

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“REALISMO AMERICANO ENSAYOS
TEÓRICOS SOBRE UNA ESTÉTICA”

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LIC. EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
CARLOS PASCUAL MEJIA

DIRECTOR DE TESIS.
MAESTRO EDUARDO ORTIZ VERA

2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



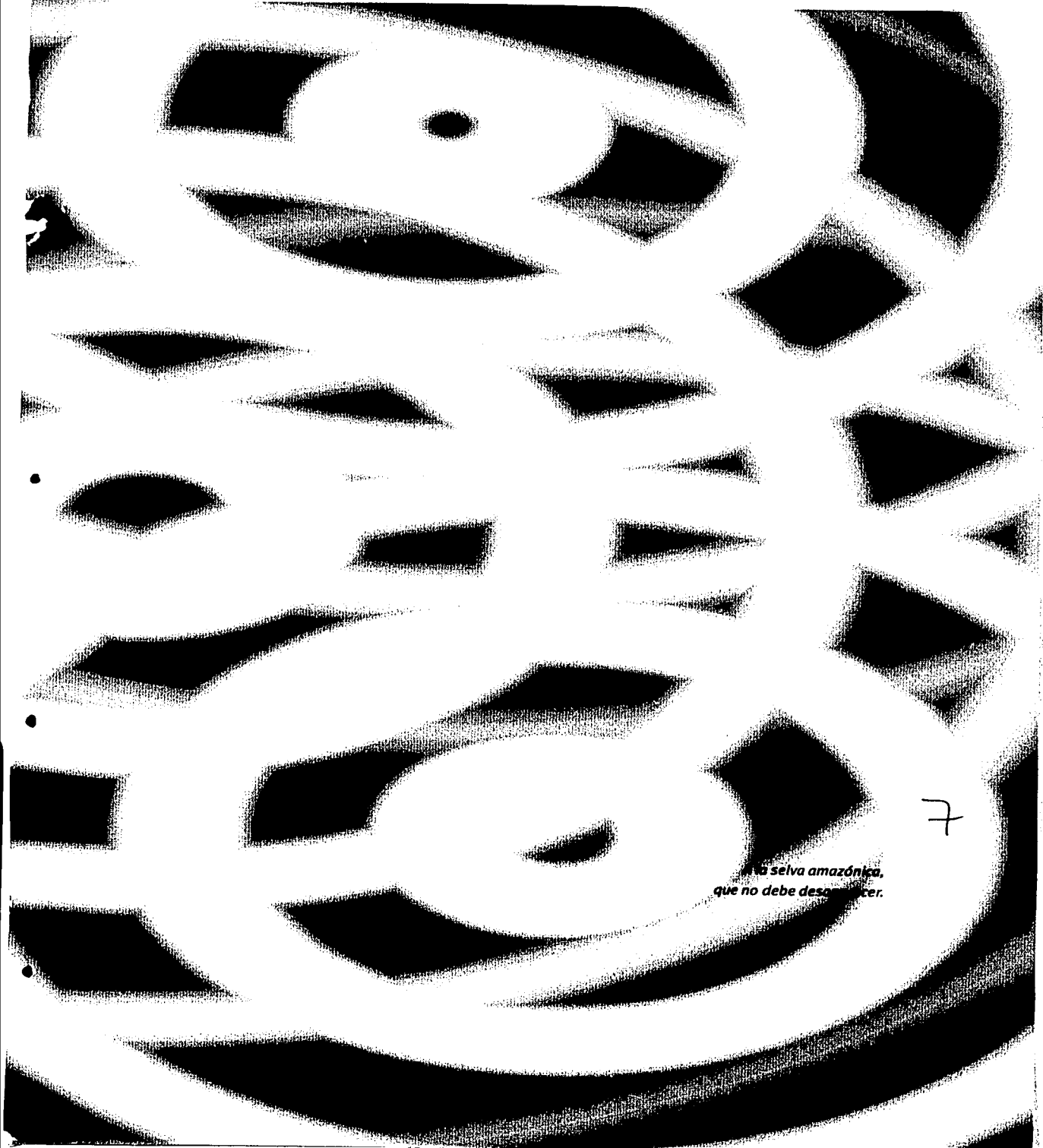
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

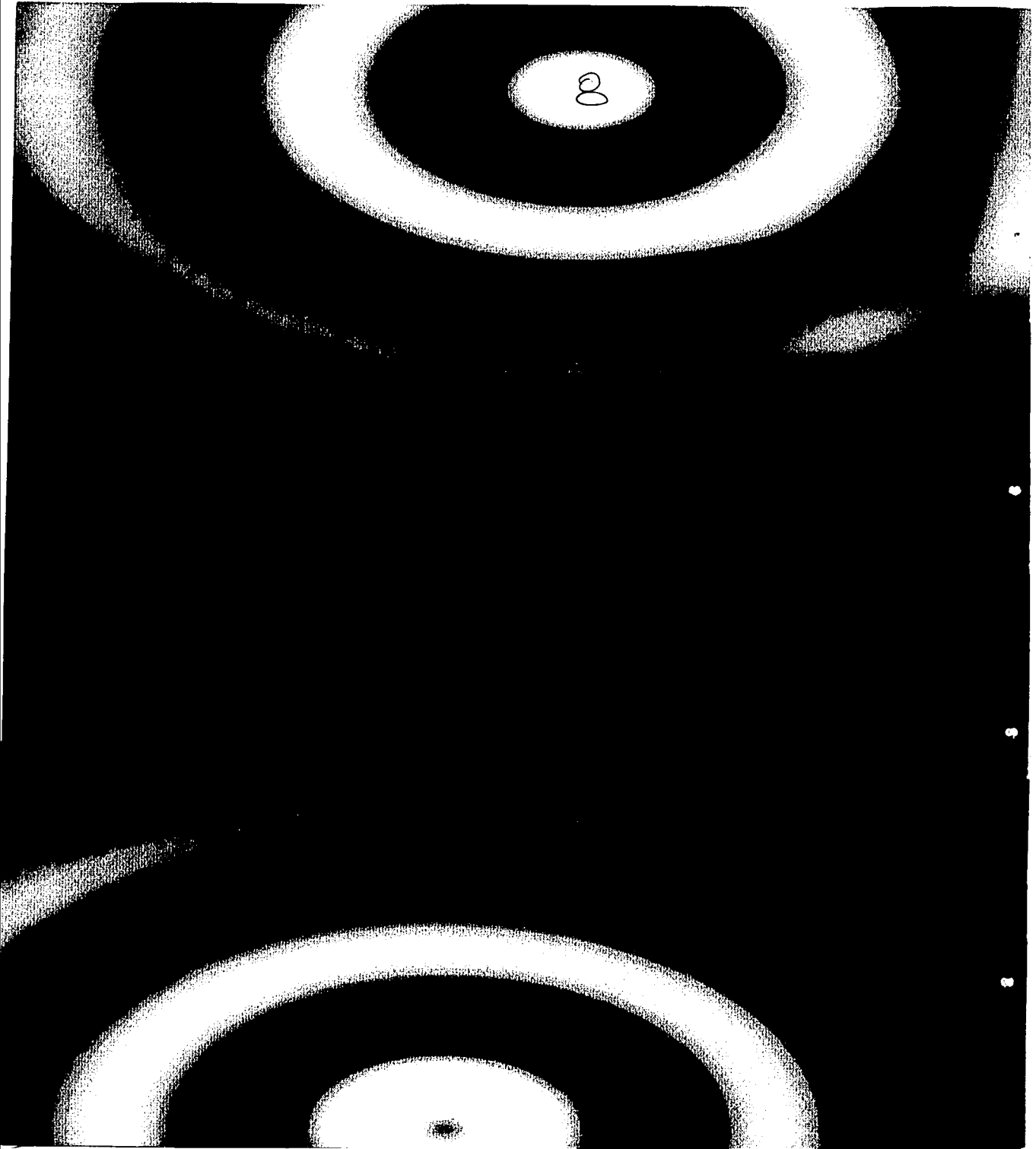
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

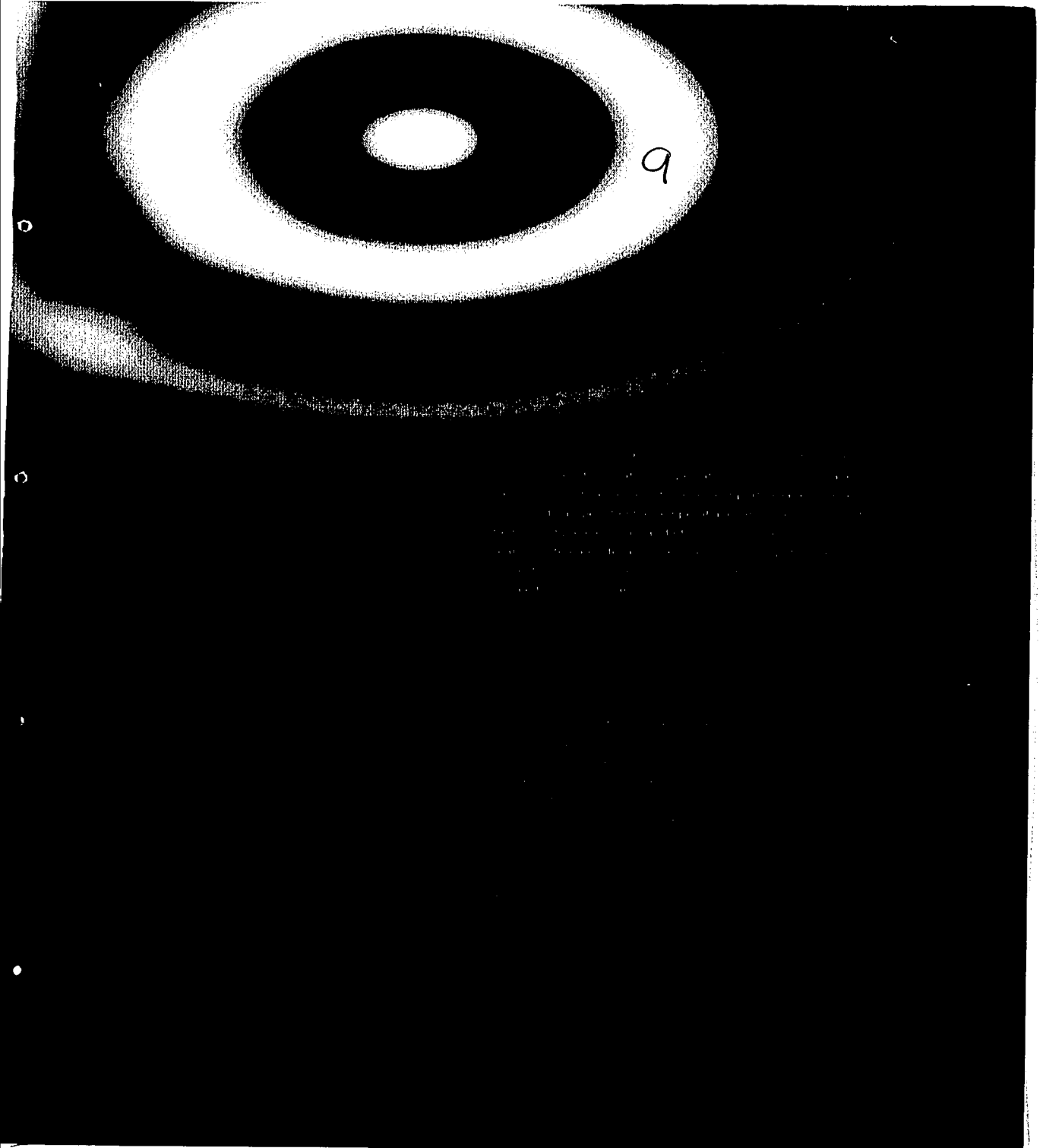
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

**TESIS CON
FALLA DE
ORIGEN**



7
A selva amazônica,
que no deve desaparecer.

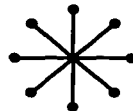




10



AGRADECIMIENTOS



A la amistad genuina a prueba de todo,
al agrónomo Jorge Fernández-Baca Pacheco
a tus padres, hermanos,
a Patricia Parodi y a tu hija. A.n.a.m.
Por una más de las nuestras.

A Enrique Lemus,
viejo amigo de universos compartidos,
tardes de inteligencia, jardines de la creación, itinerarios de culto.

12

A Roberto Fernández Sandoval,
presencia mercurial que enlazó mi destino sin proponérselo a la pintura,
y el suyo a la música, al mismo tiempo.

A Alfonso Elizarrarás,
por contar con tu estima y aprecio.
Siempre en mi memoria y afecto, la adolescencia y juventud divertidas,
llenas de rock también presente en nuestra edad adulta
acompañadas de grandes momentos de humor y comprensión.

A Rafael Aguilar Manjarrez,
corriendo en acción y lealtad correspondida por igual.
Amigo de verdad.

A Manolo Muñoz Juárez,
por los momentos de humor involuntario,
complementarios de una mente prodigiosa.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recreacional.

NOMBRE: Carlos José de Mejía

FECHA: 22.05.05

FIRMA: [Signature]

A Gerardo Caamaño,
genio del doble sentido, catalizador entre mis amigos,
tu personalidad brillante siempre la recordaremos.

A Alfredo López,
por un período de simpatía
y por una veintena de discos que fueron
y seguirán siendo imprescindibles para nosotros.

A Diego de Leo, donde te encuentres:
trenes futuristas
en tus cuadernos,
Italia y tu padre, árbitro de fútbol,
recuperados después de un par de años
de estudios en este continente.

A Ingrid y Sonia Bächtold
respirar en los árboles
y festejar juntos, años despreocupados
que nos unen.

A mis padrinos,
Dr. Gustavo Espinosa Plata y Emma Cabrera e hijos,
por toda una imborrable amistad
y por el cariño entre nuestras familias.

A Robert Padau,
de saco negro, corbata del mismo color y camisa clara,
en mi memoria infantil visto desde el patio por la ventana,
arreglando el piano.
Ahora y desde hace tiempo en agradecimiento
por sus historias de Nueva York de los años cincuenta y sesenta...
y por el chiste número uno!

