismo, se erige como uno de los grandes valores de su pintura. Nos referimos al lirismo que se manifiesta, se proyecta a través de los trazos violentos de este artista y que surge tras esa aparente destrucción total de caras, formas y cuerpos. Es la protesta de una inocencia tan pura como el candor de un niño quien abre sus ojos al mundo sólo para ver abuso y humillación, crueldad y deterioro en el ser humano. Su reacción es de la más sincera y auténtica; es el grito del que denuncia, es el lamento desgarrado que en vez de ocultarlo, mantiene en lo alto lo que ha visto de impuro y vergonzoso en el ser humano. Saca a la superficie lo que estaba oculto y evadido por las *buenas conciencias* y en sus actos de insolencia nunca parece cesar...

Al respecto, podríamos decir con Eliade:

*“El acto poético más puro se esfuerza por recrear el lenguaje a partir de una experiencia interior que, parecida en esto al éxtasis o a la inspiración religiosa de los »primitivos«, revela el fondo mismo de las cosas.” (Mircea Eliade: El chamanismo y las técnicas..., p 389)*

## VI. Ser Múltiple: Consideraciones sobre el Autorretrato

*“Cuando un cazador camboyano comprueba que sus redes no han cogido nada, se desnuda, se aleja un poco y errabundeando se deja caer en la red como si no la hubiera visto; dejándose capturar en ella, se pone a gritar:*

*»¡Ay! ¿Qué es esto? Temo estar cogido « Después es seguro que algo caerá en la red ”*

(J.G. Frazer: *La rama dorada*, p 42)

Pocos dudarían en aceptar que el arte es una forma de ensanchar las perspectivas de la vida, que es un intento organizado para encontrar salidas de lo que es nuestro *pequeño destino*. Este último, comprende y se define por nuestras actividades ordinarias, la necesidad de mantenemos en nuestra realidad material y nuestra manera de buscar y encontrar explicaciones “razonables” y lógicas a base del raciocinio para ubicarnos en *este mundo*.

Lo que el arte nos propone es una suerte de salida de este *pequeño destino* y de su acosadora profanidad, hacia otros niveles de vida realizables únicamente a base de esfuerzos personales, tanto físicos como del espíritu. Mientras más fuerte es el impulso y más persistente la voluntad del individuo para lograr esta *salida*, más lejos puede llegar. Pero hay que saber, todo ello supone un trabajo difícil y entraña enormes riesgos:

*“En el fondo, lo sagrado suscita en el fiel exactamente los mismos sentimientos que el fuego en el niño: el mismo temor de quemarse, el mismo afán de encenderlo; idéntica emoción ante lo prohibido, igual creencia de que su conquista trae fuerza y prestigio - o herida y muerte en caso de derrota. Y así como el fuego produce a la vez el bien y el mal, lo sagrado desarrolla una acción fasta y nefasta y recibe los calificativos opuestos de puro e impuro, de santo y sacrílego, que definen con sus límites propios las fronteras mismas de la extensión del mundo religioso.”* (Roger Caillois: *El hombre y lo sagrado*, p 33)

Está claro, esta salida del *más acá* no se da gratuitamente; se trata *de un paso difícil, de un puente angosto como un cabello*. Pasan muy pocos, tan sólo los de una dedicación total, aquellos que han conocido la iniciación. \*

Ahora, en el arte del autorretrato se manifiesta la ambición de encontrar *la gran vida* en un elemento que por importante que sea para el *pequeño destino*, no deja de ser un mero detalle para el Mundo en el que éste está sumergido; este elemento es la *persona* del artista. Su máxima pretensión es comparable con la de construir una torre de Babel utilizando materiales orgánicos y a base de los desechos de otras construcciones: en cada instante se tropieza con la fragilidad de la misma materia y se pierde en los cimientos laberínticos que, se supone, un día servirán como soporte para los niveles más elevados.

En vista de tanta dificultad en la *construcción* de los autorretratos, consideramos que este ejercicio se presenta como *paso difícil*, como *punte angosto como un cabello* para el artista, y que es transitable únicamente para el que confía en su suerte, tiene su voluntad a prueba de todos los reveses; que este camino es viable tan sólo para el que tiene la fe de ser un *elegido para esa finalidad*, para el que no se cansa en pos de su iniciación

En este capítulo queremos demostrar la importancia de concebir al hombre como representante y envase de varias entidades, un ser dotado de muchos *tentáculos* hacia la realidad, un ser fragmentado por la oscilación que vive entre sus deseos y repulsiones. \*\*

En este supuesto, el autorretrato puede concebirse como un camino hacia la realidad de uno mismo y como tal, es la expresión del anhelo del artista para alcanzar la autenticidad; una conciencia verdadera de su condición. Aquí, reflexiones significan meditación y pensamiento, pero también el juego de luces y sombras que desde su realidad material se proyectan sobre el papel, la tela. \*\*\*

En lo particular, este camino, o sea, el estudio detenido de los rasgos físicos y psíquicos de la cara, siempre tan susceptibles a los sucesos de la vida, nos ha llevado a entender el autorretrato en un sentido muy amplio. Consideramos como autorretrato o, cuando menos, como una aproximación a ello, todo aquello que trate y plasme en imágenes no sólo las facciones y el cuerpo del artista, sino también el espacio que ocupa y llena con sus movimientos y, por extensión, incluso las huellas que deja el contacto con su entorno: en su sombra, en una huella digital, en una pisada que deja en el suelo, en un objeto que le pertenece puede evocarse su presencia. Este intento para la reconstrucción de su *persona* es como buscar la unidad en la multiplicidad, proponerse a encontrar su identidad en la dispersión...

Hemos de reconocer, pues, que este modo de concebir la presencia de una persona tiene mucha similitud con la visión que el hombre "salvaje" tiene de su lugar e importancia en el mundo, de acuerdo con la magia contaminante y según la teoría del alma externada en objetos inanimados, plantas y animales (Ver: J.G. Frazer: p 761-785).

La multiplicidad del ser humano, plasmada en series de autorretratos es un ejemplo de las principales ambiciones subyacentes de la creación plástica del autor del presente: se buscan las múltiples formas de una *salida de sí mismo* y se pretenden captar momentos de la alteración y la metamorfosis del espíritu. \*\*\*\* Dichas *salidas* constituyen una aproximación para la reconstrucción de la identidad del artista, entendida en el término más amplio de la palabra: se busca la identidad como objeto y participante de su ambiente, como un ser cambiante y mortal pero con semejanza a sus ideales y miedos.

Para demostrar la existencia de este anhelo de lo múltiple en el ser, a través de distintas culturas, épocas y regiones, viene al caso citar las últimas frases de la antología de Fernando Benítez que resumen de esta manera las experiencias que el estudioso había tenido entre los indios de México:

*“Los indios nos entregaban, no su paraíso, sino su conocimiento. Las posibilidades del hombre, de su cuerpo y espíritu, la facultad de romper las fronteras que nos abogan, la de aniquilar su cárcel, la de desdoblarse en las varias, infinitas personalidades que integran nuestra conciencia, la colectiva, la de atrás, los eslabones perdidos de los milenarios, los del complejo presente, con su angustia, su inseguridad y su fortaleza y las personalidades del mañana, semillas del porvenir no germinadas, la revelación en fin de lo que podría ser el hombre si logra vencer los monstruos creados por su propia imaginación.”*  
(Fernando Benítez: *Los indios de México*, p 418)

Ahora, no falta quien afirme que el de ocuparse del estudio y las averiguaciones en torno de uno mismo es mero ejercicio de narcisismo, una expresión del egocentrismo, nada más. No obstante, consideramos que el que tenga ambiciones de buscar y encontrar su propia identidad, su lugar en el mundo, o sea, el que busque cobrar conciencia de su condición; no puede limitarse a la observación de su entorno excluyéndose de esa manera a sí mismo del conjunto de objetos y fenómenos que se propone a estudiar. También creemos que para que los resultados de una reflexión de esta naturaleza no desemboquen siempre en la crítica mordaz de “los demás” o del entorno cultural, social, etcétera, es precisa una práctica de autorreflexión que nos permita ejercer la comprensión y la tolerancia hacia incluso lo más atroz de la humanidad ya que es de saber que todos y cada uno tenemos de santos y de diablos, nuestro carácter alberga tantas virtudes como vicios. Como escribe Ernesto Sabato:

*“Alguien había dicho que en cada criatura está el germen de la humanidad entera; todos los dioses y demonios que los pueblos imaginaron, temieron y adoraron se hallan en cada uno de nosotros, y, si quedara un solo niño en una catástrofe planetaria, ese niño volvería a procrear la misma raza de divinidades luminosas y perversas.”* (Abbadón el exterminador, p 349)

De este juego, entre lo extrovertido y lo introvertido, entre el observador y el objeto de su curiosidad que se centra en él mismo; un juego que se juega a fin de reconocer el lugar de uno mismo en el universo, hay un sinnúmero de ejemplos en la civilización y la cultura. Para no extendernos demasiado en el tema mencionaremos uno: en toda religión los dioses son antropomorfos y, a menudo, los malos espíritus también toman formas humanas o se encarnan en seres humanos. ¡Qué ejemplos tan claros para entender que el hombre, para explicarse el universo, lo ve centrado en torno suyo donde desde *arriba* y desde *abajo* lo contemplan eternamente sus propios autorretratos! \*\*\*\*\*

De esto leemos en J.L. Borges:

*“En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca.”*  
(J.L. Borges: *La escritura del Dios*)

## VII. Impresiones de México: una Interpretación del Entorno Sociocultural

El presente estudio no sería completo si no señaláramos un aspecto que ha tenido gran influencia en su desarrollo: nos referimos al hecho de que el autor del presente es de nacionalidad húngara quien vino a realizar sus estudios de maestría a México. El cambio del contexto sociocultural que le ha significado establecerse en otro país para este periodo, no dejó de imprimir sus huellas en su producción plástica y sus estudios para la tesis. A continuación haremos referencia a las principales impresiones que nos han aportado los tres años de estancia en la Ciudad de México.

Primero, queremos mencionar un aspecto que podríamos resumir bajo el término de *luzes y sombras o el barroco mexicano contemporáneo*.

La geografía mexicana, con sus montañas y llanuras, selvas y zonas desérticas, exuberancia y austeridad en su vegetación; ofrece una imagen muy semejante a lo que es su estructura sociocultural: sus zonas residenciales, sus haciendas extensas y sitios turísticos, contrastan fuertemente con la marginación de esa parte importante de la población que vive de sus tierras, carente de recursos, seguridad y educación.

En términos de la cultura brillan o ensombrecen de la misma manera el lujo y la ostentación de un *Palacio de Bellas Artes* con sus conciertos y exposiciones de rango internacional y, por otro lado, esa monocromía que ostenta la cultura de las masas. A tres cuadras de *La Casa de los Azulejos* la gente vive en casas que claudicantes esperan que las remate el próximo levisimo temblor.

Consecuencia de ello es la apatía de la población en la rutina diaria y su fervor, su pasión en sus fiestas religiosas, en los eventos deportivos. La celebración desenfrenada, las *parrandas*, son expresión de un amor por la vida y, también, de una profunda desesperación. Las festividades del Día de los Muertos se afanan en componer música y construir un hermoso decorado en torno de lo que es, desde siempre y para siempre, silencio y negror.

En nuestra visión, este barroquismo le enseña al pintor cómo usar el color en su riqueza: sus tonos dorados vienen entrelazados con las sombras. Y los abismos irreconciliables entre los grandes extremos hacen burla de las actitudes de meditación e invitan a vivir la pasión. La pasión que tiene la fuerza para soñar temeridades, pero que entraña, y a menudo revela, las corrientes turbias del instinto, nuestro máximo poder destructor. Ahí el individuo está más cerca al *Mundo* que en otras altitudes más "civilizadas"; su vida y su muerte lo esperan, lo invitan al baile en cada momento:

*"La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen uno de los rasgos más notables del carácter mexicano. (...) Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del*



*mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias sadomasoquistas, sino también de una cierta religiosidad.”* (O.Paz: *El laberinto de la soledad*, p 26)

Y es cierto; la escisión de la realidad social en los opuestos de ganadores y vencidos \*, el de sentirse expuestos a amenazas y peligros a todo tiempo; fomenta en los individuos una visión del mundo donde la creencia en el más allá conserva su vigor que tenía en tiempos antiguos. Esa falta de voluntad para cambiar las condiciones en *el más acá* por creer que son como son, “pues ni modo”; el de considerar los reveses de la existencia como una revelación de la regla general de “si te toca, te toca”; demuestran una actitud marcadamente fatalista en el mexicano. Son la expresión de su abandono ante un Mundo irreconocible e implacable; son la manifestación de su religiosidad. \*\*

Segundo, un fenómeno que no deja de imponer al que llega a visitar la Ciudad de México y proviene de alguna ciudad europea, es la contradicción que se da entre la inmensidad de la población de esta metrópoli y la omnipresencia de unas tradiciones auténticamente populares en su rutina normal. Por un lado, la convivencia en la ciudad supondría cierta enajenación en los individuos y la desaparición casi total de las grandes familias, y una maquinaria más o menos bien organizada de servicios públicos; que son factores típicos y necesarios en otros grandes conglomerados del mundo. No obstante, y muy a pesar de estas mismas reglas, parece que aquí ha venido formándose una población que aunque vive en una gran ciudad, no pierde su estimación por el sabor popular, no olvida sus raíces de una cultura rural. Su música, sus costumbres, sus fiestas demuestran la continuidad de una vida cultural, propia del campo y no de una ciudad.

Consideramos que este fenómeno se debe principalmente al hecho de que en México el siglo XX no ha logrado que se establezca una numerosa e importante clase media, por lo tanto, siempre existe la gran división histórica entre la cultura de las élites (una cultura extranjerizante) y la cultura popular, traída por las oleadas de migrantes que llegaron, y siguen llegando, desde las más diversas regiones del país hasta la ciudad.