A Ramón Hernández y mi querida tía Alicia Alvarado,
por las carcajadas de mi tío y el trato amoroso de ambos.
También por sus fiestas a lo "Mauricio Garcés"
en recuerdo de las personalidades de aquel cine mexicano
de humor como Mauricio Kleff y El Santo.



13

A Carlos y Eric Belmar Pesch,
por interminables pasajes de aventuras
al mejor estilo de las series del Hombre Nuclear y Hulk.

A Heriberto Cisneros,
Raúl de Anda,
Miguel Fernández Kriger,
Jaime Gamboa,
Henry Merino Favio
y Jimmy Yedid Cohen
entre otras cosas por las presas Chicoasén I y II

A Antonieta Correa,
una vez más y nunca suficiente, por tu amor.

A Elfm Rosalba Mejía, Prudencio e hijos
por su calidez y gentileza.
Caminos de Guanajuato recorridos con libreta en mano.

A María Ortega,
por el apoyo que brindó desde California a mi madre
cuando cursó Medicina en la UNAM,
y a sus hijas Juana y Carolina
por su visita a México en la década de los setenta.

A los hermanos de mis padres,
por su cariño manifiesto en todo momento:
Fernando, Manuel y Elfm; José Alberto y Javier,
allá los Hermanos Coraje del equipo de Fútbol Americano del Celaya;
Pablo, Armando y Lolita.

A Arnoldo Krumheller,
desaparecido en un campo de concentración durante
La Segunda Guerra Mundial y a su hijo Arnoldo Krumheller Mejía.

A María, Daniel, Rosa,
Juan, Fernando, José,
Josefina, Erasmo Mejía Ávila,
hermanos de mi abuelo.



15

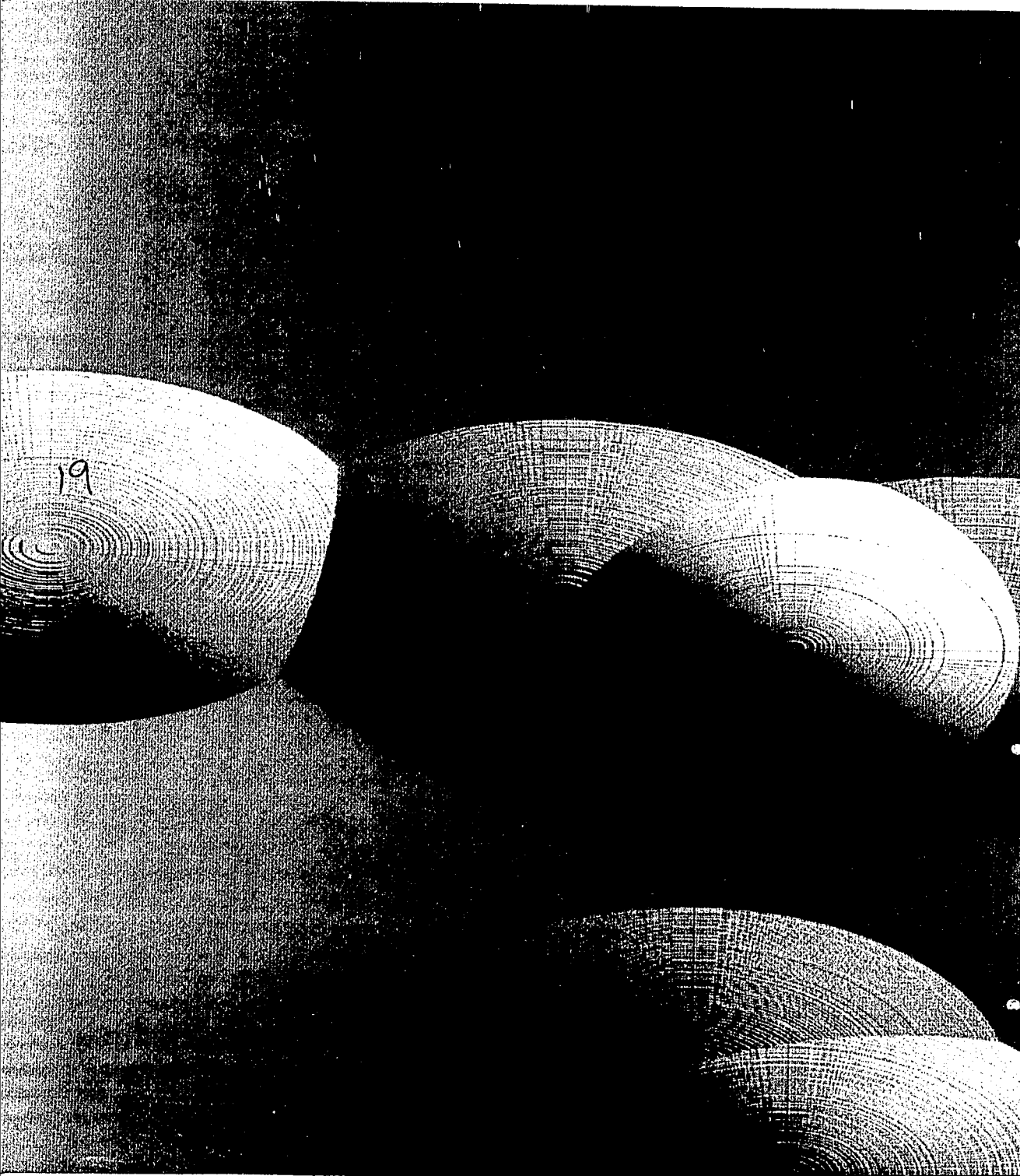
17





REALISMO AMERICANO

Ensayos teóricos sobre una estética





PRÓLOGO

70

Dar inicio a una meditación estética, al estar integrado en el quehacer artístico, puede resultar polémico y fuera de lo común. Es comprensible que pueda existir en algún momento cierta incompatibilidad entre tales hechos, pero también es probable que esto proporcione, a pesar de su singularidad, una salida necesaria a expectativas —como son las operaciones sobre el análisis o la comprensión discursiva de la práctica del Arte— que de tiempo atrás se han venido planteando y discutiendo, y que por distintas razones han quedado muchas veces en entredicho. No es raro que los mismos comentaristas y críticos de arte en ocasiones se lamenten o dejen traslucir un tipo de incomodidad ante la necesidad de hablar y escribir sobre una obra que ya de por sí es concisa y que además, por lo general, se encuentra articulada fuera de los códigos de la lengua. Esto les causa cierto bochorno y por lo tanto siempre existe la necesidad de expiar y explicar los motivos que los han llevado a intentar lo que muchos consideran una empresa casi imposible y hasta un gesto “negador”, ya que dicho intento se concibe como una traducción incapaz, por carecer de las herramientas necesarias para asimilar términos en paralelo, debido a la diferenciación de caracteres y reglas. Por eso en este caso consideré inconveniente unirme a la larga lista de críticos, comentaristas y antologistas del Arte, y decidí emprender otro tipo de acciones y regular de otro modo la aproximación a la argumentación relacionada con obras literarias y artísticas. En un principio mantuve como meta primordial lograr una captación e interpretación reflexiva de las obras seleccionadas para este trabajo, proponiéndome nunca recurrir a las descripciones que se conforman con establecer un vínculo de similitud, y que al mismo tiempo tratan inútilmente de lograr un símil desde lo escrito hacia lo referido. En esta situación el gesto crítico sólo existe como una especie de evanescencia dentro de cada operación, en un tipo de análisis inductivo, pues plantea por una parte la selección y diferenciación de las obras, y por otra, los autores elegidos, dentro de un marco general y de amplitud considerable. Lo anterior me permitió alejarme de realizar una selección impulsiva o bien basada en conveniencias que rebasaran los verdaderos motivos de la estética. Sí hay, por lo tanto, una actitud crítica inicial que se justifica en el saber tomar sólo lo necesario de lo que me ofrecía el panorama amplio y complejo de las artes visuales mexicanas, y en la mirada estética pura, que se propone de manera consecutiva la mirada cognocitiva. Y de ahí el gesto crítico, cofundador de los resulta-

dos que expongo mediante esta obra metafórica y metonímica. Aunque aceptado el posicionamiento crítico inicial, conviene hacer evidente que, acto seguido, tanto el desarrollo como la conclusión de esta tesis, la condujeron a no circunscribirse dentro de los tratados o discursos pertenecientes al ámbito de la Crítica de Arte. La Crítica de Arte tiene como función establecer la valoración, según juicio, de la obra tratada. Tiene que establecer y poner en claro vínculos sociales e históricos para enriquecer la estimación de lo que se pretende artístico, y dar razones que respalden la importancia o no de las obras aludidas. Dado lo anterior, se podrá entender de manera inmediata por qué este discurso no puede ser considerado como una pieza crítica. Los recursos utilizados aquí han sido otros, y estos para solventar, por un lado, aquella disparidad surgida desde el nuevo intento de acercamiento de dos o más tipos de disciplinas artísticas, tomando en consideración las concepciones primeras de cada arte por separado y luego en conjunción. Y para superar el *impasse*, o el gesto inútil que siempre ha requerido pericia para no verse torpe en el intento al escribir sobre la obra que está contenida en su propio tipo de articulación.

Las herramientas para elaborar los comentarios van desde la clasificación de los artistas, según sus resultados, hasta la necesidad histórica de entender períodos culturales y tratar de poner en claro lugares comunes y/o diferencias, y discernir los motivos que han llevado a la producción de determinadas tendencias. En ocasiones la antología nos proporciona una muestra que intenta ser lo más representativa de un tiempo particular, ya sea para hacer un juicio de calidad o para establecer ordenadamente la identidad de un nuevo grupo de artistas, deslindándolos sobre todo de su pasado inmediato, como sucede comúnmente. Las antologías siempre acaban siendo, cuando se han realizado adecuadamente y con inteligencia, parámetros generacionales. El autor de la antología ordena y justifica esta jerarquización, de acuerdo con elementos comunes entre los artistas elegidos, y con motivos de distinción con respecto sobre todo a los artistas ya consagrados o a los que colindan con el grupo naciente. Ahora bien, estas justificaciones son necesarias para establecer los móviles que llevan a una integración de personalidades artísticas, lo que en ocasiones se ha visto como de carácter casi ritual, o como rito de paso. Los instrumentales no dejan de ser diversos en cada ocasión que se proyecta un intento de este género. Por lo regular la forma de aproximación a las obras elegidas, una vez que se tienen ubicados los artistas, propone enseguida un problema que estriba en decidir qué es lo que hay que destacar de cada uno de ellos, y en exponer los motivos de dicha selección. Esto lleva siempre a los comentaristas a establecer visiblemente sus vínculos emotivos o racionales, en los que subyace la justificación primordial para la inclusión de cada obra; o por el contrario, se puede intentar una aproximación más general sobre el sujeto artístico y concentrar más la atención en sus potencialidades y capacidades personales, destacándolas por encima de la obra, y calificando de esta forma las cualidades que prevalecen de manera continua en cada una de las individualidades que pasan a formar parte de la antología.

Por todo esto decidí diseñar mi propio camino, teniendo en cuenta las incomodidades que siempre produce un trabajo de esta índole y de igual forma, el enfrentar las dificultades particulares por las exigencias del mismo. Así fue como opté por no intentar hacer una colec-

ción de crítica de Arte ni tampoco una antología. Las acciones y los proyectos emprendidos implican modos distintos a los que se han venido implementando desde tiempo atrás para la investigación o el comentario artístico, tanto en México como en otros países. Elaborar una crítica de Arte me alejaba por completo de mis fines, y no sólo me hubiese puesto en una situación algo problemática, por ser a la vez sujeto artístico, sino que el intento me hubiera resultado aún más ineficaz, debido a los modelos operacionales de la crítica. Esta combinación de fines e impropiedades, notadas en las experiencias previas, argüidas por los propios autores de historiografías, crítica o antologías diversas, me apartaron totalmente de intentar constituir un orden. La labor fue algo complicada debido a que casi no existen parámetros previos que me sirvieran de modelo. Existen sí, algunas referencias, pero son inconexas o bien están dispersas, obtenidas solamente dentro de un panorama de momentos fugaces en la cultura mundial. Podemos constatar que estamos viviendo en sociedades babélicas que también operan dentro de los discursos artísticos, donde el ánimo de clasificación no sólo deviene de un acto quizá de domesticación de las fuerzas libertarias sino, en los casos más serios, del intento genuino de algunos expertos por salvaguardar la lucidez y dar referentes para permitir el entendimiento del complejo que implican los actos de cultura. Éste es un intento teórico inicial para concretar puntos de concordancia donde no pesen los voluntarismos o los actos categóricos absolutistas o su contrario pero equivalente, el relativismo absoluto, característico del Arte contemporáneo interpretado aquél en éste como acto de libertad, por la burguesía liberal, cuando en realidad se trata de un nuevo *oscurantismo* o por lo menos da la apariencia de un marasmo generalizado.

La parte central de los ensayos está conformada por dos obras multidisciplinarias flanqueadas a su vez por dos trabajos individuales, al inicio y al final respectivamente. No tenía planeado estructurar un trabajo sobre varios artistas y conjuntarlos bajo una sola denominación, pues mi preocupación principal estribaba en dirigir mis cuestionamientos hacia el campo disciplinario mientras lo que imperaba era un panorama de desestructuración artística, debido a la búsqueda incesante de rompimiento de métodos, producida por una aplicación inadecuada de un problema en la discusión de la filosofía franco-alemana que nunca debió de abandonar su ubicación epistolar ni tampoco su dimensión de problema específicamente filosófico. La coincidencia de factores externos ayudó a que en el lapso de dos décadas las metodologías comenzaran a ser impactadas, constituyendo esto el contexto especial para que floreciera la idea de la caída de las áreas humanísticas; este momento fue aprovechado por quienes vieron la conveniencia de desarticular los modos operacionales de la investigación de las ciencias histórico-sociales y artísticas, y de paso hacer perder prestigio a los tratados del conocimiento.