Sin embargo, esta cultura popular ya no es la misma que como era en sus orígenes, imbuida por la circunstancias de una vida en el campo, regida por los cambios de temporada y siempre pendiente del clima. En la ciudad se vive esta tradición únicamente como un recuerdo, como una suerte de añoranza por la rutina de los campesinos, por un contacto directo con la naturaleza. Pero en el trato diario a cada paso surgen las fórmulas de cortesía, los albures y la misma moralidad de estos centenares de pueblos y pueblitos que enviaron a sus hijos hasta la ciudad. Al respecto, Octavio Paz nos ofrece una visión nada optimista:

*“América vive de modo mucho más trágico en el siglo XX (nota: comparado a la historia de la Europa del siglo XIX): la perversión y la destrucción de la cultura tradicional. Los campesinos son cultos aunque sean analfabetos. Tienen un pasado, una tradición, unas imágenes. Llegan a México o a Guadalajara y olvidan todo. Y, entonces, ¿qué tienen sus hijos, y los hijos de sus hijos? La cultura de la sociedad industrial moderna. Pero las formas de la cultura industrial, cuando llegan a México, ya son muy inferiores a los de los Estados Unidos o de Europa. A su vez, lo que llega a la gente que pertenece a la lumpenproletariat son los restos, los detritus de esas formas e ideas.” (O. Paz: *Vuelta a El laberinto de la soledad*, p 348)*

Consecuencia directa de todo ello es el conservadurismo en cuestiones de moral, y una jerarquía rígida e incuestionable tanto en la vida familiar como en las actividades públicas. Militarismo, machismo, chovinismo son las peores ramificaciones de esta situación...

Por último, queremos notar algunos aspectos de las artes plásticas que, en nuestra opinión, expresan de alguna manera la realidad sociocultural de México.

Por una parte, es curioso ver la fusión que se observa entre pintura contemporánea y artesanía en México, un aspecto predominante en la pintura proveniente de la *Escuela de Oaxaca*. Aparentemente, se trata de un arte tradicionalista que toma como su punto de partida la obra de Rufino Tamayo y la exuberante imaginería de artesanos y decoradores como son alfareros, tejedores, carpinteros, etcétera. Sin embargo, con la excepción de unos artistas sobresalientes como Francisco Toledo o Rodolfo Morales, en la mayoría de los casos es nada más el gusto por la decoración y el placer de recrear motivos festivos y de carácter *naïve* lo que mejor caracteriza esta producción plástica. Lo que es más, puesto que existe un extenso mercado estadounidense que demanda y compra esta clase de *curiosidades*, parece que esa producción masiva de pinturas ofrece más de provecho económico que de valor para las artes plásticas...

Por otra parte, llama la atención la existencia de un arte internacionalizado que llena las salas de los museos y los espacios de esa multitud de galerías en el Polanco. Podríamos decir: el arte conceptual y el arte de las instalaciones viven su agosto en la escena de artes de México.

Aunque sus orígenes son totalmente ajenos a la realidad mexicana, su apreciación no parece menguar entre el público comprador. Por ello, sería interesante preguntarnos, ¿cómo es posible que un arte que es producto de las sociedades altamente industrializadas del primer mundo, que trata problemáticas tan extrañas a la realidad mexicana como las dudas existencialistas de la opulente clase media, la fragmentación de esas sociedades informáticas que se ahogan entre sus individualismos, o bien, su esquizofrenia entre preservación ecológica y una

escalada de producción industrial; en una palabra, como es posible que todos estos motivos tan diferentes y casi inexistentes en la realidad de México, generaran una inmensa cantidad de obras conceptuales y de instalación *aquí y ahora?*

Pues, habrá muchas maneras de contestar a estas interrogantes. pero hay una respuesta que es más sencilla y más sincera que varios volúmenes de investigación que existirán sobre el tema: consideramos que se trata de otra señal de que las artes en México vienen perdiendo su ímpetu como medios de comunicación social, como mensajeros directos entre *realidad y sociedad*. En su lugar, parece que presenciamos un baile de máscaras, un ocultamiento de identidades; un juego que prefiere *durar y callar* a hacerse cargo de *revelar* lo profundo, lo auténtico *de aquí y de hoy*. Y en esto consiste su profanidad.

## VIII. La Obra de Tamás Szigeti, Realizada en el Periodo de la Maestría

Al principio de la presente investigación me propuse a estudiar los temas que más importancia y presencia han tenido en mi producción plástica y ahora, al concluir mis observaciones en torno de lo que es la *caída* del ser humano, interesa ver hasta qué punto han logrado plasmarse en imágenes los conceptos de esta temática en mi proceso creativo.

En este capítulo daré un resumen de las diversas etapas de esta producción, ofreciendo siempre una introducción a una obra que mejor representa el periodo en cuestión. Cada descripción se divide en tres partes: *la intención*, *la realización* y *el resultado*, para de esta forma dar una visión más amplia del proceso creativo que las vio nacer.

### 1. Pareja, 1997

95 x 65 cm, óleo sobre cartón

Al llegar a la Ciudad de México en agosto del 1996, de golpe me encontré en un entorno completamente diferente del que había conocido en mi país. Las mismas coordenadas de mi vida se cambiaron en este ambiente; mis puntos de referencia anteriores resultaron de poca utilidad. Las proporciones de esta ciudad me impactaron y me confundieron de tal forma que durante largos meses no reconocí ni rasgos de estructura en este lugar.

Perdido muchas veces en las calles del Centro Histórico y en busca de puntos fijos, fueron frecuentemente los puestos de periódicos que me atrajeron la mirada y que, aunque sin ayudarme a encontrar una calle o un edificio buscado, en cambio me proporcionaron otra "ubicación", por cierto asombrosamente nueva, en esta ciudad.

Una tarde, por ejemplo, cruzando una calle como *5 de Mayo* y al punto de ser atropellado por un taxi (en Hungría siempre te dejan pasar antes de dar la vuelta), di un salto a la banqueta para encontrarme frente a frente con la portada de la *Prensa* que lucía imágenes de cuerpos mutilados de algún accidente automovilístico y de las víctimas destripadas de alguna venganza familiar. Después vi las revistas pornográficas, y también las vi de tipo popular y barato, en blanco y negro, y vi las fotos de violencia, de opresión, de las multitudes que llenaban las plazas, los estadios. Vislumbré a la muchedumbre ruidosa, ondulante de las calles entre la cual me quedé mirando periódicos.

#### La intención

Un sueño que tuve, recurrente hasta en las horas del día, era de una caminata en una noche lluviosa por las calles del Centro entre *Madero* y *Donceles*. Lluvia color negro y verde caía sobre las banquetas, el agua se escurría entre los poros del tezontle de las fachadas. Sentí el calor pesado, la vehemente respiración de los edificios; en una casa algún objeto pesado perdió el equilibrio y con un golpe seco se cayó al suelo. Me pareció oír gemidos,

una tos jadeante de un enfermo y una risotada que se escapó de entre unas cortinas entrecerradas. Me sentí atravesado por una mirada óculto e invisible que me figoneaba detrás de las rejas de un negocio. Negro, verde viridián, rojo sangre oscuro; los destellos de las gotas de agua y sombras más largas que un tren veloz. Clarooscuro, latidos de la calle, palpitación de una vena en el cuello...

### **La realización**

Hay una pintura de Francis Bacon que es de su época temprana, donde la transformación del cuerpo todavía no jugaba un papel importante, sino que fue la ambientación de sus personajes lo que más le atraía la atención. Este óleo es *Dos Figuras*, 1953.

Yo, por considerar esta pintura como una de las mejores de este artista, siempre había querido hacer una copia de ella. Así que, bajo el estímulo del sueño que tuve, decidí realizar este trabajo. En él me apoyaba en dos experiencias que había tenido: primero, utilicé los colores y el ambiente del sueño; segundo, conseguí varias revistas pornográficas hechas en México, en blanco y negro, para copiar sus figuras.

De soporte, utilicé una cartulina muy texturada. Para pintar la imagen utilicé varias capas de óleo, siempre de un solo color. Para matizar un color, lo apliqué en diferentes grosores, pero sin mezclarlo con otro color. Así, logré una mezcla óptica entre las diferentes capas mediante el ocultamiento o el descubrimiento de las capas inferiores. En los blancos apliqué mucho empaste para conseguir un efecto similar al que se observa en *Dos figuras* de Francis Bacon.

### **El resultado**

Dado que la intención que había tenido para realizar este cuadro fue hacer una copia, el "mensaje" de esta imagen tampoco pretendió superar ni cambiar el mensaje de óleo original. Por ello, considero que por tratarse de una copia con ligeros cambios, como tal, ésta expresa bien lo que me había propuesto en un principio: realizar una práctica para experimentar una sensación *de ja ví* de enajenamiento, de zozobra e inestabilidad, mediante el proceso creativo.

## **2. Música, 1997**

90 x 120 cm, temple y carboncillo sobre tela

### **La intención**

Para mí pintar es un proceso y un estado de entre ensoñación y pensamiento. La intuición tiene, a su vez, un rol decisivo: para decidir en qué manera proceder en un cuadro confío ciegamente en sus consejos.

Cuando hice esta pintura no me inspiré tanto en un sueño concreto, sino más bien en una visión que había tenido un día en el taller de San Carlos: una mañana que empecé a trabajar temprano, para comenzar el día revisé las fotos que en las semanas anteriores había recortado de la prensa. Mientras, sin estar consciente de ello,

escuchaba los sonidos, la música popular y los gritos que provenían de la calle donde ambulantes, marchantes y taqueros se preparaban para otro día de vida, ruido y trabajo.

Fue entonces que me topé con una foto donde tres manifestantes posaban para la cámara, sin camisa, esperando en el sol. Luz y sombra destazaban sus cuerpos y el grupo se asimilaba a una pirámide, a un triángulo pétreo. La sensación que tuve mirando esta reproducción fue muy extraña: de improvisto, lo que había sido ruido, algarabía y ritmo desordenado de la calle hasta ahora, sufrió tales alteraciones que pareció haber “cuajado” de un momento al otro en un conjunto musical, como de una orquesta. Pero esta música era monstruosa: una batuta enloquecida hacía salir sonidos graves y agudos, armonías y cacofonía de una orquestación diabólica, milagrosamente polifónica, jamás descrita en una partitura. Este “concierto” tenía un ritmo, un flujo, una dinámica que sentí en las sienes; irrefrenable y sin tener final ni principio. (Parecióse cosa que siempre había estado allí, aunque no me había fijado...) Su organización íntima obedecía a fuerzas sobrehumanas, su control era completo, aunque incomprensible para mis oídos.

Experimenté vértigo, una alteración de mi equilibrio; un fluir incontrolable de mi cuerpo con esta música, con este ritmo. Y en este momento clave me percaté en que las tres figuras “provenían” de esta música y, también, la reproducían. Sus cuerpos oscuros se dilataban y se encogían, las luces y las sombras se alternaban en su piel.

### **La realización**

Después de tener una visión tan fuerte, podría decir que era fácil empezar el trabajo. Sin embargo, en este proceso creativo tuve inspiración de otras fuentes, así que la imagen original se tiñió de nuevos matices, adquirió nuevos contenidos.

Primero, al haber terminado las tres figuras al temple sobre tela, preparada a creta, contemplé durante buen tiempo este conjunto triangular para encontrar la ambientación que pudiera expresar aquella sensación musical que yo había tenido. Entonces, me acordé de una pintura de Henri Matisse que se titula *Música* (1910), donde el ambiente de sus personajes viene definido por dos grandes áreas de color azul cobalto y verde viridián, dividiéndose con una línea ondulada. Estimulado por este óleo, procedí pintando la parte superior del cuadro de un color verde plano, con el “horizonte” ondulado como en Matisse. Es un verde opaco, mate, suave. Es un fondo atrayente y sombrío a la vez.

A continuación, volví a trabajar sobre las figuras: con un color blanco quebrado con azul y sombras trabajé las luces en los cuerpos y, guiado por otra idea, con tres brochazos tapé las tres caras a modo de expresar ese trío de figuras que ya conozco desde hace mucho tiempo: una se tapa los ojos, otra los oídos, y la tercera se cubre la boca.

El último paso fue agregar una caja gris oscuro en la esquina derecha inferior del cuadro y alargar una mano del personaje central para que su dedo índice alcance esta caja, oprimiendo en ella un punto. Esta caja fue la representación de una radiograbadora que veo a cada paso en la calle y cuyo sonido me alcanza en todo lugar.

#### **El resultado**

De hecho, hasta la fecha siento una clase de escalofrío al contemplar este cuadro. El grupo amenazador que estructura su espacio; las delicadas líneas a carboncillo que hacen desvanecer el ropaje de los personajes; las caras irreconocibles que están en movimiento; todo ello me remite a algún suceso terrible, oscuro. Percibo, o bien: *vuelvo a sentir* una amenaza, un poderío desconocido y superior. Mi intención creativa fue colmada en esta realización ya que sus elementos planeados lograron unirse con los de la intuición, formando un conjunto sonoro y revelador.

### **3. Bodegón: El Deterioro, 1998**

65 x 96 cm, temple, tinta, pastel sobre papel

#### **La intención**

En este caso mi intención era crear una serie de *naturaleza muerta*. Lo que más me interesaba en este periodo era la convivencia de la vitalidad y de la decadencia en un conjunto de frutas. De hecho, las frutas y las verduras más unas hierbas secas que me había comprado, estaban amontonadas en la mesa del taller durante unas dos semanas. En un principio, me había comido algunas frutas para *estar en contacto* con mis objetos de interés, pero al cabo de unos días, debido al calor del mes de mayo de ese año, todas perdieron su frescura, adquirieron otros olores y empezaron a atraer los insectos. En este periodo de más o menos diez días realicé seis bodegones, basándome siempre en el aspecto tan cambiante que ofrecía este conjunto.

#### **La realización**

En este dibujo, como en toda la serie sobre frutas, usé el soporte de papel. Para empezar, hice un dibujo al pastel de los elementos principales de la imagen. En la composición, busqué llenar la superficie para dar la impresión de grandes dimensiones que no se abarcarían con una sola mirada del espectador, sino tan sólo recorriendo la imagen varias veces para reconstruirla en la imaginación. El dibujo preparativo lo realicé con gran detallismo y disciplina, a modo de describir el estado de tranquilidad e integridad que sería el punto de partida para los subsecuentes pasos.

A continuación, coloreé grandes zonas usando temple aceitoso y tinta, con una paleta reducida a un verde, un amarillo y un azul. Una vez listo, procedí al aplicar el negro, con el claro propósito de “destruir” o “afear” lo bonito, lo entero y lo “saludable” de esta imagen. Con un pincel redondo tracé líneas negras que imitaban el recorrido de algún insecto que estaría sobre las frutas. Para hacerlo, volteé el soporte varias veces para de esta

manera perder mis puntos de referencia comunes, tratando de colocarme en el lugar de ese insecto que se dirige en su camino según las formas y los olores de las frutas.

Al final, con tinta negra contorneé el mantel porque sentía que la imagen estaba demasiado clara, demasiado bonita aún.

### **El resultado**

Considero que la imagen lograda expresa el deterioro en varios aspectos. La composición que no se limita por los bordes del soporte sino continúa hacia fuera de estos límites, reflejando el deterioro, la corrupción en aumento, activa y poderosa. El negro juega, por su parte, un papel muy particular al “estar en movimiento” en las líneas entrecortadas que recubren las frutas a modo de telaraña, representando la dinámica de un proceso natural de descomposición. Además, la presencia del blanco de otros colores saturados pero estáticos, establece un fuerte contraste con la movilidad y la importancia del negro. Para mí, este contraste simboliza la convivencia y la permanente alternancia de los términos como la dinámica y el estatismo; pureza y pecado; vida y corrupción en un ente, en un organismo.

## **4. La serie “Mis Cabezas”, 1998-1999**

32 x 25 cm c/u, tinta, lápiz, pastel sobre papel

### **La intención**

Con esta serie pretendí hablar de la metamorfosis y del mimetismo que sufre mi persona debido al contacto diario con la multitud de seres y, también, como consecuencia de su propio proceso de vida que le ocasiona alteraciones y transformaciones; lo mantiene en movimiento.

Observar el mimetismo y la transformación de mi rostro ha tenido un papel importante en la autoobservación que he practicado en los últimos diez años mediante la creación de autorretratos. Al enfrentar mi propia imagen, ésta funge muchas veces como un espejo: en él veo pasar secuencias de caras y expresiones que había captado tanto en los sueños como en las visiones que me brindaron la imaginación y la contemplación. Ver mi rostro transfigurado en otras caras que hablan, que gritan, que callan y piensan y duermen; esto es una experiencia que me brinda la sensación de una libertad ilimitada; un vuelo, una salida de mis mismo, de mi “pequeña realidad”, de mi “pequeño destino”.

Por otra parte, el proceso de vida en que está sumergida mi persona es un proceso único e irrepetible; en él no hay una sola mañana, una simple sonrisa, ni un solo segundo que sea lo mismo en dos ocasiones. Mi gran ambición es sostener una permanente comunicación con este proceso que se desarrolla cambiando en cada momento, para saber y comprender quién soy, cuál es mi destino. Porque el Mundo lo percibo a través de este espejo,



filtro; este receptor sensible y curioso que soy. Por ello, para reconocer mi entorno y ubicarme en el Mundo, es un camino viable hacerlo mediante la observación de mí mismo.

### **La realización**

Cada momento que hizo aparecer una nueva pieza de esta serie tenía su historia y su antecedente, y llevaba una carga que luego intenté expresar en los medios plásticos. Para captar algo de la esencia fugaz de estos momentos, desde un principio he optado por el papel como soporte y he usado técnicas rápidas (“inmediatas”) como el dibujo al pastel, al lápiz o a la tinta. Trabajando en una cara, expresar la unicidad del momento es mi gran ambición, por ello siempre trabajo rápido, terminando a veces en menos de treinta minutos.

En estos dibujos la técnica empleada siempre ha influido de manera importante en el proceso creativo: para captar un estado anímico y plasmarlo en una imagen, el recurso plástico tiene sus posibilidades y siempre es una posible fuente de inspiración. El carboncillo o un pastel negro dejará una línea gruesa y pesada y, por lo tanto, acentuará más un carácter sombrío en el retrato. El lápiz a color, por su línea finísima, posibilita la ligereza en la expresión, brinda la oportunidad para introducir la agitación, el movimiento en la interpretación. Y la tinta que fluye libremente sobre el papel, y es imborrable, favorece la entrada del elemento irracional y oculto, ya que no permite el control total en su manejo. Por todo esto, escoger el momento y la técnica con sensibilidad e intuición, es una cuestión crucial en la creación de un (auto)retrato. El ritmo y el desarrollo del trabajo a continuación será cuestión de concentración por un lado; por el otro, dependerá del esfuerzo que logre ejercer para conseguir la liberación de una sensación para que interactúe con la imagen que se está haciendo.

### **El resultado**

Esta serie que consta de once cabezas a la fecha, funciona como una clase de diario ya que cada una de sus piezas lleva en su dorso la fecha de su creación y unos apuntes de las sensaciones o vivencias que condicionaron su nacimiento. Para lograr la unión de las piezas tan diferentes tanto en técnica como en expresión, considero que el formato único que utilicé en toda la serie es de gran utilidad porque con ello logré crear un punto común y un vínculo unificador entre las piezas que de otra forma parecerían dispersas y sin vinculación.

Al contemplar esta serie siempre pienso en mi gran ambición que me ha guiado para realizar el trabajo: es el anhelo de “salir de mí mismo”, de ser otras cosas y otras personas, para reunirme con otros seres y vivir otras realidades mediante la creación. Y esta ambición se logra expresar en la serie que, a su vez, en algunos instantes de su creación me ha brindado la vivencia de ser “otro” y me produjo la pasajera sensación de ser partícipe de algo grande y común entre los seres humanos.

## **5. Noche, 1999**

140 x 120 cm, óleo y temple sobre tela

## La intención

Parte de mis actividades como artista plástico es la lectura y la búsqueda de fuentes visuales para mi proceso pictórico. La colección de libros de fotografía, revistas, álbums y catálogos que he juntado en los últimos años, obedece a una "sed" de imágenes y un anhelo para encontrar grandes e importantes momentos, hechos fotografía y pintura.

En esta colección de fotos figuran también revistas eróticas donde la desnudez del cuerpo pierde la inhibición que le impone la sociedad y se manifiesta en poses, actos y situaciones en los que esa vergüenza y ocultamiento de la cotidianidad se convierte en ostentación, apertura y placer. Y estos cuerpos, caras y genitales "liberados" logran, a veces, superar la profanidad para representar algo grandioso e ilimitado. En ellos el rechazo y la burla de las normas de la convivencia social abren un camino hacia una renovada visión de lo que *también* somos: animales en celo, carne, sexo, voracidad. Una hermosura insuperable que captamos entre piernas abiertas, bocas, dientes y muecas de placer y dolor.

Es el gran anhelo por una vida *continua*, como dice Georges Bataille, que nos hace precipitarnos hacia esa *gran boca vacía* (dixit Octavio Paz) que es la muerte y la sexualidad. De ahí que el erotismo tenga una relación íntima con el sacrificio y el ascetismo. Es un barroquismo que se ha edificado en torno de una semilla que es el origen de toda esta exuberancia. Pero esta semilla está sembrada en la tierra de lo sagrado y promete dar sus frutos en la sublimación del ser, en una gran comunión.

Ahora, el periodo que procedió la realización de la pintura en cuestión, fue inspirado en estas imágenes "desnudas" y causó que tuviera durante largas noches sueños y visiones de cuerpos de mujer. Estas mujeres se abrazaban y se movían suavemente; radiaban calidez y emanaban un dulce perfume con olores a carne, agua, fruta, aceites. Presentí entonces en el sueño tan persistente que esa esencia de mujer que me asediaba y me inquietaba en todo este periodo, se vinculaba íntimamente con el agua y el movimiento de un cañaveral en el viento. Estas mujeres provenían del agua porque eran de agua y volvieron en ella para reunirse con su elemento principal. Así que sus figuras iban y venían, trayendo este líquido a la tierra donde, fascinado y observador, estaba yo.

## El resultado

Empezar a pintar esta imagen pareció fácil, pero luego el proceso creativo cambió de rumbo para dar un resultado distinto de lo planeado.

Al inicio, hice el boceto para dos mujeres desnudas que coloqué diagonalmente opuestas en dos esquinas de la tela. Llené los contornos usando temple aceitoso color rojo indio que daba un efecto de incandescencia. Luego dividí la imagen con una línea aproximadamente horizontal para imitar el colorido y la textura de una cañaveral en la mitad inferior y arriba, la rizada superficie de un río o manantial.

Después, procedí a pintar al óleo los dos cuerpos pero el resultado no me satisfizo: las dos mujeres formaban una composición "demasiado" contrapuesta, ofreciendo una dualidad simple como positivo/negativo o

arriba/abajo. Esta cuasi-simetría me hizo cambiar la imagen ya que la quería menos equilibrada, más inquietante. Así, borré la figura de arriba para quedarme observando lo que quedó de la composición: era una mujer (una muchacha) que está acercándose al horizonte, arrastrándose por el suelo. Pero, ¿adónde quiere llegar este personaje, cuál es su anhelo?

Para encontrarlo, tapé con una cartulina negra la parte superior del cuadro y volví a contemplar el conjunto durante mucho tiempo.

Era unos tres días más tarde cuando hojeando libros, y entre ellos, un álbum con fotos de animales en movimiento de Edward Muybridge, encontré la foto de un perro que corre. La asociación que tuve era sencilla e instantánea: con la cartulina negra que todavía cubría la mitad superior del óleo, imaginé al perro galopando sobre la línea que dividía la imagen. Esta parte de arriba sería como una visión de la mujer, la expresión de su miedo, de su deseo. Un perro que corre en la oscuridad y persigue algo y lo tumba al encontrarlo.

Con esta idea que tuve de cómo proceder con el cuadro, se aceleró todo el proceso pictórico: nada más tuve que retratar al animal y tapar el fondo. El perro y la mujer interactuarían sin otro añadido.

### **El resultado**

A pesar del cambio importante que sufrió este cuadro desde el principio hasta llegar a su término, pienso que es un conjunto logrado. Es así, porque aunque lo que era mi visión inicial se ha cambiado, el más profundo de su "mensaje" se ha conservado, aumentándose con un nuevo elemento. La desnudez de la figura femenina es un elemento principal que encontró una fusión, una interrelación visual y de concepto con el otro elemento que es el perro. La relación entre las dos figuras es de unión y de una cierta tensión a la vez. La unión se da gracias al movimiento "animal", es decir no humano, en las dos ya que ambas se valen de manos y pies para correr o caminar. Esta unión también viene reforzada por la dirección del movimiento de la figura de la mujer: se ve acercándose hacia el horizonte, hacia el perro corredor.

Por su parte, la tensión en la imagen se logra mediante la notable diferencia entre la dinámica de los dos cuerpos: la mujer es lenta, sedienta, perdida; mientras el perro impone por la rapidez, la coordinación de sus movimientos y la decisión. Y los fondos de cada figura acentúan aun más su dinamismo: un negro opaco y estático para el perro y la gestualidad agitada de brochazos multicolor detrás de la mujer.

## **6. Vista de la Ciudad de México, 1999**

90 x 120 cm, óleo sobre tela

### **La intención**

La *proto*-imagen para este cuadro, podría decir metafóricamente, tuvo su origen en los destellos de la memoria y de los "borrones" del olvido, para luego recrearse en un sueño. (Aquí me refiero a la memoria que llena

de imágenes la mente del durmiente y hace que en ella aparezcan fotos de la prensa, tarjetas postales, un paisaje, un desnudo. Y hablo del olvido que fragmenta y aleja los recuerdos, dejándolos sin lugar y tiempo. Hasta que en el sueño se reencuentren estos contornos de memoria para fundirse con los matices del olvido.)

Pero, ¿de qué color son los sueños? En este caso, o sea, cuando soñé la imagen de este cuadro, eran de color naranja, un azul cobalto y unos tintes del follaje, del suelo. Soñé que caminaba en una tarde soleada en la Alameda Central, pero que no era un día domingo: era una tarde cualquiera, sin las luces y el griterío del fin de semana y el parque estaba casi desierto. En el sueño percibía como el el aire arrastraba los periódicos, las bolsas de plástico y, entre las hojas caídas, una flor artificial que rodaba lentamente en el suelo.

Con todo, esta imagen móvil, esta "grabación" que me reproducía el sueño, tenía mucho de una tarjeta postal que se vende a millares en los kioscos. Entonces, en el sueño, levanté la mirada y vislumbré por un instante una inmensa columna de cristal y acero que era el edificio de la Torre Latinoamericana. Pero todo fue nada más un instante porque la vista se me ofuscó bajo la luz cegadora del sol. Esta luz deslumbrante y asesina me quitó la vista pero logró quemar en mis pupilas la columna de este edificio que bajo mis párpados cerrados de repente se transformó, tiñéndose de rojo escarlata y naranja de cadmio. Adquirió, a la vez, dimensiones inauditas, llegando hasta los cielos.

Pensé (soñé) entonces que esta Torre era como la Torre de Babel que pintó Bruegel, pero que ya se dejó de construir y que ahora se erige entre las multitudes de la tierra que sufren de la confusión de sus idiomas e ignoran la comunicación. En vez de ello, está el ruido, el ir y venir diario, las palabrerías, la algarabía callejera, las mentiras y los engaños, los sentimientos y los instintos que fluyen y refluyen sin cesar entre el laberinto de las calles que se revolotean bajo la Torre, bajo el cielo.

### **La realización**

Para trabajar esta imagen soñada decidí por empezar a pintarla partiendo de dos figuras de niños. Las encontré hace tiempo en la prensa. Se trata de unos niños campesinos que posan para la cámara. Su gesto de ostentación y de orgullo se manifiesta en su esfuerzo para aparentar *algo* (¿fuerza, poder, ambición?); se lee entre sus brazos abiertos.

Este gesto, también, define un espacio y una profundidad de la imagen, un dinamismo. Los brazos abiertos abarcan un gran espacio que se abre hacia el espectador. Por ello, para recrear el ambiente de estas figuras, escogí una imagen de una tarjeta postal que representa la Torre Latinoamericana y la Alameda Central con un horizonte lejano que a manera de otro, *inmenso abrazo*, rodea toda la ciudad.

Estaba en este punto del proceso cuando me acordé de una pintura de El Greco que siempre me ha impresionado. Este óleo es *Vista y plano de Toledo*, de 1610. En esta imagen un personaje mantiene en lo alto el plano de la ciudad, en primer plano. El paisaje urbano de su época aparece detrás. La figura y el plano dan contexto

a la imagen: este contexto, juzgando por el ademán del joven con el plano, es de cortesía, es de una amistosa invitación.