No saber, estaba bien y se puso de moda. Fue liberal no saber. Se podía así demandar el derecho total a la acción, sin saber, porque saber ya no garantizaba el poder. Pero lo que no calcularon bien fue la elevación del grado de inestabilidad a nivel mundial que se desataría en los años subsecuentes. Esto se inició tiempo atrás, después de acabada la Segunda Guerra Mundial, pero su onda expansiva no se sintió ni se vió en escala y dimensiones mayores sino hasta los años sesenta y sólo se dejó sentir en sus efectos de gran alcance hasta co-

menzada la década de los ochenta del siglo veinte, aproximadamente. Bajo esas circunstancias decidí convocar a los cinco artistas participantes, distribuidos en los dos proyectos multidisciplinarios: El Transeúnte Anónimo y Los Muertitos de Garibaldi.

Si bien el planteamiento que les hice a ellos en el modo de trabajar, abordaba problemas relacionados con temas que casi no se discutían en aquel momento, sí puedo decir que los resultados obtenidos en la práctica fueron mejores de lo que me esperaba en esos días. Ambos proyectos terminados me dieron la oportunidad de contemplar y analizar *relaciones* disciplinarias y resultados creativos que sólo mediante la práctica y la puesta en marcha de las multidisciplinarias podrían ser esclarecidos. Y no sólo eso sino que al ser propuestos dichos trabajos, dieron también para indagar sobre proposiciones estéticas y definir un acontecimiento estético. Esta doble circunstancia fue la que después me permitió confirmar algunas hipótesis y esto me condujo inmediatamente después a encontrar bases sólidas para desarrollar ya no sólo intentos de repetición de experiencias, sino definir y explorar las aportaciones en ambos proyectos. Y al observar con detenimiento pude tener desbrozado el camino para una nueva posibilidad: la elaboración de una Estética. Tiempo después tuve la oportunidad de presentar algunas exposiciones y pude reunir el trabajo elegido: de Estrada, Morales, Eguiza y Navarrete. Ellos propusieron el tipo de serie o colección, y pude editar el máximo de obra que me presentaron, salvo en el caso de Navarrete que fue distinto. Los escritos vinieron después de la realización de los multidisciplinarios, y comencé a escribir en forma, desde la exposición Nocturno, de Felipe Estrada. De ahí en adelante cada uno de los artistas fue elegido pensando en las directrices más destacadas obtenidas en los multidisciplinarios, pero complementando con distintos aspectos que los otros cuatro participantes vienen desarrollando con logros bastante sólidos desde hace más de una década. Para mí ha sido indispensable la elección de talentos no demasiado vistos ni predilectos de algún grupo establecido; Identifico en todos ellos un ánimo independiente que en el mundo actual es difícil de sostener por la enorme comercialización que hay en todos los rubros. El Arte es una tarea delicada y en mucho se ha visto afectada por la promesa del éxito inmediato que tienta a espíritus inquietos, a través de espejismos diversos. Sostener una producción por diez años o más es loable, y más aún si consideramos la apatía y cierta contrariedad que despiertan los artistas en distintos ámbitos de la sociedad, al defender su proceso de desarrollo. Quizá casi siempre ha sido así, pero creo que siguen representando algo excepcional en los tiempos que corren. Todo esto me permitió trabajar con ellos de manera espontánea o bien ir siguiendo de cerca su trayectoria. He visto que no formarían en conjunto nada parecido a los grupos de personalidades que se han congregado gracias a algún estudio o antología en el pasado. Me parece que se aglutina una relación congruente en la que se da diversidad, pero con señas particulares que sin ser extra-artísticas llámense biograffas, historia, aventuras o eventualidades sociales, dignifican el panorama estético de México en el que el aunamiento de artistas, por lo menos en los intentos más recientes tanto en literatura como en arte, tienden a establecer cronologías generacionales, o bien a relacionar maestros con alumnos y a mezclar los intereses de mercado bajo una valoración arbitraria basada en la relación económica y jerárquica, o lo que es el colmo, hasta por orden alfabético como en los casos más desesperados.

Con todo lo anterior estoy en inconformidad. Aquí no se trata de establecer generaciones o de manipular posicionamientos por intereses creados. Así puede quedar entendida la elección y el uso del ensayo en este caso específico, y la conversión de algunos de mis escritos de presentación en un conjunto sobre teoría estética. Así la teoría se hace práctica mediante el ensayo, y el ensayo se hace creación y permite la concreción del pensamiento teórico coherente. Hasta el momento se tienen como precedentes en México los escritos de teoría del Arte basados en la semiótica marxista, el ensayo interiorista y la reflexión erudita apoyada en la auscultación de la experiencia estética. En las dos primeras, una excluye a la otra, pero a la vez excluyen de su discurso la capacidad de abordar respectivamente los recursos imaginantes, psicológicos y emocionales en el Arte; y el tercero, deja sin tocar ni poder comentar la *praxis* del Arte ni la obra objetivada y sus características intrínsecas. Por eso en este tema, los mejores ejemplos nacionales, o al menos los más notables, como lo son Luis Cardoza y Aragón, Juan Acha y Octavio Paz, tienen una presencia ineludible y sí pueden ser tomados como reflejo de lo que es el Arte mexicano para la consideración de una gran mayoría de conocedores sobre la materia. Debo comentar sobre el primero de ellos, que sus libros sobre estética mexicana se vuelven aproximaciones delectables, que se salvan de la subjetividad total gracias al ordenamiento de patrones generales que aparecen en las obras de cada uno de los artistas que llegaron a incluir dentro de sus configuraciones antológicas. Mientras que la precisión de los datos históricos e historiográficos añaden sustento a la ubicación y relevancia que sirven para la distinción tanto de las obras citadas como de los autores nombrados. De la relación metodológica que se desprende de la Sociología, Economía y Ciencias de la Comunicación —utilizada por Acha—, y de su aplicación al análisis de la obra artística, productores de arte y mercado me resultaban inviables para acceder a los ámbitos de la creación artística y para explicar relaciones multidisciplinarias sin caer en la referencia tecnicista a la que determinan las teorías de campo. El comentario estético que necesitaba hacer era desde el lenguaje y requería una precisión sin la que no se podría presumir de ser teórico. De ahí la dirección hacia la tradición moderna del ensayo, que en Octavio Paz tiene a uno de los más importantes escritores de habla hispana, quien lo ha utilizado para exponer sus consideraciones estéticas. Si bien hay dos elementos que permiten hacer del ensayo lo que es: justamente la flexibilidad de integrar citas, memorias o notas de autor como parte misma del devenir literario, y la facultad que otorga esta práctica de poner en juego la interioridad subjetiva y la reflexión lúcida del autor. Por hacer valer las propiedades híbridas y particulares del ensayo, así como las capacidades que permiten exaltar al sujeto escritural, otro arte de la práctica del ensayo puede ser el desplazamiento crítico en medio del discurso subjetivo, de tal manera que podamos hasta decir yo, anotarlo, y que al ser leído, *éste yo* o primera persona se aparezca tan transparente como si nadie lo hubiera escrito, y que tan sólo la factura de la huella de una pisada volátil hienda la materia momentáneamente, haciendo ver de paso el pensamiento refractado como el inicio de los caminos complejos de lo que sostiene a aquello que llamamos personalidad. Y que dicho gesto verifique nuestra pobre concepción del yo, haciéndolo ver como el acto más pudoroso de la tierra en el momento en que se malinterpreta como saberse semejante y estático con respecto a una imagen propia, hecha o adoptada. Eso fue

algo que no sólo implicaba para mí un reto sino también una posibilidad seria para desarrollar mi análisis. Luego, la capacidad del ensayo, que nos ofrece la posibilidad de citar y hacer valer la cita como lugar de precisión, no en defensa de ningún prestigio *a priori* ni para dejarla caer como una sentencia absolutista, sino como sencilla ubicación de correspondencias, y por la necesidad de que la voz se amplifique a través de la escritura, a través de distintas voces versadas, *propone* al ensayo no como un culto irreducible al yo, sino que permite la expansión personal hacia lugares desconocidos de la conciencia. Por eso en el ensayo la alusión o el hallazgo se vuelven recursos de alta precisión, sin los que el discurso se perdería en la divagación innecesaria e inacabable, un discurso de cierre, de oclusión sin fin. Por eso la puesta en marcha de un ensayo teórico, un ensayo sobre la reflexión y la recapitación estética que a la vez se vuelva creación sin necesidad de emular inútilmente a lo referido y perder valor ante el original, quedando como una versión perdida o probablemente devaluada en el mismo intento de convertirse en lo otro. Mejor será ejecutar una estética común y no hacia los referentes, sino ante la captación de los móviles de cada manifestación emitida en la misma configuración de la obra, sin asistir al recurso de la entrevista o lo que es lo mismo, optar por otra situación y recurrir a la experiencia directa del Arte. Se hace necesaria, aquí sí, una erudición desde la misma sensibilidad en adelante. Sólo ahora podremos entender por qué recapitular en dichas circunstancias, o hacer un listado de conclusiones en esta instancia, resultaría un gesto inútil.

He nombrado a Cardoza y Aragón y deseo hacerlo nuevamente. Su presencia inigualable y su distinción discreta y sin embargo de trascendencia vital para la cultura de las Artes Visuales de México, lo hacen indispensable en cualquier disertación que tenga que ver directa o indirectamente con el arte moderno. Supo ver la importancia de los artistas de su tiempo, discernir en sus grados de importancia real, y por otra parte fue siempre un hombre de inteligencia que supo entender la importancia que el Arte mexicano tenía desde que se inició el siglo veinte, y la doble importancia que tendría en el futuro, aún cuando hubiese un período en el que su florecimiento, del que fue testigo y parte, pudiera finiquitar o acaso detenerse. De cualquier manera, por lo ya hecho y por la larga tradición precolombina y en el resto de la historia de México, seguiría seguramente ocupando un lugar preponderante. Quiero hacer patente mi reconocimiento y el entusiasmo que siempre han despertado en mí su literatura y sus libros dedicados al arte, a través de los que me ayudó a entender mi presente y a asumir una posición definida ante la problemática que hoy día representa intentar hablar sobre Arte. Aún Cardoza consideró indispensable para la realización de sus antologías, conceputar los métodos y resultados de los historiadores y filósofos del Renacimiento mexicano, bien para negarlos o bien para entrar en confirmación con ellos. Pero si bien cuidó de establecer una alianza histórica indispensable, que curiosamente abrió la puerta a los discursos de la pintura moderna que promulgaron poco tiempo después la irrupción del tono personal intensificado, sus escritos mantuvieron, a pesar de todo, a estos autores noveles a buen recaudo de la consecución histórica que planteaba Justino Fernández; y no sólo eso sino que emparentó la transmisión de símbolos y valores formales que sobrevendrían como discurso esencial más allá de los valores de época, según los estudios de este último. Crítica al muralismo, pero con-

serva el sentido lineal de la historia; y hasta después ve ciertos rompimientos que aún así están engarzados grupos subsecuentes a los tres grandes. Queda por ahí esbozada —casi fantasmal debido quizá al viaje secreto del artista a México— apenas una aparición fugaz de Duchamp, dentro de un prólogo, y la clara definición de Rufino Tamayo, fuera del ámbito de los primeros muralistas.

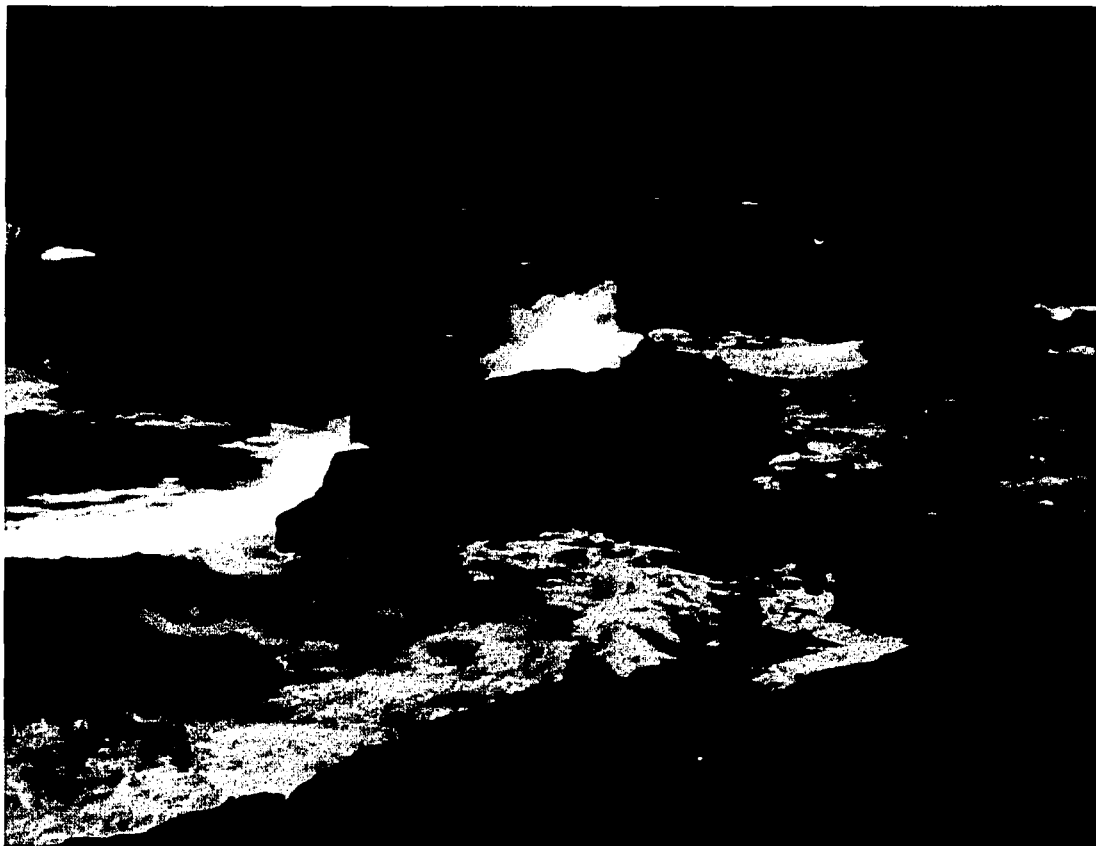
Si bien Cardoza constató mediante sus escritos las primeras manifestaciones de diversidad a partir del muralismo, producto éstas de incongruencias, rechazos o de simple inclinación personal, o de la llegada de admirables artistas venidos del exilio, se mantuvo en una línea que se expandía diversa, pero que llegado el momento, más adelante, pudo proponerse como una ruptura cultural con el primer pasado moderno del Arte mexicano.