La similitud que noté entre los gestos de aquel personaje y *estos* niños me impulsó a ver un nuevo contenido latente en mi cuadro: estos niños no tienen nada que enseñar, que no fuera su existencia y ambición más próximas. Por ello, pensé, podrían representar a las multitudes que sin educación, sin conciencia, sin perspectivas viven en la gran ciudad. Y también pensé en este momento en los *Niños de la Calle* que viven en la Alameda, manteniéndose del hurto y de limosnas, siempre perseguidos por la policía y las *buenas conciencias*. Sí: a modo de invitación, trataré de dar una imagen cruda y crítica de un contexto social.

El contorno negro de las figuras ya es elemento “prestado” de la pintura de El Greco. Los manchones de color por debajo de la torre y entre los niños representarán las hojas caídas, las bolsas de plástico que cubren todos los prados y senderos del parque.

### **El resultado**

El significado que para mí tiene este cuadro coincide en muchos aspectos con lo que era en un principio el sueño, y después: mi intención creativa para plasmarlo. Frente a un cielo despejado, deslumbrante, hermoso y cegador posan estos niños de carnes “prietas” de sombras y blancos quebrados, quienes se lucen de algo que se extiende entre sus brazos abiertos: no es un letrero, no es un mapa: son ellos mismos. Es un orgullo ilógico, desmesurado, candoroso. Es el vivir sin saber de lo que son, de donde vienen, adonde los llevará su destino. Su gesto taparía, si pudiera, todo el cielo. Su contorno negro parece dilatarse y en transformación: hay algo de monstruoso en este juego de sombras a la luz del día, pienso.

## IX. Conclusiones

*“No se aviene el enigma en su poética factura con lemas ni recetas; no funda una filosofía ni sirve para dirigir una política, sino que es lo más injurioso para el espíritu de la seriedad: juego absoluto.”*  
(Fernando Savater: *Instrucciones para olvidar el Quijote*, p. 254)

En las imágenes violentas provenientes de los eventos deportivos, las telenovelas, la opresión policiaca, de la violencia cotidiana que nos rodean y acosan en todo momento, nos interesa la violación de lo sagrado, un acto que ya no promete ni brinda la posibilidad de la redención; que ya no tiene la función renovadora que antaño, en virtud de las fiestas y sus sacrificios, violaba las leyes del *más acá* para subir a los niveles del *más allá*.

¿Cuál es la manera de recuperar la gravedad de esta trasgresión de las leyes humanas y divinas, que no fuera como pedir otra *coca-cola*, otra simple canción? ¿Cómo se podría reavivar el sentimiento de vergüenza y temor ante tales abusos, mediante la creación plástica?

Éstas fueron y son las preguntas principales de la presente investigación y para contestarlas hemos visto algunas modalidades de lo que llamábamos *la caída del ser humano*: con la ayuda de las drogas, entre el ritmo y los sonidos de la fiesta, valiéndose de la metamorfosis, sumergidos en el erotismo, alterados por alguna enfermedad, o bien, mediante la práctica de los sueños. Y de ahí salen otras preguntas, otras suposiciones:

¿No será que lo sagrado está presente, aunque fuera en una parte mínima, en la fiesta, en el erotismo, en fin, en el inconsciente del hombre de hoy, pero se le teme por el vértigo que provoca, por el abismo que nos enseña entre sus fauces que exhalan amenaza y horror? \* ¿Y no será que el hombre-masa de nuestros días tiene a su alcance tantas diversiones, tantos artificios y juegos para su distracción que siempre prefiere el camino fácil, la hipocresía, la pseudo-redención a lo que, aunque le promete lo más grande y lo más auténtico, entraña demasiados peligros, exige abnegación y sacrificio? \*\*

Si es así, el artista no puede, ni debe hablar de otra cosa que no fuera presagio e indicación de lo que nos espera, de lo que es nuestro juego vital y destino: esto es, nuestra caída y nuestra perdición tan previsibles que nos consumen a diario.

Y necesaria es una clase de redención de la omnipresente profanidad para gozar, aunque fuera por momentos, de la gracia de un reencuentro con nuestra autenticidad, con nuestra profunda condición de ser elementos constituyentes del Mundo, y no solamente células, materia y materialismo.

Ahora bien, todo ritual, sea de los salvajes o del pintor, se afana por sacar a sus participantes de su *pequeño destino* para luego introducirlos en otro segmento de la existencia: una posible comunión con *la Gran*

*Vida*, el Universo. El ritual ofrece para los ansiosos de entrar por vez primera a esta región: la iniciación; para los iniciados: los conjuros secretos para obtener su nuevo acceso.

Mas viene al caso señalar que existe una forma de iniciación para el artista que, desde un principio, está en contraste con la tradición social relacionada con algún *cambio de nivel*. donde se entiende por "iniciación" la entrada de un miembro de la sociedad a un nuevo territorio de la misma.

Esta otra forma de iniciación la pueden experimentar las personas que practican las artes. Su proceso personalizado para la entrada a *otro nivel* no se difiere del anterior en cuanto dificultades y riesgos, sino en que su carácter es completamente personal; la entrada o aceptación en el *otro nivel* es aprobada o frustrada en el individuo, el rito se vive en la intimidad de su ser. \*\*\*

El camino hacia la culminación de este rito es largo y en sus preparativos demuestra cierta periodicidad lo cual le exige al artista perseverancia y dedicación total en sus labores pero que, a la vez, promete grandes recompensas: ser partícipe de una visión y unas vivencias auténticas de la realidad: sentirse no sólo un objeto sometido a las grandes fuerzas desconocidas, sino ser, a momentos, representante y agente de las mismas. Este rito se asocia con amenazas y peligros que son, a su vez, requisitos; elementos indispensables de toda superación personal:

*"Sí, la obra artística siempre es resultado de un haber estado en peligro, de haber llegado hasta el final en una experiencia, hasta donde ya nadie puede ir más lejos. Cuanto más se avanza en ella, la vivencia se hace más propia, más personal, más única, y al fin, la obra artística resulta la manifestación necesaria, irreprimible, lo más definitiva posible, de tal singularidad... Ahí radica, justamente, la ayuda enorme que constituye la pieza artística para la vida de quien tiene que hacerla..."* (R.M. Rilke: *Cartas sobre Cézanne*, p 14)

Sin duda, estamos hablando de una necesidad que tiene sus motivos en la ambición que alberga el individuo por adquirir los bienes de la espiritualidad. Y la perseverancia en esta ambición es el único recurso del que dispone cuando se propone cruzar por *un paso difícil*, pasar por *un puente angosto como un cabello*. Por ello:

*"Es preciso andar sin descanso por la vía de la santidad o de la condenación, a las que unen bruscamente imprevisibles encrucijadas. El que se atreve a poner en movimiento las fuerzas subterráneas, el que se abandona a las fuerzas aquerónicas es el que no se ha contentado con su suerte, quizás el que no supo aplacar al cielo. Está capacitado para forzar su entrada. El pacto con el infierno entraña una consagración, como la gracia divina. Quienes lo concluyen, quienes han sido colmados por él, están igualmente separados para siempre del destino común, y turban con el prestigio de su suerte el sueño de los tímidos y de los satisfechos a quienes no tentó ningún abismo."* (Roger Caillois: *El hombre y lo sagrado*, p 59)

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Ahora, para resumir el papel del artista en el proceso de *cambio de nivel*, es necesario ubicar su actividad dentro de las actitudes mágicas y otras que vienen caracterizadas por la introducción de su inconsciente en la producción plástica; nos parece que el acto de la creación plástica consigna para el artista un papel de brujo, del que se orienta conforme a sus intuiciones y presentimientos. En esa convicción nos apoya si consideramos algunas de sus acciones de una tendencia expresamente mágica: se vale del rebautizo tanto para sus figuras como para sí mismo y sus labores requieren de una iniciación; confía en sus sueños como si fueran informes de suma objetividad y utiliza la trasgresión en cuanto cuestiona y desafía las normas sociales; encuentra rasgos de animales en sí mismo y en sus personajes y los logra plasmar para de esa manera hablar de la metamorfosis y la multiplicidad.

Todo ello no es, sino evidencia contundente de la magia que se ejerce por medio de la creación. Una práctica mágico-religiosa que se vale del intelecto y de los conocimientos técnicos, sólo para lograr su máxima finalidad; una entrada a otro nivel de percepciones, a una existencia a momentos coesencial con la materia de lo sagrado y universal. Así lo resumen las palabras de Georges Bataille:

*“Si alguien me preguntara lo que somos, le contestaría de todas formas: ¡Esta apertura a todo lo posible, este anhelo que ninguna satisfacción material jamás podrá colmar y que en el juego del lenguaje no es capaz de engañar! Buscamos una cima. Cada cual, si quiere, puede renunciar a la búsqueda. Pero la humanidad en conjunto aspira a esta cima, que es lo único que la define, lo único que le da su justificación y su sentido.”* (Georges Bataille: *El erotismo*, p 278)



## **X. Apéndice**

### **X.1 Curriculum Vitae de Tamás Szigeti**

Nació el 29 de agosto de 1968 en Budapest, Hungría

Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Artes Aplicadas entre 1990 y 1994 en Budapest, Hungría

Desde agosto de 1996 a la fecha ha sido estudiante del Departamento de Estudios de Posgrado, Plantele Academia de San Carlos de la ENAP-UNAM

#### **Becas**

1992 La beca de la Hochschule der Künste de Berlín, Alemania para dos meses de estudios

1993 La beca de la Soros Foundation, Hungary para participar en su manifestación artística, "Polifonia - Social Context in Contemporary Arts", Budapest

1996 La beca de Magyar Hitel Bank Rt. para el proyecto visual "Bestiario", Budapest

1996 La beca de la Soros Foundation, Hungary para empezar estudios de posgrado en pintura en la Academia de San Carlos, México D.F.

1997 La beca de la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México para realizar estudios de posgrado en la Academia de San Carlos

#### **Exposiciones**

1992 Instalación para un evento literario

1993 Dos performances en el Teatro de la Universidad, Budapest

Colectiva de estudiantes de la Escuela Superior de Artes Aplicadas en Veszprém, Hungría

Dos instalaciones para el Encuentro Internacional de Teatros, Budapest

1994 Dos performances

1995 Una instalación en el Teatro de la Universidad, Budapest

Expositor en el evento cultural de la revista "Törökfürdő", Budapest

- 1996 Expositor en el festival capitalino "Budapesti Búcsú", Budapest
- 1997 Una colectiva de alumnos de la Academia de San Carlos en el XIII. Festival del Centro Histórico, México D.F. 1998
- Exposición individual** de pinturas "Cuerpos, caras, presencias",  
 en la Galería Rodríguez Aragón del Sindicato de Trabajadores del Seguro Social, México D.F.
- Una colectiva de artistas mexicanos y norteamericanos "Crisis",  
 The University of Southern Colorado Fine Art Gallery, Colorado, E.U.A.
- La versión texturizada de una pintura de la Pinacoteca Virreinal para niños invidentes  
 en el XIV Festival del Centro Histórico, México D.F.
- La colectiva "Pasión" en el Club de Periodistas de México A.C., México D.F.
- Una colectiva de seis estudiantes de la Academia de San Carlos en la galería "El Volador"  
 de la Universidad de la Comunicación, México D.F.
- Exposición individual** de pinturas "Gravedad y Figuración" en la Galería Pedro Gerson  
 del Centro Deportivo Israelita, México D.F.
- 1999 Una colectiva de alumnos de la Academia de San Carlos "Explorando lo Humano"  
 en la Casa de Cultura de la PGJ del D.F., México D.F.
- Exposición individual** de pinturas "Figuras de Sombra" en el Museo de la Quinta Casa de Correos, México D.F.
- Exposición colectiva en el Centro Cultural Arq. Mario Pani  
 en ocasión del VII. Festival Internacional de Matamoros, Matamoros, Tam.

## X.2 Apéndice Fotográfico

### Tabla 1

1992 **Autorretrato**, 1992, 35x25cm, pastel/ papel

1993 Una foto de la performance **Perfumería** que se realizó en el teatro *Egyetemi Színház*, en Budapest. En ella, los dos participantes alternativamente sumergieron sus cabezas en una jofaina llena de agua, sosteniendo la respiración hasta cuando les era posible. **Participantes:** Tamás Szigeti, Csaba Lódi. **Foto:** Edina Lisztes

1994 Detalle de la instalación que participó en **Polifonia - Social Context in Contemporary Arts**, organizada y patrocinada por la Soros Foundation - Hungary en lugares públicos de la ciudad de Budapest. Esta obra trataba imágenes de la contaminación y de la enajenación en la ciudad, en un sótano abandonado, ubicado a apenas cincuenta metros de la orilla del río Danubio.

### Tabla 2

Entre 1992 y 1995 trabajaba como diseñador gráfico para el teatro *Egyetemi Színház* en Budapest. En los folletos de la programación mensual diseñé imágenes de inspiración poética acerca de una gran variedad de temas. Entre ellos figuraban referencias a la guerra en la ex-Yugoslavia, a la sexualidad y al erotismo, y también aparecían otros temas de contenido crítico hacia las cuestiones de la sociedad.

### Tabla 3

**Pareja**, 1997, 95x65 cm, óleo/ cartón. Una reinterpretación de *Dos figuras* de F. Bacon.

### Tabla 4

**Música**, 1997, 90x120 cm, temple/ tela

### Tabla 5

**Bodegón: el deterioro**, 1998, 65x95 cm, temple, tinta, pastel/ tela

### Tabla 6

La serie **Mis cabezas**, 1998 - 99 consta de once cabezas a la fecha. De esta serie, aparecen aquí los números 4 - 5 - 6. , 32x25 cm cada uno, pastel, lápiz, temple, tinta/ papel

### Tabla 7

**Noche**, 1999, 140x120 cm, óleo y temple/ tela

### Tabla 8

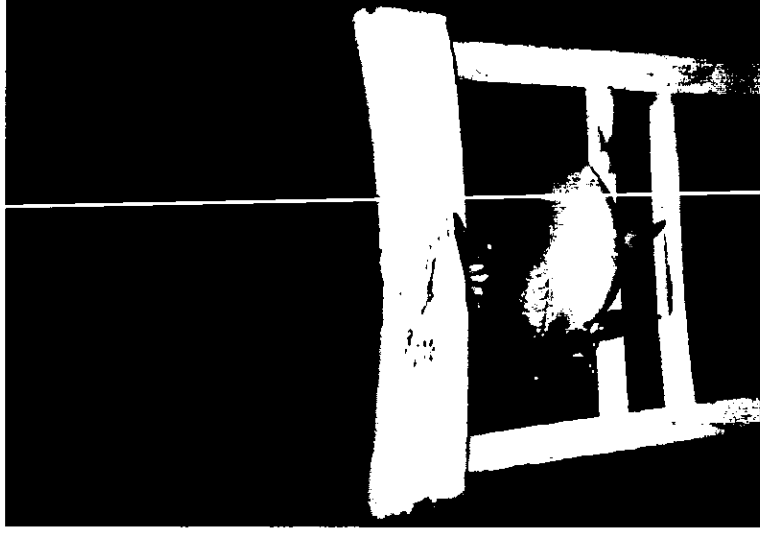
**Vista de la Ciudad de México**, 1999, 90x120 cm, óleo/ tela



1992

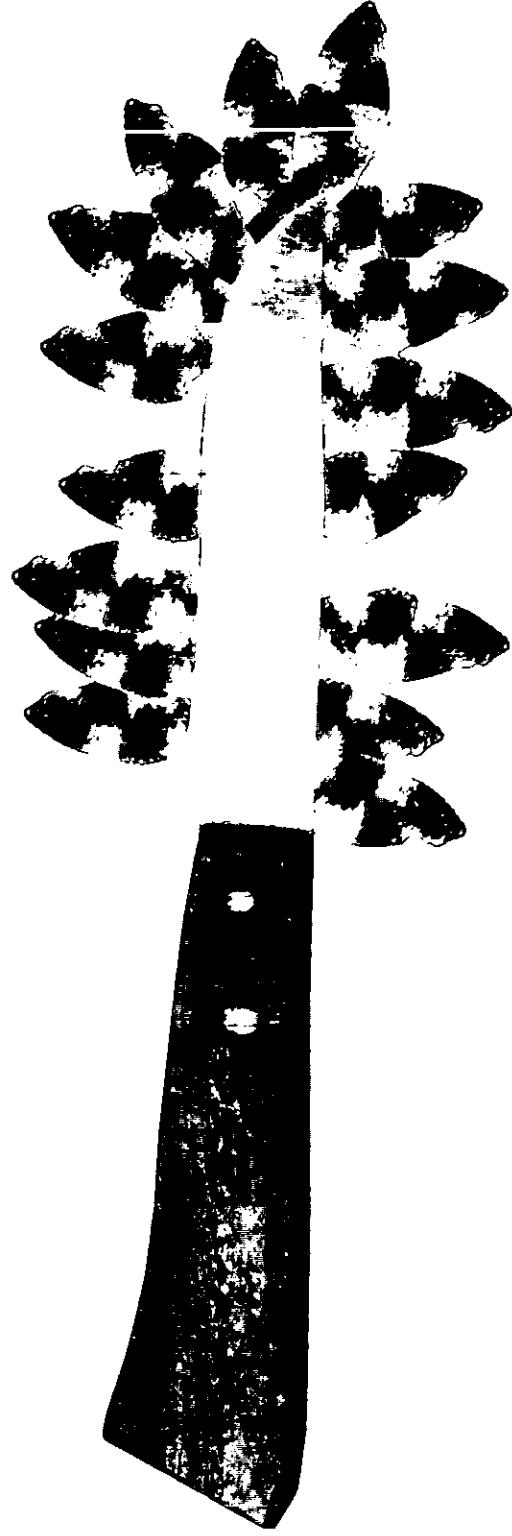


1993



1994

Tabla I



*la comodidad, lo recibido; el aire y lo bendito; el interés, la fatuidad, el minuto, la tierra, la paciencia me mantienen vivo*



*Pareja*

**Tabla 3**

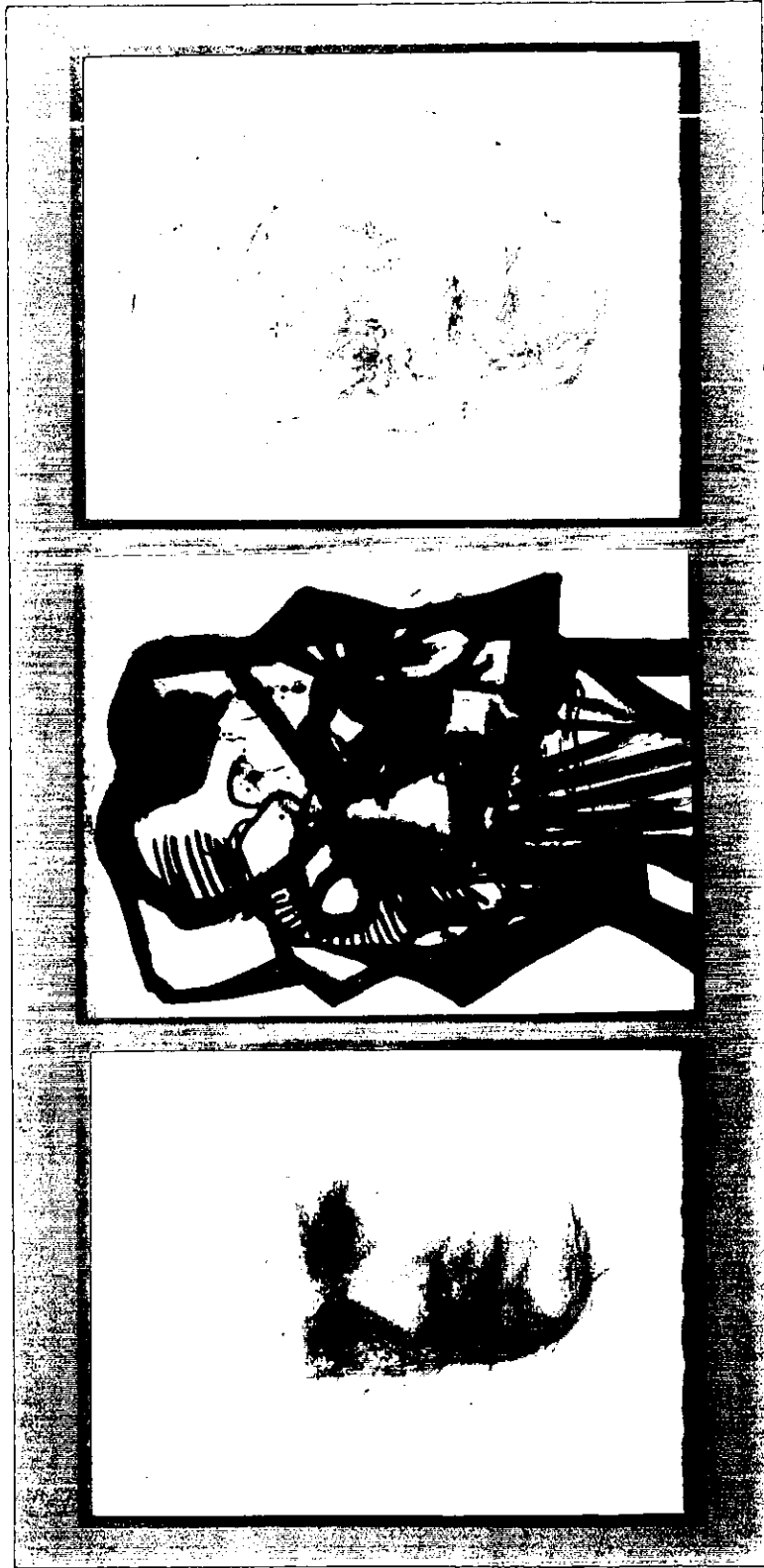


*Música*



*Bodegón: el deterioro*





#6

#5

#4



*Noche*



*Vista de la Ciudad de México*

## XI. Notas

### III. Introducción

\* Como dice Umberto Eco; en la interpretación de cualquier obra el receptor reconstruye, reinterpreta la misma, enriqueciéndola también con las aportaciones de un conocimiento imperfecto de códigos y subcódigos y la ausencia de una competencia enciclopédica.

\*\* Una sublimación poética de este anhelo la expresa con plenitud un poema de Octavio Paz que, por su parte, también define la vida como una caída sin fin desde el nacimiento:

*"(...) vida y muerte  
pactan en ti, señora de la noche,  
torre de claridad, reina de alba,  
virgen lunar, madre del agua madre,  
cuerpo del mundo, casa de la muerte,  
caigo sin fin desde mi nacimiento,  
caigo en mí mismo sin tocar el fondo,  
recógeme en tus ojos, junta el polvo  
disperso y reconcilia mis cenizas,  
ata mis huesos divididos, sopla  
sobre mí ser, entiérrame en tu tierra,  
tu silencio dé paz al pensamiento  
contra sí mismo airado (...)"*

(O. Paz: *Piedra de sof*)

\*\*\* "...oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino movimientos, antagónicos pero complementarios, de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado perfecto." (O. Paz: *El laberinto de la soledad*, p 213)

\*\*\*\* "La población se hunde en la privatización y cede el dominio público a las oligarquías burocráticas, administrativas y financieras. Emerge un nuevo tipo de individuo, definido por la avaricia, la frustración, el conformismo generalizado (lo cual, en la esfera de la cultura, se llama pomposamente posmodernismo). Todo esto se ha materializado en estructuras pesadas: la carrera loca y potencialmente letal de la tecno-ciencia autonomizada, el onanismo consumista, televisivo y publicitario, la atomización de la sociedad, la rápida caducidad técnica y «moral» de todos los «productos», «riquezas» que, creciendo sin cesar, se escapan entre los dedos. Al parecer, el capitalismo por fin logró fabricar al tipo de individuo que le «corresponde»: perpetuamente distraído, saltando de un «placer» a otro, sin memoria y sin proyecto, dispuesto a responder a todas las solicitudes de una maquinaria económica que destruye cada vez más la biosfera del planeta para producir ilusiones llamadas mercancías." (Cornelius Castoriadis en *La Jornada Semanal*, No 155)

\*\*\*\*\* "El hombre moderno «civilizado», es decir, el habitante de las ciudades, ha perdido uno de los vínculos más enriquecedores con lo que no es él ni su obra: el vínculo con el animal. Al mismo tiempo, ha perdido su disposición de asombro, de admiración y de reverencia ante el mundo natural y, con ello, su humildad y religiosidad. De este modo, ha enajenado una de las dimensiones más profundas de su propio ser." (Arqueología Mexicana No. 35, p 26)

\*\*\*\*\* "Es una cuestión capital. Nosotros luchamos en cuerpo y alma contra el horror de la censura, de los libros incendiados y los poetas asesinados. Pero me pregunto si no hay otra censura, también poderosa: la del mercado y la de los medios de comunicación, cuyos valores no persiguen, de ningún modo, liberar la imaginación de los hombres. Ese mercado es el causante de que, hace unos cuantos años, los dos nombres más conocidos del planeta fueran Maradona y Madonna: el dios y la diosa del superkitsch planetario. Frente a esto, sólo 40 o 50 personas pueden leer a Kant... Esto representa el poder de la nivelación por lo bajo, en donde el dinero es el motor. Los amos del populismo, los poderosos organizadores de la televisión omnipresente, no tienen otro propósito que el cebo de la ganancia. Ellos poseen un desprecio profundo hacia los hombres, a quienes juzgan incapaces de instruirse, de tornarse más complejos, más ricos intelectualmente." (Entrevista con George Steiner en *La Jornada Semanal*, No. 149)

#### III. I. Lecturas

\* Por ejemplo, cuando casaban a algunas doncellas con el dios para afianzar esa relación entre los hombres y la divinidad. Y recordemos que a los hijos nacidos de la promiscuidad paracticada en las saturnalias, se consideraban como hijos del dios Saturno... (Frazer, p 180 y 190)

### III.2. El Arte de la Trasgresión

\* *"Sólo después de una catástrofe primordial, comparable a la «caída» de la tradición bíblica, el hombre se volvió lo que es hoy: mortal, sexuado, obligado a trabajar para alimentarse y en conflicto con los animales. Al prepararse al éxtasis, y durante este éxtasis, el chamán suprime la condición humana actual y re-encuentra, provisionalmente, la situación inicial."* (Mircea Eliade: *El chamanismo y las técnicas...*, p 95)

\*\* Esta concordia supone nuestra subordinación incondicional ante las fuerzas y voluntades del universo:

*"Los dioses son, por esencia, jugadores. Al jugar, crean. Lo que distingue a los dioses de los hombres es que ellos juegan y nosotros trabajamos. El mundo es el juego cruel de los dioses y nosotros somos sus juguetes. (...) El mundo no está hecho para el hombre; el mundo y el hombre están hechos para los dioses."* (O. Paz: *Risa y penitencia/ Obras Completas*, p 372)

### III.3. Sobre la Gravedad: ¿Qué es la Caída?

\* Viene al caso recordar la relación entre vida y muerte en la cosmovisión de los aztecas:

*"Vida y muerte no eran los puntos extremos de una línea recta. Eran los puntos de un círculo. Cada uno era antecedente del otro: no podía haber vida sin muerte previa; no podía haber muerte sin vida previa."* (escribe Alfredo López Austin en *Dioses de México antiguo*, p 25)

\*\* Para quienes estas ideas resulten demasiado pesimistas, conviene citar una conversación referente a optimismo y pesimismo en el *Cándido* de Voltaire:

*"Cándido le replicó: «Peores cosas he visto, pero un sabio, que luego tuvo la desgracia de ser aborcado, me enseñó que todo va de maravilla: son sombras a un bello cuadro.» - «Vuestro aborcado se burlaba de la gente, dijo Martín, vuestras sombras son horribles manchas.»* (p 114)

Y también:

*"Porque no hay poesía festiva, alguien había dicho, pues quizá sólo del tiempo y de lo irreparable puede hablar. Y también alguna vez se dijo (pero quién, cuándo?) que todo un día será pasado y olvidado y borrado: basta los formidables muros y el gran foso que rodeaba a la inexpugnable fortaleza."* (Ernesto Sabato: *Abbadón el exterminador*, p 463)

### III.4. Sobre la Figuración: los Peligros Inherentes del Cuerpo Desnudo

\* Apuntes sobre una máscara de ángel, hecha en Guerrero:

Una máscara alada, con dos caras de ángel, sin pintura para que aparezca la superficie fibrosa de una madera muy oscura, *prieta*. Y los ojos, los cuatro ojos de vidrio, esos ojos azules que son estrábicos, mirando cada uno de ellos en direcciones diferentes... Me pregunto, ¿cómo funciona la creación artesanal y plástica? ¿Cómo asocia el creador (el primer creador-artesano) el sombrío colorido de la madera con la piel humana? ¿Cómo asocia la semejanza de unos ojos vivos con aquellos trocitos de vidrio?