Los rompimientos culturales por lo general tienen un carácter algo patético, primero porque queda siempre la diferencia con el otro latente a la hora de la asimilación; basta media hora y súbitamente ambos se dan cuenta de sus distingos. Acto seguido, siempre que se quiere romper de modo total sucede que hay otra cosa a la que nos queremos parecer, e inevitablemente acabamos pareciéndonos más a un tercero que jamás nos pasó por la mente, y viviremos en constante inconformidad o en algún tipo de disyuntiva sin síntesis posible. Por eso he elegido para definir el carácter que le corresponde a este grupo de artistas presentes en estos ensayos la figura de la bifurcación. Lejos quedó para nosotros la definición exagerada e impuesta de generación "X". Podemos decir que la tierra y el agua son las del mismo sitio que antes; pero en esta ocasión el viaje será distinto, y en eso consiste la diferencia de estos nuevos artistas con respecto a sus antecesores. Se acepta un destino, una condición cultural y una pertenencia, pero no como una imposición externa ni como un mutismo. ...y, como las aguas que se estancan al enfrentarse a un lugar de dureza, su impulso tenderá a abrirse paso por otro lado, a bifurcar y ampliar el delta del río, pues a final de cuentas lo que nos espera es el mar. Y de las hazañas del mar y no de las del río, es de lo que les quiero hablar.

23 Y 26 DE NOVIEMBRE, 2001

CD. DE MÉXICO.



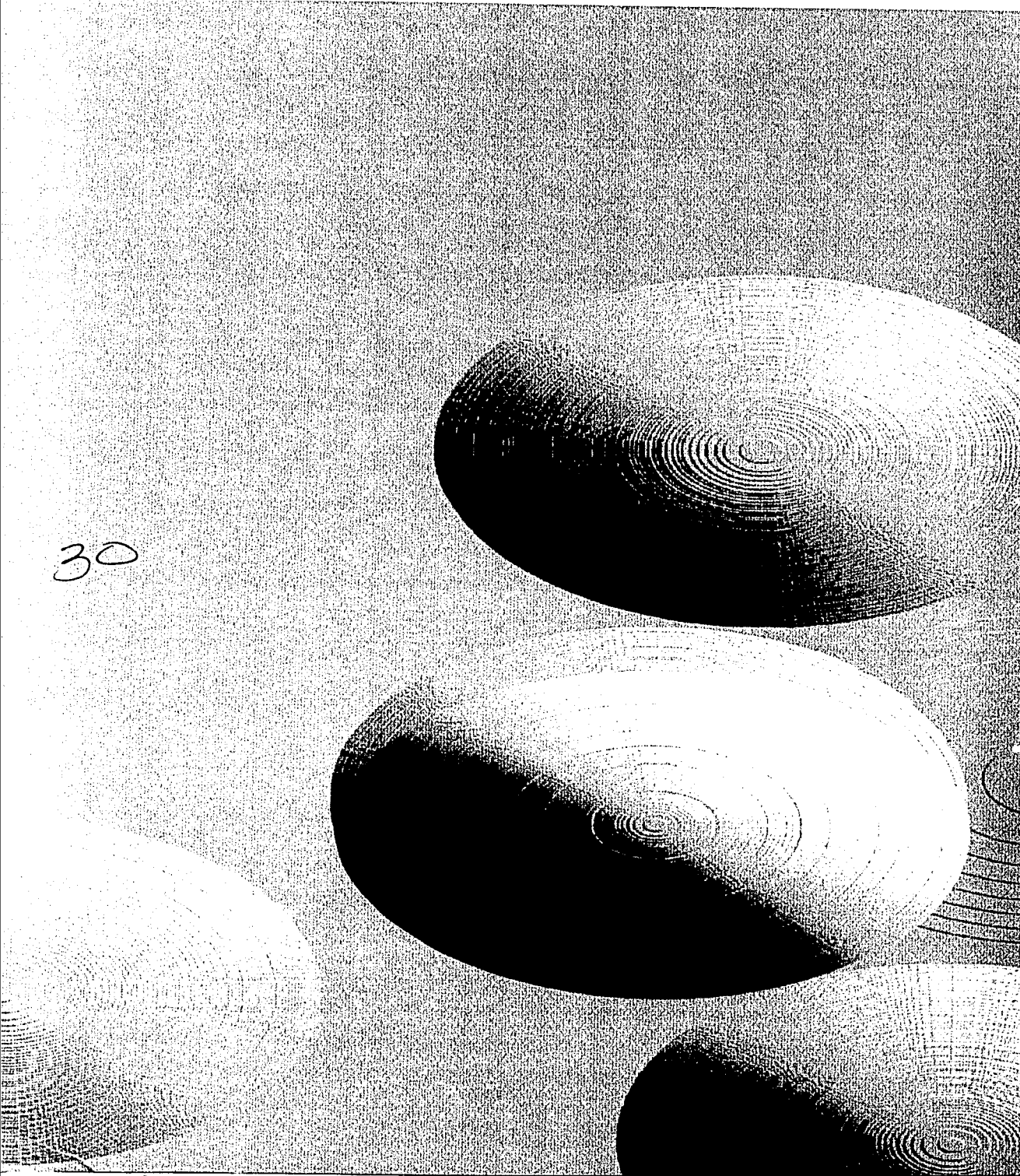


29

2

TESIS CON
FALLA DE

30



REALISMO AMERICANO

31

32



Es innegable que cada época tiene —desde que la modernidad dio marcha en Europa y posteriormente en la mayor parte del planeta— un punto ciego que afecta a millones de personas, convirtiéndose en el lugar común de la opinión y los valores de época. Por una coincidencia significativa y observando detenidamente lo que fueron los valores impuestos sutilmente por el poder y la aceptación general de cada período, resulta que con el paso del tiempo acaban por perder el carisma aparente que los sostuvo en el gusto de las mayorías. Pocas cosas en relación con la tendencia mayoritaria sobreviven el irrefrenable paso del tiempo. Poco, en relación a la excesiva abundancia de lo producido por una oferta-demanda, se salva en sus postrimerías. Este punto ciego es lo que en inglés se denomina *mainstream*.¹ La época victoriana tuvo su *mainstream* y conserva su encanto, pero mucho de lo producido ayer, actualmente es visto sólo como patrón decorativo y valor determinado de época. Ése es sólo un ejemplo visible, que cualquiera puede entender de inmediato y sin dificultades, de lo que es el Arte (con A mayúscula, sin ningún recelo social, y sin ánimo de ofender a los socialistas), a diferencia del arte que fue el producto promedio de un tiempo determinado, en factores y circunstancias comunes. Por lo general (las excepciones sólo confirman la regla) el artista que logra proyectarse más allá de su tiempo y de sus imperantes histórico-sociales y económicos, es el que aporta el valor de continuidad indispensable para cualquier época siguiente. Estos imponderables son los que resaltan los artistas de trascendencia (no maniatados por los valores democráticos). Estos espíritus pudieron fugarse de las determinaciones chatas y obtusas del *mainstream* de su época, y gracias a ello rompieron con el patrón de diseño que dictó la moda o la época. Lo mismo está pasando en Inglaterra.²

La masificación de nuestras sociedades hace que el *mainstream* adquiera dimensiones mucho mayores de las que se han experimentado en el pasado. Esto sigue siendo el punto ciego de la costumbre adquirida y de la necesidad colectiva, y por lo tanto de la cultura como padecimiento y no como acto cognoscitivo individual, el Arte corresponde al segundo caso. En el primero, repito, se salva lo excepcional o lo que el talento individual puede transfigurar a través de los modos en usanza. Tener apreciaciones más justas de lo que pueda valer en realidad el arte de moda, depende estrictamente del conocimiento de los caracteres del Arte, pues la escala de valor de moda no puede aplicarse a sí misma sin cometer una tautología en

los términos del valor extra artístico, que son los que hacen moda a la moda. Por eso, dígase lo que se diga, sigue habiendo y siempre habrá un Arte y las artes. Al punto ciego del *mainstream* se añade una nueva cualidad, que es la refracción del punto de vista ciego, haciendo corpórea la imagen ausente en un efecto de desviación visual hacia un punto con opacidad dentro del espacio cultural. A esto se le llama contemporaneidad, tiempo adjunto o perteneciente a X. La relación es espéjica, no hay sustancia, pero aún así los operadores del *mainstream* han decidido proyectar en el público masivo las aparentes cualidades no intrínsecas sino simuladas, haciendo una transmutación aparente de valores de una cosa indefinida como lo es el patrón del *design*³ contemporáneo traspuesto en Arte.

La exposición El Arte de la Motocicleta⁴ pasará a la historia del arte no por lo que quiso demostrar sino por lo que mostró, es decir por la ausencia de Arte. Esta nueva política y el manejo del *mainstream* se deben a los intereses económicos en expansión puestos en marcha alrededor del todo el globo terrestre. Pero por razones ideológicas y de interés geopolítico, Europa ha decidido lanzar su estrategia tratando de vender los *design* y los patrones de comportamiento de una sociedad de hiperconsumo, y tratando de persuadir al público masivo, totalmente incauto, de que el sistema capitalista no es sólo culto a la transitoriedad, culto de paso, movilización y transferencia de materias y objetos de consumo en su única representación doble: índice especulativo-abstracto y respaldo en oro, sino también una trascendencia. Un sistema tal, evidentemente no tiene, y niega por su propia razón lógica, cualquier tipo de trascendencia. La verdadera ausencia de *otredad* es la imposibilidad verdadera de conversión de valores materiales a otros que serían de tipo espiritual. Inglaterra, como ha tenido que despedirse de los valores trascendentales que la sostuvieron como una de las más grandes y poderosas monarquías que han existido, ha perdido la investidura moral que respaldaba sus conquistas y su grandeza ética. El capitalismo democrático,⁵ así, por sí mismo, no tiene sustancia trascendental y sólo puede esgrimirse desde la idea de un bien común, pero no puede trasladarse al territorio del espíritu. Ese valor no puede operar dentro del sistema pues le es ajeno, y en buena medida su verdadera inclusión sería el principio de una contradicción irresoluble. Por ese motivo se ha optado por el simulacro y por tomar el valor representado bajo la palabra Arte, para usarlo de etiqueta (no hay más remedio) apoyándose en el poder económico acumulado, pero también en las colecciones de Arte que son antípodas del propio sistema actual. De ahí un cierto fin del Arte señalado por muchos estetas, que tienen en Baudelaire⁶ y Nietzsche sus primeros anunciantes conmovidos y alterados por los acontecimientos del mundo occidental, desde la revolución industrial y su irrevocable precipitación hasta nuestros días. Inglaterra no acepta que en su sociedad el Arte no cabe dentro de la encrucijada de haber tenido que abandonar su pasado monárquico por el nuevo liberalismo, pues no está resignada a perder las responsabilidades que anteriormente estaban respaldadas por la nobleza obliga.⁷ En la actualidad Inglaterra tiene este discurso en marcha pues no dispone de otro, y eso hay que tomarlo en cuenta. Y si su relación con los Estados Unidos de América fue muy estrecha durante los primeros cincuenta años del siglo, el reacomodo de los bloques económicos continentales tiene a esta potencia dentro de una situación aún no resuelta con respecto a su destino próximo dentro de la Comunidad Europea. La anexión de la

libra esterlina al euro traería un panorama completamente distinto para este país. Habrá que esperar los acontecimientos futuros. La influencia de los ingleses sobre la cultura norteamericana ha sido decisiva, y hasta los noventa del siglo pasado el saber enciclopédico y los programas culturales, sobre todo en las directrices principales de las tendencias histórico-culturales, han tenido una gravitación primordial para los Estados Unidos de América.

Pero esta correspondencia puede estar encontrando variables debido a los cambios políticos tanto a nivel interno como externo en ambos países. Norteamérica está volteando junto con Canadá hacia el sur del continente, con miras de integración del bloque económico más grande del mundo. Este giro será dado para el año dos mil cinco y muy probablemente sea decisivo para las orientaciones políticas de Inglaterra, dependiendo también de si el gobierno laborista de Tony Blair logra mantenerse en el poder o si el partido conservador retorna a ocupar el gobierno. Todo dependerá del *mainstream* en la Nueva Bretaña. Y conste que no estoy a favor de la cacería del zorro ni de ninguna especie.⁸

El papel de la sociedad es determinante para la subsistencia del arte; sería difícil que perdurara sin el apoyo que en todos los tiempos le han brindado instituciones, museos, asociaciones, patronazgos y donaciones. Norteamérica es una potencia en este sentido, aunque por lo general el apoyo proviene de la iniciativa privada: hombres acaudalados, con una formación muy distinta a la de neocapitalistas de otras partes del mundo, que en algún momento deciden proyectar un museo, albergar una colección en una fundación, construir una sala de conciertos, etc. En Estados Unidos de Norteamérica, aún cuando no se habla de mercado sino de instituciones culturales que constituyen un patrimonio, este patrocinio se enfoca primeramente como una causa noble para beneficio común.⁹ Otra situación es la que se está viviendo en otras partes del mundo, sobre todo en los países que están iniciando una etapa de verdadera modernización, es donde las grandes compañías privadas de origen nacional o transnacional compiten por tener bajo su organización las causas que hasta hace poco el Estado era el encargado de proteger, entre ellas, el Arte. En México, por ejemplo, las actividades y productos relacionados con el Arte son disputados como si se tratara de una más de las paraestatales que pueden quedar a la venta, en el proyecto de modernización y adelgazamiento del Estado paternalista. Si bien son necesarios y loables la inversión y el apoyo de la iniciativa privada para la realización de las actividades culturales, es punto y aparte la privatización de la cultura. En este sentido hay que estar atentos a la diferencia entre el caso norteamericano y lo que se viene dando como opción corporativa en otros países. Desde mi punto de vista, no es bueno pasar de una tutoría estatal a una tutoría privada y ni siquiera a una solución compartida entre ambas entidades; la actividad privada y la estatal en ciertos rubros, es necesaria y no afecta de manera negativa, sin embargo se presagia un escollo en un futuro próximo pues históricamente las determinaciones de un país como México, que ha tenido que adaptarse con premura a los cambios que impone el ritmo de las nuevas necesidades económicas, y ante este caso, enfrentar la posibilidad de una privatización cultural seguiría afectando de forma negativa, como lo hizo el partido de Estado. No cabe duda que la solución a la cultura en países hispanoamericanos representa toda una dificultad histórica. La cultura es y debe continuar siendo una expresión libre y ciudadana. Dentro de este contexto es im-

prescindible ubicar las características de cada país y no hacer expectativas que más adelante puedan traducirse en errores interpretativos o en diagnósticos y paliativos inconvenientes. Es primordial considerar los recursos materiales y humanos de que dispone cada país y región del mundo. Puedo entonces ser explícito en torno al entendimiento de lo que es Arte, a diferencia de lo que es el fenómeno artístico.