Parece que, en el fondo, ese juego de ambiciones divinas para *dar vida*, y no vida cualquiera sino vida humana, a un objeto inanimado, a un conjunto de materiales, establece uno de los grandes enigmas e inventos de toda creación "figurativa". Es este mismo impulso que le mueve al pintor para que procurara revelar la presencia humana del cuerpo y movimiento humanos en sus medios de gráfito, óleo, acrílico o tinta. Y resulta que en las grandes pinturas advertimos que sus figuras *están ahí*, están presentes los personajes, como por arte de magia o a raíz de algún engaño que el pintor supo manejar a la perfección

Al fin y al cabo, es comprensible esa propensión humana para el autoengaño, ya que es siempre a partir de unas sensaciones muy limitadas - pero que pueden hollar profundo en la conciencia del artista, ofrecidos por el tacto, el olfato, el colorido del cuerpo - que reconstruimos la presencia de la figuras, formando nuestros conceptos en torno de su color, olores y piel.

Al respecto leemos en Moya Rubio:

*"La máscara es el más antiguo símbolo de enajenación. (...) Para formar una máscara, el artista primitivo tuvo que partir de una «expresión», de un rasgo fisionómico, que sintetizara el carácter de un ser hasta entonces invisible, perteneciente al más allá."* (Moya Rubio: *Máscaras: la otra cara de México*, p 36)

### IV.1. Sobre Paraísos Artificiales

\* Un ensayo interesante acerca de las diferencias entre drogas y el alcohol se encuentra en el estudio *El banquete y el ermitaño* de O. Paz en *Corriente alterna*. Otro, sobre el mismo tema: en *Los paraísos artificiales* de Baudelaire:

*"(Quincey) establece en seguida una comparación entre los efectos del alcohol y los del opio, y define con mucha claridad sus diferencias: así, el placer causado por el vino sigue una marcha ascendente, al fin de la cual va decreciendo, mientras que el efecto del opio, una vez creado, permanece igual a sí mismo durante ocho o diez horas; el uno, placer agudo, el otro, placer crónico; allí, una llamarada, aquí, un ardor igual y sostenido. Pero la gran diferencia está sobre todo en esto; el vino perturba las facultades mentales, mientras el opio introduce en ellas el orden supremo y la armonía. El vino priva al hombre del gobierno de sí*

mismo, y el opio hace ese gobierno más flexible y más tranquilo. Todo el mundo sabe que el vino da una energía extraordinaria, pero momentánea, al desprecio y a la admiración, al amor y al odio. Pero el opio comunica a las facultades el sentimiento profundo de la disciplina y una especie de salud divina." (p 80)

\*\* "El mundo está en verdad lleno de cosas terribles, y nosotros somos criaturas indefensas rodeadas por fuerzas que son inexplicables e inflexibles. El hombre común, en su ignorancia, cree que se puede explicar o cambiar esas fuerzas; no sabe realmente cómo hacerlo, pero espera que las acciones de la humanidad las expliquen o las cambien tarde o temprano. El brujo, en cambio, no piensa en explicurias ni en cambiurias; en vez de ello, aprende a usar esas fuerzas. (...) Cada vez que un brujo se encuentra con cualquiera de esas fuerzas inexplicables e inflexibles de las que hemos hablado, su abertura se ensancha, haciéndolo más susceptible a su muerte de lo que es comúnmente; te he dicho que morimos por esa abertura; por ello, si está abierta, uno tiene que tener la voluntad lista para llenarla; eso es, si uno es guerrero. Si uno no es guerrero, como tú, el único recurso que le queda es usar las actividades de la vida cotidiana para apartar a la mente del susto de encuentro y así permitir que la abertura se cierre." (Carlos Castaneda: *Una realidad aparte*, p 246)

\*\*\* "No se dan gratuitamente la omnisciencia y la omnipresencia de los dioses. Se debe pagar un precio para obtener un estado de gracia que nos permita comunicarnos con la divinidad y trascender nuestra condición humana. Este precio es la abstinencia, la purificación del alma y del cuerpo, y en no pocas ocasiones, el dolor y el desgarramiento. Sólo así se está en condiciones de adivinar las causas ocultas de nuestros padecimientos, de desdoblar nuestra personalidad mediante las más extrañas y peregrinas metamorfosis y de liberarnos de la carga, cada vez más pesada, de nuestras angustias y frustraciones. (...) Las drogas mágicas y los recursos puestos en juego por el curandero cobran una insospechada actualidad al agravarse la angustia que padece el hombre moderno." (Fernando Benítez: *Los indios de México*, p 369)

Pero también, el ascetismo ofrece grandes posibilidades, un "trueque" de lo más ventajoso, como dice Caillois:

"(El asceta) se ha adquirido en lo imposible y lo prohibido un más-allá, reservado a él sólo y que corresponde exactamente al más-acá que había abandonado en lo posible y lo permitido. Pero este intercambio constituye en el fondo la más ventajosa de las inversiones porque lo que desdenó en lo profano, lo recobra en lo sagrado." (Roger Caillois: *El hombre y lo sagrado*, p 23)

\*\*\*\* "De improvisto aquello se presenta como un poder, como una fuerza misteriosa y terrible que se ha provocado deliberadamente. «He provocado al monstruo», me digo. ¿Qué monstruo? El que está afuera, agazapado en un barranco, o el que está agazapado en un pliegue de nuestra conciencia. Un monstruo que en cierto momento despierta - porque lo hemos despertado - y no sabemos lo que va exigir de nosotros. La convicción de estar frente a una fuerza invisible y todopoderosa provoca el miedo. El que ha sentido Micheaux y el que sienten los huicholes..." (Fernando Benítez: *Los indios de México*, p 115)

\*\*\*\*\* "El peligro no es menos real porque sea imaginario; la imaginación actúa sobre el hombre al igual que la gravitación física y puede matarle tan certeramente como una dosis de ácido prússico." (J.G. Frazer, p 267)

\*\*\*\*\* "¿Pero qué queda de este desollamiento, de esa purga bárbara, de esta catarsis que nos ha exprimido el alma hasta hacerla vomitar los venenos tragados en toda la vida? ¿Vale la pena contemplarse abierto en canal, con las tripas mostrando sus propios excrementos? Es desde luego un espectáculo atroz el ser espectador de su propia carnicería. Uno se revuelve en contra de este abrasivo y trata primero de culpar a los otros, a los testigos de nuestra humillación, asesinandolos incluso si fuera posible, porque adentro de nosotros se mantiene la convención hipócrita de que estamos salvados si no dejamos una constancia de nuestra degradación íntima. Luego, andando el delirio, caemos en un estado de insostenible depresión al conquistar la certidumbre de que no estamos tan vivos como lo creíamos antes de la prueba, de que adentro de nosotros, de ese templo del Espíritu Santo, proliferan las materias en descomposición, de que demasiados infartos morales han matado extensas regiones del corazón y llevamos no uno sino muchos cadáveres en cuevas. (...) El instinto de conservación y el instinto de crueldad y el instinto de codicia se han revestido con muchas máscaras, con muchos afeites para disfrazarse y ocultarnos su feladad, pero los bongos sagrados hacen caer esas caretas y muestran a los instintos sin afeites y sin máscaras. «Conocimiento por los abismos», por los remolinos, por los desbarrancaderos de la montaña de los brujos." (Fernando Benítez: *Los indios de México*, p 406)

## IV.2. Días al Revés - la Fiesta, la Danza y la Máscara como Modalidades de la Metamorfosis

### La danza, la fiesta

\* Al respecto de la fiesta afirma O. Paz en *El laberinto de la soledad*:

"La fiesta es una Revuelta, en el sentido literal de la palabra. En la confusión que la engendra, la sociedad se disuelve, se aboga, en cuanto que es un organismo regido conforme a ciertas reglas y principios. Pero se aboga en sí misma, en su caos o libertad original. Todo se comunica, se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singularidad y vuelve al amasijo primordial. La Fiesta es una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el

apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La Fiesta es un regreso a un estado remoto e indiferenciado, prenatal o presocial, por decirlo así." (p 29)

### El hombre-animal

\*\* "Se creía (entre los indígenas de Mesoamérica antigua) que el animal que nacía el mismo día que una persona iba a compartir su vida con ella, concepto llamado tonalismo. Un guerrero tendría como doble animal a un jaguar o a un águila, un mono sería el tonal de un escribano maya, el coyote el de un músico otomí o de un plumajero mexicana... Según otro concepto iimaaio náhuatlismo, algunos máximos excepcionales tenían la facultad de metamorfosearse en uno o varios animales. Por ejemplo, el dirigente maya quiché Tecum Umán se transformó en águila para combatir al feroz Pedro de Alvarado." (Arqueología Mexicana No. 35, p 8)

\*\*\* "...la presencia de un espíritu auxiliar en forma de animal, el diálogo con éste en una lengua secreta, o el hecho de que el chamán encarna este espíritu-animal (disfraces, gestos, danzas) es algo así como un medio de mostrar cómo el chamán es capaz de abandonar su condición humana; cómo, en una palabra, es capaz de «morir». Desde los tiempos más remotos, casi todos los animales han sido concebidos, bien como psicopompos que acompañan al más allá las almas de los muertos, bien asimismo como la nueva forma del difunto. Sea el «antepasado» o el «maestro de la iniciación», el animal simboliza siempre el nexo real y directo con el más allá. (...) Estos espíritus auxiliares de forma animal desempeñan un papel importante en el preámbulo de la sesión chamánica, esto es, en la preparación del viaje éxtático a los Cielos y a los Infiernos. Por lo común, su presencia se manifiesta por la imitación que el chamán hace de los gestos de los animales o de su comportamiento. El chamán tungús, que tiene una serpiente como espíritu auxiliar, se esfuerza en imitar durante la sesión los movimientos del reptil. (...) En apariencia, esta imitación chamánica de los gestos y la voz de los animales puede tomarse como una «posesión». Pero tal vez sería más exacto hablar de una toma de posesión, por parte del chamán, de los espíritus auxiliares: es él que se transforma en animal, igual obtiene un resultado analógico poniéndose una careta de animal. O aun podría hablarse de una nueva identidad del chamán, que se trueca en animal-espíritu, y «habla», canta o vuela como animal o un ave." (Eliade, p 91)

\*\*\*\* Hasta donde "ve" uno, dice que reconoce su entorno. Pero, e invariablemente es así, el límite de de su visión determinará las extensiones del mundo para él. Habrá quien "no ve más allá de sus narices" y los hay quienes perciben las cosas en su contexto universal. Entre estos dos extremos existe un sinnúmero de posibilidades, a éstas llamaremos **distintos niveles de conciencia** en el individuo.

Y el que alguien no vea más allá de sus narices no quiere decir que su visión sea nula y sin validez; solamente que es reducida a un par de objetos sin mucha importancia, como por ejemplo: a una nariz. Por otro lado, un ejemplo para una visión universal, se nos ofrece en la **obra de arte**. En las palabras de Samuel Ramos:

"La obra de arte pone en manifiesto un mundo no en el mero conjunto de cosas existentes, ni en el de un objeto al que se puede mirar. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen. El mundo es la conciencia que se enciende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en medio de los otros seres existentes; todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez. El hombre se hace consciente de su destino histórico, de su dependencia de los dioses que pueden conferirle o negarle la gracia." (Prólogo para Martín Heidegger: *Arte y poesía*, p 15)

### Otras modalidades de la metamorfosis: la sombra, la repetición y el "rebautizo"

\*\*\*\*\* En la misma descripción del Bahamut que hizo Borges, cita a otro autor, a Lane, de quien nos ofrece una cita hasta más imaginativa que su propia explicación:

"Dios creó la tierra, pero la tierra no tenía sostén y así bajo la tierra creó un ángel. Pero el ángel no tenía sostén y así bajo los pies del ángel creó un peñasco hecho de rubí. Pero el peñasco no tenía sostén y así bajo el peñasco creó un toro de cuatro mil ojos, orejas, narices, bocas, lenguas y pies. Pero el toro no tenía sostén y así bajo el toro creó un pez llamado Bahamut, y bajo el pez puso agua, y bajo el agua puso oscuridad, y la ciencia humana no ve más allá de ese punto." (El libro de los Seres Imaginarios)

\*\*\*\*\* De una celebración *huichol*, Fernando Benítez nos da este testimonio, haciendo referencia al rebautizo:

"No basta la cadena de las purificaciones. Es indispensable también trastocar el orden de lo cotidiano, alterar el ritmo usual del mundo, darle otras autoridades y nombrar nuevamente a las cosas." (p 38)

Y también, al hablar de la celebración de la Semana Santa de los *cora*, aparece este método que busca recuperar los tiempos inmemoriales de caos y comunión:

"Habiéndose establecido el tiempo sagrado, los demonios deben llevarlo a sus últimas consecuencias, no sólo haciendo todos los horrores prohibidos durante el tiempo cotidiano, sino extremando su irracionalidad. A partir del miércoles, los juicios hablan al revés, y este lenguaje del absurdo se ha de mantener hasta el sábado, del mismo modo que los huicholes, en una de las primeras etapas del viaje a la Tierra Mágica del Peyote, están obligados a bautizar de nuevo todas las cosas del mundo." (p 195)

### IV.3. Retorno a la Purulación: Ideas sobre la Sexualidad

\* *"Sólo se puede desdenar lo profano, mientras que lo sagrado dispone para atraer una especie de fascinación. Constituye a la vez la tentación suprema y el más grande de los peligros. Terrible, impone la prudencia; deseable, invita al mismo tiempo a la audacia."* (Roger Caillois: *El hombre y lo sagrado*, p 15)

\*\* A propósito de pétalos y genitales también interesa recordar aquellos dibujos de flores que realizó Leonardo da Vinci como parte de sus estudios de la Naturaleza: a pesar de la calidad dibujística y la ambición del observador por la objetividad, no se logran ocultar las fuerzas latentes, este informe movilidad que se abre, se cierra; nace y se muere. Y su dibujo de un teto representa, también, una suerte de flor que se abre y florece exuberante en la oscuridad del útero.

\*\*\* En la mitología de los mexicas encontramos ejemplos de la convivencia de fertilidad y putrefacción, su coexistencia en una misma entidad de un dios:

*"...en la Historia de los mexicanos por sus pinturas se dice que Tláloc tenía también, según la imagen mítica, cuatro enormes recipientes con un agua diversa; la fértil, la que al llover permite el cimiento de las semillas; otra es la que hace que se pudran las plantas y los frutos, que se llenen de »telarañas«, es decir que su exceso produce la putrefacción; la tercera produce las beladas en los campos y la cuarta es la falta de lluvia, la extrema sequía, la carencia de comida."* (Dioses de México antiguo, p 67)

\*\*\*\* *"Identificados desde cierto punto de vista por el mundo profano, al que se oponen igualmente, radicalmente hostiles el uno al otro en su esfera propia, lo puro y lo impuro poseen en común el ser fuerzas susceptibles de ser utilizadas. Pues bien, cuanto más intensa es la fuerza, más prometedora es su eficacia; de ahí la tentación de transformar las manchas en bendiciones, de hacer de lo impuro un instrumento de purificación. (...) Cuando Edipo, cargado de las máximas abominaciones del paricidio y del incesto, pisa el territorio de Atenas, se presenta como sagrado y se anuncia como un manantial de bendiciones para el país. (...) Los árabes utilizan contra los djinns y el mal de ojo una mezcla fabricada con basuras, sangre menstrual y huesos de difuntos. (...) En una tribu de los alrededores del lago Nyassa, el incesto con la madre o con la hermana hace invulnerable contra las balas a quien se atreve a cometerlo."* (Roger Caillois: *El hombre y lo sagrado*, p 43)

\*\*\*\*\* *"La conciencia cristiana expulsa a la risa del paraíso y lo transforma en atributo satánico. Desde entonces es signo del mundo subterráneo y de sus poderes. Hace apenas unos cuantos siglos ocupó un lugar cardinal en los procesos de hechicería, como síntoma de posesión demoníaca: confiscada hoy por la ciencia, es histeria, desarreglo físico, anomalía. (...) Expresión de nuestra distancia del mundo y de los hombres, la risa moderna es sobre todo la cifra de nuestra dualidad: si nos reímos de nosotros mismos es porque somos dos. Nuestra risa es negativa. No podía ser de otro modo, puesto que es una manifestación de la conciencia moderna, la conciencia escindida."* (O. Paz: *México en la obra de O. Paz/ Risa y penitencia*, p 379)

Una reproducción de esta pintura de Georg Baselitz se encuentra en la siguiente dirección de Internet:  
<http://www.guggenheim.org/solomon/exhibitions>, la fecha es de 1/abril - 17/septiembre de 1995.

Otra descripción del papel complicado y desequilibrado que desempeña el erotismo, el amor en las sociedades modernas, nos la proporciona O. Paz en *El laberinto de la soledad*:

*"La sociedad concibe el amor, contra la naturaleza de este sentimiento, como una unión estable y destinada a crear hijos. Lo identifica con el matrimonio. Toda trasgresión de esta regla se castiga con una sanción cuya severidad varía de acuerdo con tiempo y espacio. (...) La estabilidad de la familia reposa en el matrimonio que se convierte en una mera proyección de la sociedad, sin otro objeto que la recreación de esa misma sociedad. De ahí la naturaleza profundamente conservadora del matrimonio. Atacarlo, es disolver las bases mismas de la sociedad. Y de ahí también que el amor sea, sin proponérselo, un acto antisocial, pues cada vez que logra realizarse, quebranta el matrimonio y lo transforma en lo que la sociedad no quiere que sea: la revelación de dos soledades que crean por sí mismas un mundo que rompe la mentira social, suprime tiempo y trabajo y se declara autosuficiente. No es extraño, así, que la sociedad persiga con el mismo encono al amor y a la poesía, su testimonio, y los arroje a la clandestinidad, a las afueras, al mundo turbio de lo prohibido, lo ridículo y anormal. Y tampoco es extraño que amor y poesía estallen en formas extrañas y puras: un escándalo, un crimen, un poema."* (p 216)

### IV.4. Estar Roto: las Enfermedades

\* *"...los chamanes son seres que se singularizan en el seno de sus respectivas sociedades por determinados rasgos que, en las sociedades de la Europa moderna, representan los signos de una »vocación« o, al menos, de una »crisis religiosa«. Los separa del resto de la comunidad la intensidad de su propia experiencia religiosa. (...) Esta restringida minoría mística no solamente dirige la vida religiosa de la comunidad, sino que también, y en cierto modo, vela por su »alma«. El chamán es el gran especialista del alma humana: sólo él la »ve«, porque conoce su »forma« y destino."* (Mircea Eliade: *El chamanismo y las técnicas...*, p 25)



Y añade el autor:

*"Se trata siempre de una curación, de un dominio, de un equilibrio realizados por el ejercicio mismo del chamanismo. Por ejemplo no se debe al hecho de padecer ataques de epilepsia el que un chamán esquimal o indonesio posea su fuerza y prestigio; sino al hecho de que puede dominar su propia epilepsia."* (p 40)

\*\* *"Todo destino es dramático y trágico en su profunda dimensión. Quien no haya sentido en la mano palpitar el peligro del tiempo, no ha llegado a la entraña del destino, no ha hecho más que acariciar su mórbida mejilla."* (José Ortega y Gasset: *La rebelión de las musas*, p 82)

#### **IV.5. El Sueño: los Peligros del Alma**

\* *"Soñar magníficamente no es un don concedido a todos los hombres, e incluso en aquellos que lo poseen puede verse disminuido cada vez más por la distipación moderna siempre en aumento y por la turbulencia del progreso material. La facultad de soñar es divina y misteriosa; pues por medio del sueño el hombre se comunica con el mundo tenebroso que le rodea. Pero esta facultad necesita soledad para desarrollarse libremente; cuanto más se centra el hombre, más apto es para soñar amplia y profundamente. ¿Y qué soledad hay más grande, más tranquilo, más apartada del mundo de los intereses terrenales que la creada por el opio?"* (Baudelaire: *Los paraísos artificiales*, p 114)

#### **V.1. Francis Bacon: Estudio según el retrato del papa Inocencio X realizado por Velázquez, 1953**

\* *"En mis cuadros no hay anécdotas, ni quiero yo pintar historias. Mis cuadros no son narrativos. Lo que trato de hacer es ponerle trampas a la realidad, capturarla antes de que se convierta en una imagen coherente. Por eso los cuerpos que pinto siempre están en movimiento. Intento plasmarlos sin maquillar la acción, sin esteticismos, ni desmitificaciones. El arte es siempre un artificio, no es la simple realidad. Un artista tiene que ser, obligatoriamente, artificial. Y ha de transformar la realidad en un sencillo artificio técnico. Distorsionando las formas, llego a la realidad de sus profundidades."*

\*\* *"Sé lo que quiero, pero no sé cómo realizarlo. Empiezo haciendo algunos trazos en la tela, basta que una línea, una mancha, me sugiere el método que debo seguir: es el accidente, lo que otros llaman inspiración, y que se sitúa a un nivel irracional. Cada vez que logro plasmar una idea es a partir del momento en que dejo de ser consciente de lo que estoy haciendo. (...) No dibujo en modo alguno. Empiezo por hacer toda clase de manchas, mientras espero lo que llamo «el accidente», es decir, la mancha que va a servir de base al cuadro. La mancha es el accidente. (...) No se puede comprender el accidente. Si fuera posible comprenderlo se podría comprender así la forma en que vamos a actuar. Ahora bien, esa forma es lo imprevisto y nunca puede comprenderse: «En lo básico es la imaginación técnica»."*

\*\*\* *"En esos cuadros es la sencillez que supone pintar a un personaje en su habitación. Ahora bien, tal vez, en el fondo, lo que me interesa es captar, en esos seres, la apariencia de la muerte que está mirándolos diariamente. Estamos perdiendo, de continuo, segundos de vida. Esto es un hecho real y yo no fuerza la angustia comprobándolo. A decir la verdad, la vida misma es angustiosa. Y de eso yo no tengo la culpa."* (Dos entrevistas con Francis Bacon en la revista *Desfiladero*, No. 2)

#### **V.2. Henri Matisse: Ícaro, de la serie Jazz, 1947**

\* En una entrevista que el artista sostuvo con André Léjard, dijo:

*"Los recortes de papel me permiten dibujar con el color. Para mí, esto significa simplificación. En vez de dibujar un contorno y añadirle color, mientras uno modifica al otro, ahora dibujo directamente con color, lo cual presenta una restricción, ya que no hay posibilidad para hacer cambios posteriores. Esta simplificación garantiza la precisión al combinar las dos técnicas que llegan a ser, a su vez, inseparables. No se trata de un inicio, se trata de una culminación."* (Néret: *Matisse*, p 210)

\*\* *"6 Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas.*

*7 El primer ángel tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la hierba verde.*

*8 El segundo ángel tocó la trompeta, y como una gran montaña ardiendo en fuego fue precipitada en el mar; y la tercera parte del mar se convirtió en sangre.*

*9 Y murió la tercera parte de los seres vivientes que estaban en el mar, y la tercera parte de las naves fue destruida."*  
(*El Apocalipsis de San Juan/ El séptimo sello*)

#### **V.3. Antonio Saura: Retrato imaginario de Goya, 1963**

\* *"Hay una proliferación de signos, que muchas veces obedecen a motivos puramente plásticos de ocupación de la tela, y esa motivación acaba por provocar una serie de excrecencias anómalas en la figura central que al mismo tiempo son automáticamente admitidas por el pintor. Es decir, si esa excrecencia, que obedece a motivos de llenamiento, de ocupación de una*

superficie, el pintor la acepta sin problemas, sin prejuicios, eso presupone por supuesto que el nacimiento de esas deformaciones es algo que va íntimamente ligado a una necesidad profunda." (Julián Ríos: *Las tentaciones de Antonio Saura*, p 46)

\*\* Esta expresión de la totalidad como pérdida del centro, o bien, la ubicuidad del mismo, es otra manifestación de la divinidad en el pensamiento místico y religioso:

"Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espacia o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las tramas de esa trama total, y Pedro de Alvarado, quien me dio tormento, era otra. Abí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entender todo, sin fin." (J.L. Borges: *La escritura del Dios/ Obras completas*, p 599)

\*\*\* Hablando de sus desnudos femeninos, el artista dice:

"No solamente paisaje en el sentido de que la cama se convierte en paisaje, sino de que el cuerpo se convierte en paisaje también, multiplicando y dispersando sus elementos. Es decir, que existen senos y nalgas en el mismo plano, sexos que aparecen, bocas y ojos y narices juntos en el mismo plano. Aparece una alteración de los signos frontales y dorsales." ...Se trata de otra solución acumulativa, excesiva, total, en donde todo el trabajo primario de collage, de elementos de revistas pornográficas, de mujeres desnudas, etc, queda superpuesto por una estructura expansiva que interfiere y penetra las imágenes objetivas pegadas al soporte." (Julián Ríos: *Las tentaciones de Antonio Saura*, p 99 y 132)

\*\*\*\* "Existe sobre todo la permanencia del surrealismo a través de la excrecencia, es decir, lo adicional fantasmagórico siempre. Cuando los planteamientos de una pintura desfallecen, basta tomar lo irracional, lo absurdo, para encontrar muchas veces soluciones plásticas favorables. Cuando desfallece cierta región del cuadro, cierta estructura donde no se puede encontrar una solución inmediata, basta recurrir a la deformación, a la excrecencia, a la monstruosidad, con la libertad que te otorgaba justamente el surrealismo." (Julián Ríos: *Las tentaciones de Antonio Saura*, p 50)

\*\*\*\*\* Esta cita de Carlos Fuentes continúa así:

"Sobre este espacio y en este tiempo, en tanto que la historia hace desfilar sus demonios - poder, vanidad, gloria, valentía, matanzas - y daña los dominios de la naturaleza con sangre y muerte, la figura final de Goya aparentemente sería el Dios devorador y enloquecido, Saturno. (...) Goya es un asesino. Figurativamente, cuando pintó la corte de Carlos IV y su familia sin disimular para nada los contornos de la idiotez o el realismo más que fotográfico de sus figuras. Y su retrato de Godoy, reclinado en una silla curul de campaña, rodeado por los motivos de la actividad militar, sólo resalta la bolgazanería vulgar del personaje, su anatomía hinchada, foja y, sospechamos, olorosa a ajo." (Carlos Fuentes: *El espejo enterrado*, p 237 y 243)

## VI. Ser Múltiple: Consideraciones sobre el Autorretrato

\* "Nos hallamos ante un conjunto mitológico cuyos principales elementos son los siguientes: a) in illo tempore, en la época paradisiaca de la humanidad, un puente unía la Tierra con el Cielo, y se pasaba de la una al otro sin tropezar con obstáculos, porque no existía la muerte; b) una vez interrumpidas las comunicaciones fáciles entre Tierra y Cielo, ya no se pasa por el puente, sino en «espíritu», esto es, como muerto, o en éxtasis; c) este paso es difícil, en otras palabras, está lleno de obstáculos y no todas las almas consiguen atravesarlo: es preciso vérselas con los demonios y los monstruos que querían apoderarse del alma y devorarla, o el puente se hace de pronto tan sutil como el filo de una navaja de afeitar cuando caminan por él los impíos, etc; sólo los «buenos» y especialmente los «iniciados» cruzan con facilidad el puente (estos últimos conocen, en cierto modo, el camino, puesto que han sufrido la muerte y la resurrección rituales); d) algunos privilegiados consiguen, no obstante, atravesarlo en vida, ya en éxtasis, como los chamanes, ya «por la fuerza», como ciertos héroes..." (Mircea Eliade: *El chamanismo las técnicas...*, p 370)

\*\* "Nadie se resigna del todo a ser lo que es, ni nadie puede serlo del todo: lo que a la luz del sol hemos desabuciado de nuestras vidas vuelve para obsesionarnos como terror nocturno, como tentación, como vértigo." (Fernando Savater: *Instrucciones para olvidar el Quijote*, p 165)

O bien, como dice Octavio Paz:

"El hombre es el único ser que se siente sólo y el único que es búsqueda de otro." (O. Paz: *El laberinto de la soledad*, p 211)

\*\*\* Viene al caso recordar la importancia que siempre ha tenido la presencia del artista en su propia obra, como en *El martirio de San Mateo*, 1599 de Caravaggio, en los dibujos de Matisse con espejo, o bien, si pensamos en la serie de *Mimoturo* por Picasso...