Estados Unidos de América ha mostrado una manera exitosa de organizar el desarrollo artístico, implementándolo y haciéndolo "funcional" dentro y fuera de su sociedad. Esto le ha valido el reconocimiento general y ser el modelo de organización dentro de este rubro. Pero al mismo tiempo, la manera como ha conseguido que el arte se desarrolle dentro de una sociedad capitalista posindustrial, ha hecho que paulatinamente el Arte deje de ser distinguido como algo aislado y con valor intrínseco, desvaneciendo la forma del Arte hasta hacerlo extensivo a todo el sistema productivo y de consumo que lo sustenta. Por eso, en Norteamérica El Arte actualmente se comprende como *performance*¹⁰ pues se piensa que sin los mecanismos sociales y económicos que le rodean no podría subsistir como tal en una época como la nuestra. Esto ha llevado a que la cosificación del Arte se torne un valor relativo, y diría que se está experimentando como si se tratara de una sustancia evanescente de la que sólo queda un rastro mínimo de tipo físico. La materialización es vista como el incidente alrededor del que se teje una serie de acciones de distinta índole, que redundan finalmente en la valoración de Arte como un *status*. Si uno observa detenidamente el aparato que se mueve para que una pintura o escultura puedan ser vistos y admirados como Arte, puede uno comprender por qué para los norteamericanos, y en consecuencia para los otros países, esto que envuelve a aquello que queda como un rastro o señal, que la sociedad identifica como Arte, depende del primero, soportando casi todo el peso del sistema que lo sostiene como valor artístico. Desde esta perspectiva, lo importante está en el *performance*, y la acción artística (ya sea que la acción realizada se haga con fines pro-sistema o anti-sistema) se vuelve sólo el detonador de una cadena de sucesos para que aquello sea valorado y tenga una coherencia dentro del sistema de producción y consumo. Esto ha permitido que haya una aparente disolución de las formas artísticas y sus modos de operar, llegando así al extremo de pensar que lo que vale la pena no es admirar aquello que se llama interpretación y/o ejecución artística sino sentir embelesamiento por el sistema mismo. A eso, se le llama *performance*. El desconcierto ha llegado a tal grado que me he topado con gente que al ver una exposición de pinturas en formato circular, sale pensando que vio una instalación o que aquello es sólo parte de un *performance* que no vio completo. (¿?!)

Estoy convencido de que si bien el sistema es necesario y se impone en buena medida por su vigencia, no debe obstaculizar la visión crítica de lo que puede producir. Vale la pena que sea perfectible y que la sociedad tenga modo de intervenir y operar dentro del mismo, para evitar los defectos que arrastra consigo y conservar sólo sus formas acertadas.

Esto no implica generar una crisis absoluta dentro del sistema o mercado del arte, pero sí su revisión estatutaria, y sobre todo afinar la definición y diferenciación entre lo que son acontecimientos aledaños a la creación, palabra por cierto no aceptada por Marcel Duchamp^{9 bis} pero que para mí es clave, ya que sí se crea una alteridad, y gracias a esa alteridad la obra

opera y vale distinto a las demás cosas que le rodean. Además genera una visión distinta de los fenómenos y por lo tanto aquello que se tenía por obra «cerrada» en realidad es abierta y a lo que se referían los semióticos y teóricos de la comunicación designándolo como mensaje abierto, en realidad se comporta como cerrado. La creación artística tiene toda la facultad de apelar a la devolución de sus derechos arrebatados por el sistema. Abogo porque El Arte tenga el derecho que tienen las ciencias abstractas y del espíritu, de que su verdadero valor sea reconocido donde siempre ha estado, es decir, en su centro mismo. Para esto es necesario diferenciar entre la obra de arte y el fenómeno artístico. El Arte tiene un valor que puede ser aquilatado dentro del propio conocimiento artístico y estético, y a eso me refiero con el ejemplo que utilizo en la comparación con las ciencias puras. Ambos son aprensibles, son en sí mismos importantes por cómo están concebidos, y si la capacidad del sujeto que los realizó sobrepasa los límites de la exigencia cognoscitiva necesaria, entonces la confusión deja de imperar, y dentro del reino de las ciencias y de Las Artes veremos quién realmente está haciendo genialidades y quién está diseñando obras que puedan considerarse Arte o ciencia pura. Lo que se vende es la literatura y los libros, pero no el acto poético; por ejemplo, en el caso de la pintura, como en el de la escultura, no se trata de un libro entre otros libros; la cosa pintada y el cómo está pintada tiene un contenido y un alcance cognoscitivo que se cristaliza en su unicidad concreta como obra, en esto radica su estimación como creación efectiva con un alcance prodigioso en su posibilidad tanto sensible como inteligible. Esto la acerca más a la religión elevada y la aleja de las ciencias puras, pero comparte con éstas el ser sólo sustancias, y el hecho de haber sido concebidas y ejecutadas con precisión. Por eso el Arte viene dotado desde su gestación, de ser Arte; la obra maestra desconocida confirma este coeficiente o integridad del arte. Si la sociedad la reconoce o no, es cosa de ella; y si no lo hace o comete errores de valoración, vendrá otra sociedad que probablemente advertirá lo que no vio la coetánea de aquella obra de Arte y la valorará como tal. Frecuentemente lo que era considerado Arte por la sociedad se volvió arte a pesar de la inversión económica y la preferencia. Los procesos sociales y los valores especulativos son los menos indicados para orientarnos dentro de una ciencia del espíritu como lo es El Arte.

Hay quien argumenta la maestría del *performance* fuera del cuerpo del ejecutante, y hay quien la ubica justo en el control, manejo o sometimiento a presión del propio cuerpo. El primero elige como valor de Arte el arte de venderse, y el segundo toma por Arte las habilidades del faquirismo. Que esa persona busque en los niveles del conocimiento de un iniciado yogui, y que éste se encargue de decirle en qué nivel se encuentra el ejecutante que, de manera válida y divertida en ocasiones, exhibe su autocontrol y su adiestramiento mental y corporal como herramienta de exposición. El mercado artístico internacional está en su derecho de ofrecer su propuesta a su público, y a fin de cuentas es igualmente válido que éste elija según sus gustos. La elección, sea la que sea, dignifica el trabajo honesto que busca un destino y permite a su vez continuar su labor. Considero inapropiado y hasta injusto reprobar lo que alguien adquirió por haber sentido alguna identificación en su elección, ya que esto es razón suficiente para conservar y apreciar aquello. La compra por conveniencia de inversión también es válida desde el punto de vista de la dinámica de la oferta-demanda, en base al

prestigio alcanzado por una firma. Es otro modo de adquirir arte, y es parte de las dinámicas para sostener al arte como valor económico estimativo, aunque imperfecto como sistema de valoración artística. Este sistema se vuelve indispensable para mantener vivo un mercado que en el fondo está ávido de lo que más escasea en estas épocas: Un Arte que no esté definido por el gusto y para el gusto, que opere como un conocimiento capaz de guardar su autonomía dentro del sistema, y que al mismo tiempo pueda ser la visión organizada de los acontecimientos e ideas de una época, y la visión misma del todo recurrente. Pero para esto se necesita rigurosamente recapacitar en la reubicación y diferenciación entre lo que es Arte y lo que son los fenómenos del arte. En el primero sólo es necesario el individuo, y su posible manifestación aplicada pasa de uno a uno. Está lejos de cualquier acto reflejo que tenga que ver con el instinto gregario de la especie. Lo otro, los fenómenos que se desatan a nivel colectivo con motivo del Arte, son situaciones de la necesidad en donde las cosas requieren pericia, riesgo o esfuerzo; son las artes de lo efímero, valiosas, importantes, pero que no son ni pueden ser entronizadas como Arte pues se trata de una sustitución falsa. Norteamérica da una señal positiva dejando los proyectos más importantes de arquitectura, respetando a los arquitectos, buscando una proyección ultramoderna.¹¹ Pero Inglaterra incide (o al menos eso muestra últimamente) en la vertiente de dar a los efectos del capital, sin control ni límite, la imposición de la fuerza y la demanda de necesidades sobre la creatividad y estética meditada de la arquitectura, apostando por los efectos más nocivos¹²⁻¹³⁻¹⁴ del sistema y dándoles crédito intelectual.

17 AL 18 DE MAYO, 2001

CD. DE MÉXICO.



1. **Mainstream** [ˈmaɪnstri:m]: n. Corriente (f.) principal. Ramón García-Pelayo y Gross. Diccionario general español-inglés english-spanish Larousse. p. 238.
2. **N. A.** Esta parte de la introducción para los ensayos en buena medida la escribió a propósito del siguiente artículo: Vicente Verdú. p. 33.
3. **Design** [dɪˈzain]: n. Dibujo, m. (pattern, drawing). // Bosquejo, m. (in painting). // Boceto, m. (in sculpture). // Estilo, m., diseño, m. (style). // ARCH. Plano, m. // Propósito, m., intención, f. // Proyecto, m. (scheme). // — **By design**, intencionalmente, a propósito. // **To have designs on sth.**, haber puesto sus miras en. Ramón García-Pelayo y Gross. Diccionario general español-inglés english-spanish Larousse. p. 95.
4. "El arte de la motocicleta". Museo Guggenheim de Bilbao, 24 de noviembre al 23 de abril del 2000.
5. **N.A.** "La crisis general de las ciencias sociales también ha provocado el surgimiento y luego la decadencia de una infestación de culturalismo pedante. La 'sociedad de consumo' del Japón ha difundido ampliamente un análisis semiótico de la superficie de las cosas como producto teórico de la sociedad industrial avanzada. La publicidad y propaganda corporativas han aprovechado estratégicamente esta difusión y, ya sea por gran sabiduría o simple ignorancia, la estrategia administrativa parece haber discernido que es inútil la teoría semiótica, instalada en el nivel del análisis económico marxista o moderno." Tetsuji Yamamoto. p. 33-40.
6. "El desencanto de Baudelaire, que había pasado por la misma experiencia de la República, adoptó la forma no sólo de una renuncia total a la política, sino de una repulsa tajante de la sociedad¹⁴² desde la burguesía hasta el pueblo, y una violenta crítica a la idea del progreso. El avance material de la sociedad, sostenía, no añade nada a sus recursos intelectuales o espirituales; al contrario, la actual era industrial es también un período de decadencia cultural."¹⁴³ Shapiro Meyer. El arte moderno. p.73.
7. **N. A.** Lo que más me sorprendió de la exposición reseñada por Verdú, en Tate Gallery, fue que se proyectó una imagen completamente distinta de la que el gobierno laborista quiso dar al inicio de su gobierno en Inglaterra, al menos en el aspecto de la arquitectura de Londres: "Norman Foster dice que se sintió 'como un gamberro proletario vestido de Papá Noel' en la ceremonia, celebrada a principios de noviembre, de su investidura en la Cámara de los Lores.[...] Los cambios ocurridos en Gran Bretaña han sido tan rápidos como asombrosos. Hace apenas ocho años, el propio Foster declaraba en una entrevista a La Vanguardia que Londres, una ciudad a la que consideraba 'atrapada en la nostalgia', carecía de la creatividad y el optimismo de Barcelona.[...] No todo el trabajo es o ha sido obra de Foster. La imponente Cúpula del Milenio, inaugurada en Año Nuevo, es una creación de Richard Rogers, amigo y antiguo socio de Foster. Asimismo están la nueva Tate Gallery, una central eléctrica transformada y la audaz Noria del milenio. [...] Para explicar que en otro tiempo, su estilo arquitectónico solía hallar un público más receptivo en el extranjero que en su país, emplea una metáfora de un tren. "Este tren llevaba ya tiempo en marcha, intentando encontrar estaciones que le acogieran de forma amistosa, y con algunas excepciones, en general, esas estaciones estaban en otros países. Y ahora, 30 años después, la estación amistosa es Londres'." John Carlin, p. 10-17.

8. Andrew Smith. Body of evidence. p.114-118.

9. N. A. Para elaborar la segunda parte de la Introducción a los ensayos me basé en el siguiente artículo: Newsweek, april 2, 2001. Vol. CXXXVII, Newsweek, Inc., 251 West 57th Street, New York, New York 10019. State of the Art. By Cathelene McGuigan & Peter Plagens. p. 42-48.

10. Performance [-ans]: n. Ejecución, f., cumplimiento, n., realización, f. (of a task). // Desempeño, m. (of functions). // Representación, f. (of a play). // Actuación, f., Interpretación, f. (of an actor, musician). // Interpretación, f. (of a piece of music, of a part). // Sesión, f. (In cinema): the evening performance, la sesión de la tarde. // Función, f. (in theatre). // Hazaña, f. (deed). // Celebración, f. (of ceremony, rite). // SP. Actuación, f. (of a team, athlete, horse, etc.). / Marca, f., resultado, m.: best performance, mejor marca. // TECH. Funcionamiento, m. (of a machine). / Rendimiento, m. (of a motor, aircraft, etc.). / Cualidades (f. pl.) técnicas (of a car). // — First performance, primera representación, estreno, m. Ramón García-Pelayo y Gross. Diccionario general español-Ingles english-spanish Larousse. p. 295.

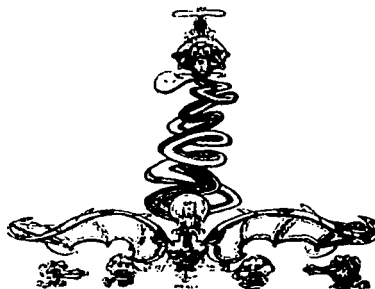
11. N. A. El artículo es claro y conciso en su exposición sobre los proyectos arquitectónicos y su desarrollo en Estados Unidos de América, pero el término utilizado para definir esta arquitectura como "ultramoderna", considero que, aunque es útil, no alcanza a configurar de modo congruente el conjunto y las aspiraciones de la diversidad de propuestas arquitectónicas que, en este caso, por lo visto tienen vínculos con las primeras vanguardias que justamente provienen de distintas concepciones arquitectónicas de lo moderno. Lo que sería "más allá de lo moderno", sólo nos señala un lugar indeterminado en el futuro, dejando las realizaciones concretas que nunca alcanzarían aquella proyección, estableciendo una persecución de los propósitos arquitectónicos, dando por resultado un aplazamiento perpetuo hacia un lugar utópico, y quedando la obra hecha sin poder conciliarse con los propósitos que la definen. Por lo tanto, las acciones se llevan a cabo pero sin la existencia de un movimiento específico, o lo que sería lo mismo "un futuro postergado permanentemente", una nostalgia por el futuro ausente; por lo tanto el término contradice a la acción realizada.

12. 46[...] "La duración de las idas y venidas no guarda relación con el diario recorrido del sol. Las industrias deben ser transplantadas a lugares de paso de las materias primas, a lo largo de las vías fluviales y terrestres o de las líneas férreas. Un lugar de paso es un elemento lineal. Las ciudades industriales, en vez de ser concéntricas, pasarán a ser lineales."

13. 47[...] "Una zona verde separará este último sector de las edificaciones industriales. La vivienda, localizada en lo sucesivo en pleno campo, quedará totalmente protegida de los ruidos y el polvo, pese a hallarse en unas condiciones de proximidad que suprimirán los largos recorridos diarios; volverá a ser un organismo familiar normal. Al recuperarse de este modo las «condiciones naturales», se contribuirá a que cese el nomadismo de las poblaciones obreras. Se dispondrá de tres tipos de vivienda, a elección de los habitantes: la casa individual de ciudad-jardín, la casa individual acompañada de una pequeña explotación rural, y, por último, el inmueble colectivo, provisto de todos los servicios necesarios para el bienestar de sus ocupantes." Le Corbusier. op. cit. Pert. a EXIGENCIAS 46 y 47, p. 84-86.

14. N. A. Ésta no es sólo una exigencia para la arquitectura inglesa sino para cualquier plan urbanístico en el mundo. Aunque la Carta de Atenas no es una garantía de solución a las ciudades actuales, sí permite tener bases sólidas de principios elementales que son indispensables para la ubicación, construcción y diseño urbano que establecen un equilibrio entre la voluntad y el avance de los intereses mercantiles, y la aplicación adecuada para usarlos y población. Los errores acaecidos en el pasado en los más ambiciosos proyectos urbanísticos modernos, han sido debidos a que el patrón idealista no tiene que sobreponerse a las costumbres en la forma de relación social; al contrario, los grupos humanos buscan recomodarse mal y donde se puede, generando el hacinamiento (tanto el capitalismo como el socialismo han producido por distintas vías dicho síntoma) de la población en lugares indeseados y peligrosos, y esto a su vez produce la aparición de los cinturones de pobreza en terrenos marginados, peligrosos o en reservas ecológicas y en varias ocasiones hasta puede verse cómo la ciudad perdida acaba creciendo alrededor de los edificios y del área urbanizada, como sucede en distintos lugares del mundo.

La solución al problema es complejo, pero la sexy-ciudad es ciudad anticlímax o ciudad-monstruo que muchos conocemos. Tiempo de programación y proyección, junto a un capital movido enteramente por la necesidad inmediata y una relación indefinida entre corporaciones y compañías capitalistas con el Estado, son los factores que definen la problemática de las ciudades actuales que distan mucho de poder desaparecer, como lo plantea el artículo y la exposición en Tate Gallery. El fenómeno existe, es innegable, pero se detecta en áreas específicas de las grandes ciudades estables como Tokio, Nueva York, Río de Janeiro o la Ciudad de México. Por otra parte, ciudades que se hacen y crecen, porque se forjaron como ciudades de paso o territorios de tolerancia legal como en el caso de Las Vegas que aunque luce simpática, sexy y altamente sofisticada en sus avances tecnológicos y en su lujo y comodidad, no es el modelo a seguir en la urbanización; sin embargo los aspectos más anómalos de estas ciudades "artificiales" sí denotan un carácter que está apareciendo en casi todas las ciudades (acumulación de anuncios públicos, destrucción del patrimonio cultural en el caso de ciudades con historia, y el eclecticismo chocante en los estilos dentro de una misma área o materiales, y proyectos que caducan pronto y que se vuelven obsoletos), sin que haya nada que las regule. Y mientras los síntomas son evidentes y están avanzando, queda por preguntarnos: ¿qué instancia podría en el mundo actual funcionar como mediador, siendo que el Estado sólo se vuelve administrador dentro de este panorama?.





44



REALISMO AMERICANO II

45

46

La ubicación de la realidad ha dependido en ocasiones de las coordenadas que la representación elige bajo su supervisión y condicionante, es decir, con los diseños que se derivan del acto pensante, que incluye las figuras interpretativas para dotar de significado primordial al espectáculo sensorial, que se da por nuestra pertenencia, a lo que podríamos llamar un todo indefinible.

El posicionamiento de la realidad ha dependido a veces de las coordenadas que la representación humana elige a través del acto pensante. Así la mente contempla las imágenes que tienen que cobrar una relación correspondiente con las figuras interpretantes inteligibles, para enseguida dotarlas de significado primordial mediante el establecimiento de una relación con «el espectáculo» que, por vía sensorial, se manifiesta a partir de la pertenencia y permanencia del sujeto a un todo indefinible en el que yace. Por ese simple hecho se constata que no todo se reduce a lo que suceda del lado interno, a nivel de la voluntad y de sus deseos de representación. No puede existir concepto aislado pues la mente no opera en sus inicios como si fuera una coleccionista de singularidades significativas. Lo que conocemos bajo la definición de concepto es un paso posterior, y depende más de las operaciones organizativas de la mente cuando ésta ya elaboró o es parte de una cultura. Le damos preeminencia al concepto, debido a un efecto de perspectiva causado por la misma acumulación de conocimiento en el ser humano. Cuando un ser humano se desarrolla en un medio tan elaborado y sobrecargado de connotaciones, enfrenta la elaboración del concepto como el inicio aparente del proceso del pensamiento y de sus herramientas representativas, pero esto sólo se debe a que ha nacido dentro de un hábitat que depende de la acumulación histórica parlante y de conocimiento altamente organizado. Las artes han sido paulatinamente encasilladas en un enfoque perteneciente al desarrollo moderno, y lo mismo se aplica a todas las actividades cognoscitivas. Este hecho ha derivado en una crisis de valoración, estimación, y en la producción misma del Arte. Aunque no haré hincapié en esta ocasión en las causas de fondo que han generado esto, sí debo añadir que en los países con mayor desarrollo económico, de los que dependen los museos con las colecciones más amplias del mundo, resalta el fenómeno más o menos reciente en el mercado moderno del arte, de convertir la producción artística en valor económico. Este sistema alejamiento no es un valor paralelo ni simétrico al estético, ni al de-

sarrollo espiritual que fluctúa actualmente en la superabundancia de oferta a nivel internacional. Por lo tanto descompone la apreciación más objetiva de lo que en realidad viene dotado como obra potencialmente superior a otras, debido a cualidades intrínsecas y nunca sustentadas en el contexto efímero que las ve nacer como tales. La obra comienza justo donde termina, por eso sus límites físicos no la parcelan, pues en arte la concentración gana en posibilidades; por eso lo que se presenta en este compendio no puede comprenderse como arte contemporáneo ni como un derivado de éste. Por lo anterior, niego credibilidad a algunas frases y opiniones transcritas de Marcel Duchamp, como aquella que dice: "Arte es lo que el artista llama arte". Esta frase contiene una contradicción insalvable, a nivel de las dos palabras utilizadas, pues tanto "Arte" como "artista", no quieren decir nada dentro de la frase, y tampoco se hacen significantes gracias a estar unidas dentro de una frase estructurada. En consecuencia, la definición de estos vacíos semánticos no tienen sino una leve dependencia a partir de la palabra que las entaza: "llama". La sentencia adolece de un equívoco. Si la humanidad entera tiene la fortuna de poder llamar a todo lo que le rodea por su nombre, en cualquier idioma o dialecto, basta con que se le entere, de que si desea convertir en arte lo que designa, se llegaría a un agotamiento de todo el universo que podría ser arte. Cualquier cosa sería viable de ser arte, a condición tan solo de haber sido nombrada. Así, tendríamos los universos correspondientes al arte y a las cosas, teóricamente saturados y agotados por el acto de denominación que los propondría como homogéneos.

Arte sería igual al universo denominado en sus partes, por lo tanto "Arte" sería todo y cualquier cosa. Puede verse que las palabras Arte y artista quedan sin recibir definición alguna y desaparecen como sonidos huecos dentro de la frase, ayudando a trastocar de manera nihilista, mediante una afirmación de tipo sofista, toda una nueva conducta que desgraciadamente no fue analizada con rigor, abriendo a muchos el camino para justificar el uso del poder en la imposición de voluntades totalmente carentes de autocritica, las que se han hecho pasar, por medio del engaño y en medio de la confusión, para instaurar los valores actuales de lo artístico.

Los artistas mexicanos² elegidos y presentados aquí a través de sus obras respectivas, corresponden a una investigación de lo que sucedió y de lo que está por venir en el arte en México, a finales de un siglo y en vísperas de otro. Es preciso realizar una labor de conjunción ante la enormidad de propuestas, todas más o menos confusas (o valiosas pero de un intimismo exacerbado en *hago lo que se me da la gana* para demostrar que soy muy democrático), que han proliferado en este período. El momento ha sido de mucha distracción por parte del mundo del arte oficial; y sus intereses ya creados han impedido sostener una relación sensible con lo que en verdad está respondiendo, con un gesto más genuino y lleno de mayor inteligencia dentro de las actividades culturales del país. Los criterios y los programas que cubren todos los ámbitos nacionales están atenuados a la ceguera producida por el nivel ideológico; esto está impidiendo una nueva visualización que permita el acceso a una sensibilidad distinta, abierta a parámetros más creativos que operan con mucho más energía y potencia, y que difieren de las respuestas automatizadas y deterministas que actualmente responden al canon del arte contemporáneo. Esta investigación, basada en recabar obra, está organiza-

da y presentada bajo un estricto marco teórico que es la mejor evidencia de la existencia de la *otredad*; asimismo pone de manifiesto la existencia de los moldes ideológicos que imperan en muchos de nuestros marcos educativos, cubriendo las actividades profesionales en todo el mundo, y que de alguna forma ameritan estar en constante revisión, pues de otra manera funcionarían como limitantes dogmáticas para nuestras sociedades, y por lo tanto también a nivel individual.

En América está aconteciendo algo que no responde al canon de la visión programática y que mantiene viva la esperanza, por una parte, de poner en primer término los poderes creativos y, por otra, del surgimiento de un nuevo arte digno, que restaure el derecho a la grandeza espiritual y no sólo a la basura y mediocridad en la que está sumergido el mundo artístico actual, el que sigue avalando de conformidad la baratija barnizada de *snoobismo*. Todos los artistas que se presentan en este compendio son mexicanos³ pero en esta ocasión se trata de un grupo de creadores independientes que están consiguiendo ampliar el sentido de las distintas corrientes de Realismo que se han dado en América⁴ y otras partes del mundo. Sin ponerse de acuerdo están desarrollando una estética complementaria,⁵ siguiendo cada uno su propuesta y sus modos de trabajo. No se trata de una síntesis, al contrario; todos utilizan contrastes para ayudarse a manifestar la energía-sentido que comienza desde el gesto inicial de la manifestación creadora, al asumir sus materiales y construir discursos a través de una lexicografía que los asiste al dirigirse en el fenómeno completo de su asistencia y permanencia en el mundo. Es así como se confrontan elementos diversos que tratan — a lo largo de la creación artística de estos autores — de concretar en una armonía dinámica que los lleva a disponer del arte compositivo, para poder unir en un equilibrio final, el balance del contenido en la forma. Por eso digo realismo y no realidad, porque se comienza desde las condiciones de diversidad, pasando por la experiencia unitaria entre sentidos y mente, para de ahí alcanzar la creación absoluta, organizando todas las acciones conjuntas en una cúspide trascendental. Estos artistas presentan en su obra un sentido que parte de lo coloquial, o bien parten de los hábitos comunes y trabajan sus obras desde la base del lenguaje que emplean. No se aproximan a ningún tipo de academicismo o escuela, pero su desarrollo interpretativo de temas o motivos les permite abordar la totalidad de la obra y obtener una transmutación que los desprende de lo ordinario y de la experiencia conocida o clasificada, saltando de lo obvio o superando el sentido común de los significados de lo ordinario, para pasar a un estadio cósmico y meditativo que se les revela a través de las efemérides. No es el *veduta*⁶ lo que se quiere conseguir; se explora el mundo para trascenderlo y encontrar la identidad, oculta o alterna, en las cosas que se esconden como en líneas entreveradas dentro de los acontecimientos. Se utiliza la movilidad de la conciencia como una metáfora del universo: Manifestación cósmica en una conciencia expansiva. Estos artistas consiguen lo anterior por medio de estrategias diversas que sin embargo no dejan atrás el estilo, el que no se vuelve prioritario como un fin en sí mismo. Eso trae como consecuencia que sus resultados estéticos sean altamente dinámicos y que pongan en evidencia que su trabajo no depende del establecimiento o la búsqueda previa de algún canon de belleza establecido. Se resuelven como modernos pero su proceder es nuevo pues, a partir del ejercicio sobre la conciencia, están tratando de conseguir desde lo

efímero y circunstancial, u operando desde los elementos simbólicos y colectivos, o desde las confecciones simbólicas de origen personal, hasta arribar a lo imperecedero. El Realismo Americano puede ser considerado una práctica de liberación manifiesta a través de la conciencia de forma móvil, mas no la descomposición estática del movimiento, forma en la duración; la nueva Hélade⁷ que tiene como valor máximo la belleza, pero nunca más una sola belleza americana. Se da a conocer a través de este compendio, anunciando su nacimiento y desarrollo como una inevitable bifurcación en la historia del Arte Mexicano,⁸ y en una acción distinta, y de alteración dentro del panorama en crisis del arte contemporáneo mundial. El arte de América sólo ahora comienza a madurar, después de un lapso de detención y deterioro.