Otro ejemplo de la presencia del artista, lo encontramos en el ensayo *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* donde Freud analiza la vida y la creación artística de este artista y afirma que en el óleo *La Virgen con el Niño y Santa Ana* este artista no hizo sino plasmar los recuerdos de su propia infancia que había vivido rodeado de dos mujeres que le colmaron de afecto y caricia:

*"La infancia de Leonardo da Vinci fue tan singular como este cuadro. Tuvo dos madres: Catalina, la primera y verdadera, de cuyos brazos fue arrancado entre los tres y los cinco años, y Donna Albiera, mujer de su padre, que fue para él una madrastra más joven y delicada. Reuniendo este hecho de su niñez con el que mencionamos en primer lugar, y condensándolos en una unidad mixta, dio forma a la composición de su cuadro."* (S. Freud: *Psicoanálisis del Arte*, p 54)

\*\*\*\* *"En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, de volver a ser, otro hombre."* (O. Paz: *El laberinto de la soledad*, p 31)

\*\*\*\*\* En *Dioses de México antiguo* leemos cómo en la cosmovisión de los mexicas el hombre se encuentra en el centro de la misma, ubicándose a la mitad de las regiones superiores e inferiores; en una estructura que comprendía 13 cielos y 9 inframundos, el hombre habitaba los cuatro pisos inferiores de los 13 cielos (p 26 y 91).

Y, también, con un poco de ironía, de este mismo egocentrismo en el hombre al crear sus dioses a su propia imagen, leemos en Frazer:

*"El hombre primitivo se crea dioses a su propia imagen. Xenófanes (s. IV a.c.) señaló hace tiempo que la tez de los dioses de los negros era negra y su nariz cbata; que los dioses de Tracia eran rubicundos y de ojos azules y que si los caballos, bueyes y leones creyeran en dioses y tuvieran manos con que retratarlos, indudablemente darían a sus deidades la forma de caballos, bueyes y leones."* (J.G. Frazer: *La rama dorada*, p 307)

## VII. Impresiones de México: una Interpretación del Entorno Sociocultural

\* *"La palabra chingar, con todas estas múltiples significaciones, define gran parte de nuestra vida y califica nuestras relaciones con el resto de nuestros amigos y compatriotas. Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender, o a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles. Los fuertes - los chingones sin escrúpulos, duros e inexorables - se rodean de fidelidades ardientes e interesadas. El servilismo ante los poderosos - especialmente entre la casta de «políticos», esto es, de los profesionales de los negocios públicos - es una de las deplorables consecuencias de esta situación."* (O. Paz: *El laberinto de la soledad*, p 86)

\*\* No obstante, esa religiosidad, en su esencia, no oculta su carácter que en sus supersticiones y visiones mágicas manifiesta su indiferencia, cuando no su desafío, ante la ortodoxia de la Iglesia. El Niño Prudencio en su vida hizo sus milagros y se le adora como a un santo. Cada año grandes multitudes viajan a visitar su pueblo, donde untados de barro de cabeza a pies, participan en un ritual para solicitar curación, pidiendo una mejora en su condición. En tanto, los narcocorridos y los santuarios dedicados a narcotraficantes importantes en el Norte de México, muertos en combates o víctimas de asesinatos, también nos hablan de una clase de santificación que exigen estos pueblos para sus personajes temidos y respetados.

## IX. Conclusiones

\* Analizando la obra del pintor francés Henri Matisse, O. Paz nos da una descripción deslumbrante del proceso creativo de este artista en cuanto nos describe cómo éste se enfrentó con el vértigo de sus visiones acerca del Mundo:

*"Para Matisse la pintura ha sido un viaje al interior de sí mismo, un descenso espiritual. Una prueba, una pasión. También un testimonio lúcido de vértigo: durante la caída interminable mantuvo los ojos abiertos y pudo descifrar, en las manchas verdes y negras de las paredes del pozo, las escrituras del miedo, el terror, la rabia. (...) La pintura de Matisse nos estremece por su veracidad: es un testimonio que revela la irrealidad de todos los realismos. Lo que he llamado, a falta de palabra mejor, su exactitud, es una cualidad que aparece en todos los grandes visionarios. Más que un atributo estético, eso es una condición moral: se requiere valor, integridad, pureza, para ver de frente a nuestros monstruos."* (En: *El príncipe y el clown*)

\*\* *"Porque la vida es por lo pronto un caos donde uno está perdido. El hombre lo sospecha; pero le aterra encontrarse cara a cara con esa terrible realidad y procura ocultarla con un telón fantasmagórico, donde todo está muy claro. Le trae sin cuidado que sus «ideas» no sean verdaderas; las emplea como trincheras para defenderse de su vida, como avispaamientos para abuyentar la realidad."*

*El hombre de cabeza clara es el que se libera de esas «ideas» fantasmagóricas y mira de frente a la vida, y se hace cargo de que todo en ellas es problemático, y se siente perdido. Como esto es la pura verdad - a saber, que vivir es sentirse perdido -, el que lo acepta ya ha empezado a encontrarse, ya ha comenzado a descubrir su auténtica realidad, ya está en lo firme. Instintivamente, lo mismo que el naufrago, buscará algo a que agarrarse, y esa mirada es trágica, perentoria, absolutamente veraz, porque se trata de salvarse, le hará ordenar el caos de su vida. Estas son las únicas ideas verdaderas: las ideas de los naufragos. Lo demás es retórica, postura, íntima farsa."* (José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, p 200)

\*\*\* *"Sin embargo, desde que la civilización da los primeros pasos, desde que se inicia la división del trabajo, y más aún con el nacimiento de la ciudad y del estado, las fiestas pierden su importancia. Presentan, cada vez menos, la amplitud, el carácter total que hacían de las antiguas expansiones una interrupción absoluta del funcionamiento de las instituciones, una puesta en*

*entredicho del orden universal. (...) Pronto la religión se adhiere al hombre y no a la colectividad: es universalista, pero también, de modo correlativo, personalista. Tiende a aislar al individuo para situarlo sólo frente a un dios al que conoce menos por sus ritos que mediante una efusión íntima de criatura a creador. Lo sagrado se hace íntimo y sólo interesa al alma. (...) En esas condiciones, se emplea con razón la palabra sagrado fuera del terreno propiamente religioso para designar aquello a lo que cada uno consagra lo mejor de su ser, lo que cada uno considera como valor supremo, lo que venera y a lo que sacrificaría incluso su existencia." (Roger Caillois: El hombre y lo sagrado p 151-154)*

## XII. Bibliografía

### Ensayos y obras literarias

- Arreola, Juan José: *Mi confabulario*, Promexa Editores, 1979, México, (pgs 242)
- Bataille, Georges: *El erotismo*, Tusquets - Col. Ensayo, 1997, México, Trad: Antoní Vicens, (pgs 289)
- Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*, Ed. Mateu, Barcelona, Prod: Antonio Navarro, (pgs 237)
- Baudelaire, Charles: *Los paraísos artificiales/ El spleen de París*, Ed. Letras Vivas, 1998, México, (pgs 228)
- Benítez, Fernando: *Los indios de México - Antología*, con el prólogo de Carlos Fuentes, Era, 1989, México, (pgs 423)
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Emecé Editores, 1974, Buenos Aires, (pgs 1155)
- Borges, Jorge Luis: *El libro de los seres imaginarios*, Bruguera, 1978, Barcelona, (pgs 210)
- Caillouis, Roger: *El hombre y lo sagrado*, FCE, 1996, México, Trad: Juan José Domenchina, (pgs 184)
- Caso, Alfonso: *El pueblo del sol*, FCE - Col. Popular, 1996, México, (pgs 139)
- Castaneda, Carlos: *Las enseñanzas de Don Juan*, con el prólogo de O. Paz, FCE - Col. Popular, 1998, México, Trad: Juan Tovar, (pgs 303)
- Castaneda, Carlos: *Una realidad aparte*, FCE - Col. Popular, 1998, México, Trad: Juan Tovar, (pgs 302)
- Castaneda, Carlos: *Viaje a Ixtlán*, FCE - Col. Popular, 1998, México, Trad: Juan Tovar, (pgs 365)
- Dallal, Alberto: *El aura del cuerpo*, UNAM - IIE, 1990, México, (pgs 158)
- Dorfles, Gillo: *Elogio de la inarmonía*, Lumen, 1989, Barcelona, Trad: Carlos Manzano, (pgs 180)
- Eco, Umberto: *Obra abierta*, Ed. Ariel, 1990, Barcelona, Trad: Roser Berdague, (pgs 355)
- Eliade, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, FCE, 1996, México, Trad: Ernestina Champourcin, (pgs 484)
- Frazer, James George: *La rama dorada; magia y religión*, FCE, 1996, México, Trad: Elizabeth y Tadeo Campuzano, (pgs 860)
- Freud, Sigmund: *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, 1970, Madrid, Trad: Luis López-Ballesteros, (pgs 245)
- Fuentes, Carlos: *El espejo enterrado*, FCF - Tierra Firme, 1997, México, (pgs 440)

- Galeano, Eduardo:** *El libro de los abrazos*, Siglo XXI, 1997, México, (pgs 265)
- Gombrich, Ernst:** *La máscara y la cara: la percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte*, Ed. Paidós, 1993, Barcelona, Trad: Rafel Grasa, (pgs 174)
- Heidegger, Martín:** *Arte y poesía*, FCE, 1982, México, Trad: Samuel Ramos, (pgs 150)
- Lautréamont:** *Los cantos de Maldoror*, Rei-México, 1998, México, Trad: Manuel Serrat, (pgs 325)
- Lowry, Malcolm:** *Bajo el volcán*, Biblioteca Era, 1996, México, Trad: Raúl Ortiz y Ortiz, (pgs 423)
- Mode, Heinz:** *Animales fabulosos y demonios*, FCE, 1980, México, Trad: Carlos Gernardo, (pgs 277)
- Ortega y Gasset, José:** *La rebelión de las masas*, Óptima, 1997, Barcelona, (pgs 295)
- Paz, Octavio:** *El laberinto de la soledad*, FCE - Col. Popular, 1996, México, (pgs 350)
- Paz, Octavio:** *Corriente alterna*, Siglo XXI, 1998, México, (pgs 223)
- Paz, Octavio:** *El fuego de cada día - Lo mejor de O. Paz*, Selección del autor, Seix Barral, 1997, México, (pgs 358)
- Paz, Octavio:** *Los privilegios de la vista*, En: México en la obra de O. Paz - Tomo 8, FCE - Letras Mexicanas, 1987, México, (pgs 312)
- Paz, Octavio:** *Obra Completa/ Tomo 2: Incursiones/ Excursiones*, FCE - Círculo de Lectores, 1994, (pgs 600)
- Paz, Octavio:** *México en la obra de .../ Clásicos de la Literatura Mexicana*, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979, México, (pgs 548)
- Rilke, Rainer María:** *Cartas sobre Cézanne*, Ed Paidós, 1985, Barcelona, Trad: Nicanor Ancochea, (pgs 94)
- Sabato, Ernesto:** *Sobre héroes y tumbas*, Seix Barral, 1997, México, (pgs 552)
- Sabato, Ernesto:** *Abbadón el exterminador*, Seix Barral, 1996, México, (pgs 477)
- Sabato, Ernesto:** *Páginas de...*, Ed. Celia, 1988, Buenos Aires, (pgs 208)
- Savater, Fernando:** *Instrucciones para olvidar el Quijote*, Taurus, 1995, Madrid, (pgs 277)
- Sontag, Susan:** *La enfermedad y sus metáforas*, Taurus, 1996, Madrid, Trad: Mario Muchnik, (pgs 176)
- Vargas Llosa, Mario:** *La ciudad y los perros*, Alfaguara, 1997, México, (pgs 465)
- Voltaire:** *Cándido*, REI - México, 1991, México, Trad: Elena Diego, (pgs 285)
- Whitman, Walt:** *Saludo al mundo y otros poemas*, Ed Aldus, 1997 México, Trad. y selección: Carlos Montemayor, (pgs 218)

## Monografías

- Corredor - Matheos, J.: *Tamayo*, Polígrafa, 1994, Barcelona, (pgs 128)
- Dioses del México Antiguo, varios autores, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1995, México, (pgs 195)
- Duchting, Hajo: *Cézanne*, Taschen 1991, Köln, Trad: Héctor Del Valle, (pgs 224)
- Ewing, William A.: *El cuerpo - Fotografías de la condición humana*, Ed. Siruela, 1996, Madrid, Trad: Adolfo Gómez Cedillo, (pgs 432)
- Fox, Siv Cedering: *Joys of Fantasy*, Bell Publishing Company, 1982, N.Y.
- Invocaciones: *Danzas y máscaras del Pacífico Sur*, CNA, 1997, México,
- Laymarie, Jean: *Drawing: History of an Art*, Rizzoli, 1979, Nueva York, (pgs 280)
- Leiris, Michel: *Francis Bacon: Cara y perfil*, Polígrafa, 1983, Barcelona, Trad: Ramón Ibero, (pgs 270)
- Neret, Gilles: *Matisse*, Konecky & Konecky, 1993, (pgs 272)
- Ríos, Julián: *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, 1991, Madrid, (pgs 238)
- Rubio, Víctor José Moya: *Máscaras: la otra cara de México*, UNAM, 1990, México, (pgs 214)
- Sayer, Chloë: *Diseños mexicanos*, Libsa, 1990, Madrid
- Zilczer, Judith: *Willem Kooning from the Hirshorn Museum Collection*, Rizzoli, 1993, Nueva York, (pgs 218)

## Periódicos, revistas y otras publicaciones

- Imágenes de *La Jornada*, con el prólogo de Carlos Monsiváis, La Jornada Ediciones, 1997, México, (pgs 150)
- Hojarasca en *La Jornada*, No. 5, septiembre/ 1997, poemas de Humberto Ak'Abal
- La Jornada Semanal**
- No. 149, *Cultura de las masas: aspirina del pueblo - Entrevista con George Steiner*, por Benoit Rayski
- No. 155, 22/febrero/1998, Cornelius Castoriadis: *Hoy*
- No. 157, 2/marzo/1998, Juan Manua Villalobos: *Entrevista con José Saramago*
- No. 158, 15/marzo/1998: Arnoldo Kraus: *Enfermedad y creatividad*
- La revista *Arqueología Mexicana*, No. 35: *Los animales en el México prehispánico*, Mercedes de la Garza p24 - 31, Alessandro Luppo p 16 - 23, Guilhem Olivier p 4 - 14
- La revista *Desfiladero*, No. 2, otoño de 1984, México, *Conversación con Bacon* por Ramón Chao (p 85) y *Margarite Duras - Francis Bacon* (p 88)