15 DE MARZO, 2001

CD. DE MÉXICO



1. N. A. A lo largo de los ensayos se notará una preocupación por comentar o dejar notas aclaratorias para los usos metafóricos. Al ser éste un conjunto de estudios teóricos, me es necesario dejar bien establecido el sentido elegido para el uso del tropo. Fijar los sentidos vagos es de vital importancia para evitar al máximo el posible malentendido y construir unos referentes que la misma investigación exige que sean congruentes.

2. N. A. Lamento en esta ocasión la ausencia de personalidades femeninas pero, por lo que pude observar directamente, su producción no se adecuaba al discurso ya que se desarrolla más el trabajo temático, o por el contrario la elección de algún tipo de montaje específico o bien la combinación de ambos. Esto ocurre tanto en la producción femenina como en la masculina, independientemente de la nacionalidad o de los patrones de comportamiento sexual.

3. N. A. En este momento es viable hacer notar que nuestro "americanismo" es de índole diversa pero universal. ¿Por qué México? Porque fue la primera capital americana reconocida por Europa y el cristianismo además de que dentro de este territorio se forjó la vida de una gran parte de los americanos originales, en los tipos más variados de civilización precolombina. Sólo eso y nada más. Sólo resta añadir que tenemos en cuenta el *humus* (por eso el término geográfico) o sustrato cultural que fue la base de la vida en el continente. Y que lo tomamos en cuenta sin menoscabo de las diferencias de época que nos distancian de ello, pero que al mismo tiempo éstas se permean hasta nuestra condición actual ya sea de un modo u otro. Por lo que resta, miramos hacia el futuro con la mejor voluntad posible como lo puede hacer cualquier habitante del continente o del mundo entero. Estos esfuerzos van dirigidos hacia una aspiración de renovación universal, en el sentido material y en el espiritual.

4. N. A. El término realismo ha sido utilizado en varias ocasiones a partir del movimiento artístico y literario del siglo diecinueve francés, y su gestación proliferó dentro de la novela y teatro ruso de ese mismo siglo, pasando de un realismo de observación hasta llegar a los inicios del siglo veinte. Antes y durante la Revolución rusa y específicamente bajo el régimen stalinista acabó por producirse el realismo de propaganda estatal que aún se ve con miramientos, no sólo por la posición política adquirida sino sobre todo por su cuestionable aportación al Arte bajo el denominador común de realismo socialista, diferenciado de los primeros realismos leninistas. Mientras, a partir del movimiento realista francés, se derivaron corrientes en Norteamérica en las que se inscribieron pintores pertenecientes al grupo El Ocho, como son Eakins, Homer y Ryder entre otros, quienes se encargaron de desarrollar un movimiento inspirado en Courbet y en la escuela de Barbizon, abriendo la posibilidad de alejarse de los modelos del Academicismo. Así hicieron posible que en las décadas siguientes (hasta los años treinta) se gestaran los pintores llamados regionalistas, como Thomas Hart Benton, Stuart Curry y Grant Wood, quienes tuvieron su contraparte urbana en Edward Hopper con su realismo romántico. En la poesía realista de ese mismo país, Robert Frost, Carl Sandburg y Edgar Lee Masters fueron los principales representantes. El *Blues* del Delta del Mississippi resume la voz de todo un pueblo y se convierte en una de las más poderosas y bellas manifestaciones de la condición humana. El *Country Western* y el *Folk* se hicieron escuchar en cantantes populares como Woody Guthrie. Los inicios del cine y la

fotografía, Vertov y su Ojo de Dios, el constructivismo documental y épico de Eisenstein, junto al equilibrio perfecto e inguualable entre el compromiso adquirido voluntariamente y la voz poética de Mayakovski; el cine de propaganda de Leni Riefenstahl hasta sus fotografías sobre tribus africanas, el cine de las primeras décadas del siglo veinte norteamericano y mexicano y el neorealismo italiano fueron distintas manifestaciones y versiones del realismo o sus derivados, con bases ideológicas de lo más contrastantes, pero en todas hubo extraordinarias aportaciones. El realismo expresionista de Kathe Kollowitz desde Alemania tuvo resonancia en un grupo de muralistas y grabadores descendientes de la Escuela Mexicana de Pintura. Si querros insertó el realismo social en el muralismo, mismo que se prolongó en varios de sus discípulos y que tuvo también sus iniciadores en Norteamérica en figuras como Ben Shahn o Isabel Bishop. Después destaca la presencia de Andrew Wyatt, que utilizando una técnica impecable al temple desarrolló un mundo lleno de misterio a partir del entorno de su infancia y de su vida cotidiana. Mientras que de los barrios afroamericanos fue surgiendo un movimiento de identidad a través del arte representativo en paredes y localidades de sus respectivas comunidades también dentro de Norteamérica. El resumen del realismo romántico alemán está en el cine de Herzog y el cine de reflexión posrevolucionaria en los países eslavos como Dzávo, Wajda o la meditación mística de Tarkovski o los realismos cinematográficos de directores suecos como Hans Abramson, Jörn Donner, Lars Görling, Ingmar Bergman, Arne Arnbom, Hans Alfredson, Tage Danielsson, Gustaf Molander, Vilgot Sjöman y Liv Ullman. Akira Kurosawa en Japón; en Francia Jean-Luc Godard; en Italia Michelangelo Antonioni. En Estados Unidos destacan entre otros A. J. Pakula y Robert Altman. Y en el cine de vanguardia de este mismo país Charles Dookum, por su búsqueda del absoluto en filmes como Yantra.

Luego tenemos el realismo mágico de América Latina que ha sido común a destacados novelistas. Adjunta va la propuesta del realismo del sur derivado del surrealismo de Roberto Sebastián Matta; y, en una vertiente totalmente opuesta, el realismo socialista que se practicó en Centroamérica, el Caribe y excepcionalmente en México; en el realismo narrativo de la Revolución Mexicana que tuvo en Mariano Azuela su más distinguido ejemplo, seguido de las figuras destacadas como Martín Luis Guzmán y José Revueltas la revisión no narrativa en Francia, de Jean-Luc Godard y en Italia, de Michelangelo Antonioni. Como se puede apreciar, las variables han sido diversas y complejas como el propio desarrollo y gestación de la vida dentro del continente americano, y no se diga lo contrario si se toma en cuenta el resto del mundo.

5. N. A. Decir que los autores que se presentan en estos ensayos hacen una estética complementaria es lo adecuado, pero no quiere decir y no debe entenderse por ningún motivo que dicen lo mismo. Ningún artista dice en su "cosciente significante" algo que se pueda reducir a lo que otro artista de una corriente estética semejante hace, como se puede hacer en el lenguaje ordinario de la comunicación comercial; algo así como "este anunciante quiere decir lo mismo que aquél, pero te quiere vender otra marca". El Realismo Americano no es un reciclado cultural, ni un *revival*; presenta; eso sí, variantes o recapitulaciones a problemas expuestos en distintos pasados. Pero aún tratándose de artistas conocidos como similares, como fue el caso de Braque y Picasso, o el de los puntillistas franceses, todos consagrados del pasado, no sería pertinente intentar una equidad absoluta entre los pares, como decir que "los cubistas estaban diciendo lo mismo", o "los «puntillistas» Seurat, Cross y posteriormente Matisse, quieren decir lo mismo mediante la práctica del divisionismo". Hay que procurar evitar semejantes reduccionismos pues deterioran nuestra apreciación del Arte, al confundirlo con el contenido de los mensajes comunicativos de los medios masivos. También hay que considerar que desde hace unos doce años se viene gestando el Realismo Americano, y aún ese tiempo es corto para el surgimiento, desarrollo y gestación de un movimiento espiritual y cultural. El proceso ha requerido cuidar de un sinnfin de detalles, como si se tratara del nacimiento y desarrollo de un árbol; aquí el público no se toma en cuenta sino como alguien con quien se compartirá posteriormente. Insisto, no se trata de un movimiento diseñado *ex-profeso* sino de una expresión espontánea, de una reunión y manifestación de caracteres que confluyen y que presentan factores pertinentes a una generalidad creadora, totalmente propia y no condicionada por intereses secundarios. Lo anterior me ha permitido la organización intelectual y la explicitación de las causas, ahora sí bajo un diseño bien entendido, sobre un conjunto de sucesos artísticos varios, y la exploración consciente de una etapa más sólida de paradigmas estéticos que dieron por resultado los proyectos multidisciplinarios que forman parte integral y fundamental para la consolidación del Realismo Americano. La finalidad última del

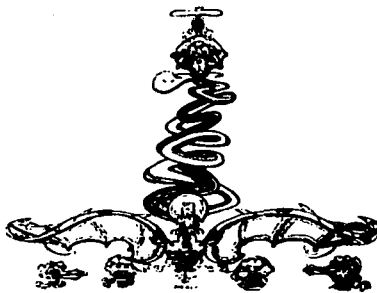
medio masivo de comunicación es vender mensajes que retribuyan en una operación de consumo; puede hacerse con estética, y de hecho es casi inevitable que este tipo de mensajes la contengan, sea buena, regular o mala, pero en eso no estriba que las conductas sean las mismas, principalmente cuando se trata de productos o marcas que cumplen un mismo mercado. El arte está en una alteridad fuera del sistema y sólo de modo aparente; los museos tratan de sujetar y de fijar en una especie de domesticación su valor y su sentido, pero aún con el Arte de la antigüedad, esto resultará siempre un intento limitado pues cualquier sistema imperante queda rebasado de forma casi absoluta, ya que el Arte es una potencia inteligible, espiritual, que hace posible que la cosificación artística (necesaria para la integración de sus propiedades) adquiera sus cualidades complejas, y evidentemente éstas no se pueden reducir a ningún sistema inventado. De ahí la distracción de la que hablo al inicio de los ensayos. Resulta inocuo por lo tanto que el sistema siga intentando ser la vanguardia artística ya que no responde a naturaleza idéntica sino diferenciada, y cualquier acto, concertado para anteceder a la creación artística —ya sea a través del espionaje intelectual o por términos sustituidos o falsificados con tal de obtener una antelación y liderazgo dentro de este territorio, aledaño pero no propio—, lo único que puede conseguir es suscitar un estado de confusión y absurdos irreductibles que desgraciadamente son los signos de nuestros tiempos.

Hasta la mayoría de los futuristas murieron antes de tiempo por tratar de hacerse uno con el sistema, y esto ha sucedido siempre que se ha intentado lo anterior. Pound, Mayakovski y Mishima son claros ejemplos provenientes de distintas ideologías y lugares del mundo. No hagamos más experimentos con El Arte; que éste camine independiente junto a la sociedad, pero no en o sujeto a ella. Acostumbrémonos a que el artista debe enfrentar con orgullo, entereza y solo, las dificultades de su destino. Su ganancia máxima es sobrepasar lo conocido; para semejante tarea están llamados sólo unos cuantos, aunque la vanidad, el complejo y ciertas teorías sociales sigan diciendo lo contrario.

6. "La veduta es uno de tales compromisos. En un cubo permite hacer ver otra escena presentada a través de una ventana. Otra escena puesto que puede ser integrada por su perspectiva aérea, por su construcción lineal o por su gama cromática, en el espacio interior del cubo. Se trata de una formación de compromiso: compromiso entre los límites del cubo y la apertura de un espacio sin fin; pero sobre todo compromiso entre la escritura y la figura." Jean François Lyotard, p. 201.

7. N. A. Sentido figurado aplicable sólo a lo presentado dentro de los ensayos, un buen deseo, sólo eso.

8. N. A. Los principios que dan base aquí a esta estética no tienen parámetro con el pasado inmediato; la ordenación y el surgimiento de lo que apunta a un todo congruente y novedoso, es lo que exige por completo un entendimiento aparte, un clima teórico-práctico y nada sentimental. No se trata de una ruptura, como se podrá ver a lo largo de las citas y en la bibliografía, pero sí del derecho tácito, que otorgan el hallazgo y la invención, de no perder continuidad con la difícil tarea de la primera modernidad que por años quedó en colapso debido a puntos insalvables, que sólo conocieron la parálisis o la regresión en una proporción considerable. La nota va para evitar cualquier posible equivocación o malentendido posterior.







SS

56

57

58

Felipe Estrada (n. 1962), artista gráfico mexicano, nos propone un grupo de serigrafía en blanco y negro. Son veinte los trabajos que integran dicho conjunto, nombrados de manera general NOCTURNO. Son un ejemplo de varias de las meditaciones que más han caracterizado a este grabador a lo largo de su trayectoria. Si hay un significado metafórico¹ que prevalece como común denominador de estas serigrafías, es la noche. Pero no la noche como la oscuridad sino como el período del día que luce las estrellas, en que el universo vasto baña de luz las cosas de la tierra. No es la iluminación a pleno sol, sino el brillo que producen los astros del firmamento en el mar, las plantas y las ciudades. Luz sagrada que habla de recogimiento y que Estrada interpreta gracias a un sistema sígnico que describe a los cuerpos celestes mediante líneas y puntos blancos, que son el papel mismo que utiliza para grabar. Sólo rasgando el espacio oscuro y denso de la «tinta-noche», es como el cosmos revela sus secretos celestes y al mismo tiempo deja entrever las figuras terrestres. Nosotros lo vemos y lo desciframos como Casa→Mar→Camino→Estrellas, elementos sígnicos que se conjugan, se entrelazan, que se hacen con la misma sustancia luminosa y que en realidad lo que inauguran es una glifografía cursiva sobre la metamorfosis del universo. Como segunda acepción podemos comprender que luz es estrella, estrella es mar, mar es pez y lluvia. El elemento gráfico no toma como modelo ni corresponde al concepto con referencia a la imagen mental. Lo que se grafica es la idea que produce mirar las cosas teniendo como principio el espacio percibido como profundidad. Por esa razón no puedo hablar en este caso ni de jeroglíficos ni de pictografías, pues no hay signos comunes y estables que guarden una simetría con el nombre de las cosas. Estrada alude a la figura de las cosas dentro de un campo espacial. Por ejemplo, si tomamos el elemento más simple con el que se refiere a los cuerpos estelares, usa puntos, puntos rasgados, puntos con halos. Aunque se trata de un sujeto alfabetizado, trabaja relacionando imagen con imagen y no sujetando el signo gráfico a un concepto. Representa la imagen pura y se explica el mundo jerarquizándolo por medio de la distinción de figuras con variables, debidas a la interpretación que le ayuda a proponerse el espacio visual y un ejercicio continuo sobre su propia sensibilidad estética. En los instantes de la experiencia creativa, él opera estableciendo relaciones figurativas de modo totalmente simétrico. Un niño no lo hace así pues desde muy pequeño compensa con recursos gráficos lo que aún no puede decir

hablando. Repone su desequilibrio psíquico a nivel expresivo por inexperiencia, con el recurso y la práctica de una gráfica espontánea que se volverá complementaria dentro de su aprendizaje. Felipe Estrada no se pierde entre los signos, son su recurso primordial, y no confunde conductas. Hay un doble recordatorio a lo largo de toda su obra y en particular en NOCTURNO. Su lenguaje sígnico antecede en buena medida al arte del neolítico mesoamericano², con lo que éste mundo se le religa a él, perteneciéndole por derecho propio, y nos trae a colación el origen de todas las escrituras apoyadas y relacionadas con las imágenes. Por eso digo: Estrada no se confunde, no escribe sino que observa y captura ese estado virginal y sagrado de la imagen que posteriormente puede derivar en escritura o pictografía (que no es su caso) sometida, claro está, a un orden de designación fonética conceptual o simbólica.³ La pureza del signo visual no es la pureza mallarmeana⁴; el vacío sí se encuentra implícito en la obra de Estrada pero sólo como consecuencia del signo y del plano, a los que no alude explícitamente como el vacío mismo, pues ya sería una representación del vacío. Esa oquedad está detrás de todo este trabajo gráfico pero no se le da una concreción específica. El vacío es invisible e inaudible y sólo se puede adquirir mediante la experiencia emocional o bien por vía racional a través de la abstracción como concepto matemático. Aquí se trata de lo primero y por lo tanto la página en blanco es únicamente plenitud. Plenitud y vacío, y no abstracción; la suma del universo y no su resta⁵; los signos, como el posible atajo hacia el cielo y el infierno, solamente captados por una conciencia única y excepcional que reúne una combinación de inocencia y conocimiento empírico que permiten a este grabador ingresar a esta zona privilegiada.

Él no es un grabador que esconda su mirada tras el velo del inconsciente⁶, Estrada mira el mundo; su tema central es el cosmos, pero para tema tan amplio recurre a la mirada, a su contemplación. Ante semejante amplitud recurre al recuerdo a través de la utilización de los signos múltiples: Visión interiorizada-externada, que va de retorno hacia el mundo. Mediante ellos puede generarse una representación sensible de este último.

De sus inicios proviene la conquista anterior, pues su dedicación continua a la xilografía le permitió utilizar los recursos iniciales como dibujante totalmente gestual para trasladarlos al soporte sólido de la madera esgrafiada. La dureza del material para grabar le dio la oportunidad de hacer de la pulsión manifiesta una escritura de lo visible. Desde aquel principio hasta ahora, Estrada consiguió rápidamente pasar del espacio gestual al de la representación de la idea móvil, cambiante. No la idea general, esquemática de las cosas sino la idea complementada en la duración, de lo que depende la imprecisión o alteridad en la subcodificación de su lenguaje gráfico que evita que se produzca una escritura visible dirigida al entendimiento inmediato (al discurso racionalista elaborando un código estable o de equivalencias precisas. Todo lo contrario, pide la utilización de la interpretación sensible para que se pueda abordar a sus signos en mutación. La noche en esta ocasión le confiere una vez más todas sus cualidades para que se manifieste un conocimiento verdadero: de la línea que sale a dar un paseo para convertirse en discurso imaginante al respirar el aire puro y tonificante del espacio nocturno, adquiere una nueva dimensión de vida. El punto y la línea en interacción con la mancha opaca son los elementos que sirven para establecer una espacialidad cósmica⁷, pero no desde la representación asumida y previamente estructurada sino desde sus bases

significantes en pleno estado de cambio. El espacio continuo que habría entre los distintos signos que pueblan NOCTURNO derivan de la primera metáfora hacia una segunda, viendo la «tinta-noche» en las imágenes del universo que participan y en conjunto conforman una identidad cambiante y misteriosa. La obra de Felipe Estrada sólo pide e invita por último a anexarse a ella y a que tratemos de descifrar los signos ocultos de una noche terrestre y sideral.

VERSIÓN ORIGINAL: ABRIL, 1999

VERSIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA: 13 DE ABRIL, 2001

CD. DE MÉXICO.



1. "Seguímos inclinados a pensar que el lenguaje nos ofrece el inventario casi completo de la realidad, y que lo que no se puede nombrar no ha de ser importante. Existe una escuela de lingüística moderna que invierte radicalmente la relación entre lenguaje y realidad, insistiendo en que somos nosotros quienes, a través de nuestro lenguaje, creamos categorías y hasta los objetos estables de nuestra experiencia.¹⁰² En otras palabras, no existen «clases naturales» en el sentido aristotélico, estas clases las crean categorías lingüísticas que, por ejemplo, nos permiten distinguir entre cosas y procesos porque el lenguaje nos ofrece nombres y verbos. Desde este radical punto de vista una metáfora no representa una transferencia de significado, sino una reestructuración del mundo. El ejemplo de Aristóteles indicaría que después de todo es posible llamar escudo a una copa y copa a un escudo, igual que un niño puede convertirse jugando el uno en la otra... Diversas buenas razones militan en contra de tan extremoso planteamiento, simplemente porque el lenguaje es una institución social que ha evolucionado en función de una utilidad. Es esta función del lenguaje como herramienta lo que explica que ciertas categorías útiles se presenten en todos los idiomas. Es probable por ejemplo que en todas las comunidades sea necesaria la palabra «cabeza». No ocurre lo mismo con otras categorías menos tangibles, y por ello constatamos que un gran número de palabras corrientes en un idioma no tienen equivalente exacto en otro. Es aquí donde más se puede aplicar en inglés a la «cabeza del estado», la «cabeza de un barco» o la «cabeza de un río». La primera de ellas tiene un uso equivalente en alemán, la segunda sería inteligible aunque no corriente, y ante la tercera un alemán se pararía a pensar si la cabeza de un río queda a lado de las fuentes o de la desembocadura. Hay ocasiones indudablemente en que una categoría creada por un idioma resulta tan útil que la hacen suya otras comunidades, sea por traducción o por simple préstamo, y una vez que aprendemos a aplicarla no entendemos cómo antes podríamos pasarnos sin ella... Tal vez sea ésta una de las razones psicológicas que justifican que instintivamente consideremos equivalente ver y comprender. Incluso «captar» una idea no suena tan inmediato como «verla». Este especial atractivo de la inmediatez de la vista fue también conocido por Cicerón, que subrayó el poderío de la imagen lingüística basada en la visión. Toda metáfora, supuesto que sea buena, apela directamente a los sentidos, en especial al de la vista, que es el más agudo: pues mientras el resto de los sentidos proporcionan metáforas tales como «la fragancia de las buenas maneras» o «la blandura del espíritu humano», «el rugido del mar» y «la dulzura del habla», las metáforas derivadas del sentido de la vida son mucho más vívidas, y casi nos ponen delante de los ojos lo que no podemos discernir y ver..."¹⁰³ E. H. Gombrich, p. 269-270. N. A. a la cita anterior: El autor comenta al inicio del párrafo que incluyo, una nota que es importante tener en cuenta, marcada con el número 102: "¹⁰². La alusión se dirige básicamente a Benjamín Lee Whorf, *Language, Thought and Reality* (Nueva York, etc., 1956). Vuelvo aquí a estar en deuda con sir Karl Popper, que me ha hecho ver tanto el interés como las limitaciones de Whorf: el lenguaje no tiene por qué ser una barrera para el pensamiento crítico."

Para mejor entendimiento de nuestro posicionamiento en el uso metafórico, consideré necesario citar la versión anterior que nos permite situar la noción moderna del uso del tropo por parte de las escuelas lingüísticas (científicas) y pragmáticas provenientes del mundo filosófico anglosajón. La elección para iniciar la exposición de la obra artística correspondiente no sería efectiva sin la presencia del trabajo de Felipe Estrada pues sus características generales responden perfectamente a las directrices que fundamentan el común denominador de la tesis aquí expues-

ta, contraria al entendimiento sobre este tipo de montaje en relación y comparación del punto de vista analítico. Aquí hacemos valer la palabra *en juego* no como representación ni como "representación" sino en su acepción exacta del griego original y en su función de traslado, entendiéndola como un estado continuo del pensamiento.

2. "Se sabe que existían poblados neolíticos estables en la región de Teotihuacan hacia el año 500 a.C., o aún antes de que se levantara la plataforma redonda de Culcuilco al suroeste de ese lugar. Lo más probable es que las estructuras monumentales (ciudadelas y pirámides) que aún conforman el núcleo urbano de Teotihuacan no se hayan construido con anterioridad al año 150 a.C. Parecería que los teotihuacanos dominaron el Valle Central de México hasta el año 600 de la era cristiana, cuando grupos bárbaros, venidos del Norte, asolaron la región: los toltecas y los chichimecas entre ellos." J. Elliot, p. 93.

3. "...no nos hemos dejado seducir por los "perceptivistas", lo que no quiere decir que hallamos llegado al extremo de desconocer que las percepciones constituyen un factor importante en la ecuación que nos intriga. Por lo tanto, hemos logrado destacar otro factor, tan significativo o más que el anterior: el de la "ideación discursiva". Las representaciones, ya sea pintadas, grabadas o esculpidas, constituyen "ideaciones visuales", nunca disociadas totalmente de ideaciones discursivas, puesto que pueden estar ligadas a ideas discursivas en la mente que no se formulan fuera de ella con claridad, o a otras que se revelan al constituir el contenido iconográfico de las representaciones; o finalmente a otras que las dominan utilizándolas como vehículos para exteriorizarse. Esto al transformarlas en pictografías primero y después, en extensiones de un sistema de escritura de origen pictográfico... Puede también suceder que un vuelco en las ideas permita que la escultura se forme naturalista y no la pintura, por no haberse resuelto el problema de la escritura. O, en otras palabras, porque se sigue necesitando a la pintura como escritura, o para algo afín a ella (los mochica)." J. Elliot, p. 164-165.

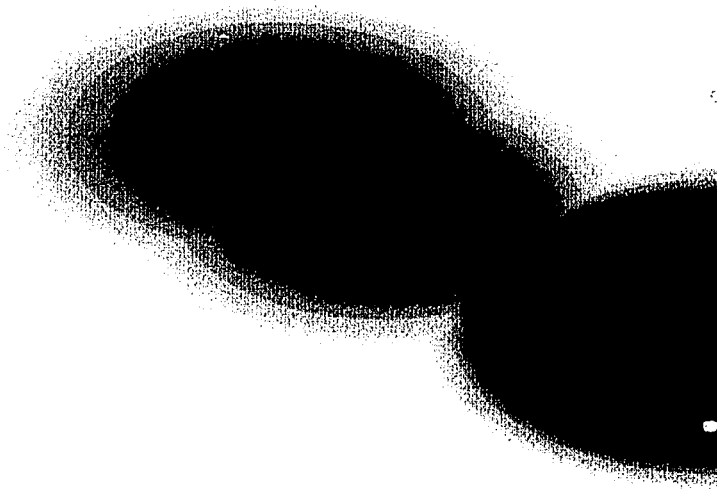
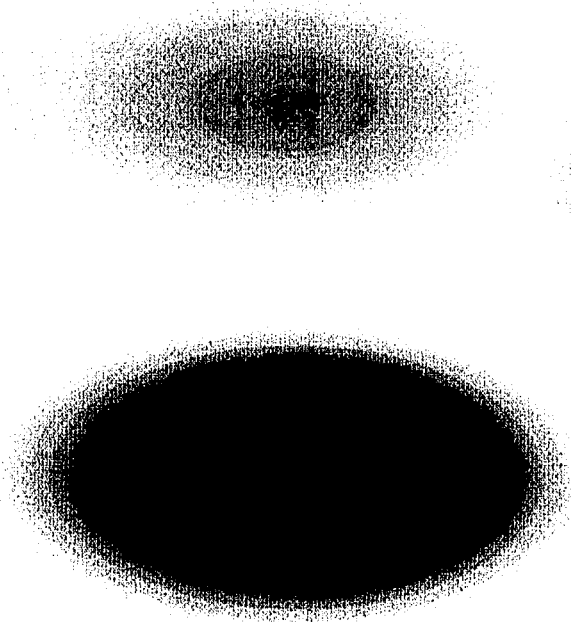
4. "Mallarmé se propone anular el objeto en beneficio del lenguaje —y éste en beneficio de la idea que, a su vez, se resuelve en un absoluto idéntico al vacío. Su poema no nos presenta cosas, sino palabras o, más exactamente, signos rítmicos." Octavio Paz. Traducción: Literatura y Literalidad, p. 78.

5. N. A. Hay un paso deductivo en su trabajo y eso se puede ver en su reducción representativa de forma y de posicionamiento espacial y en la eliminación de las características primarias y secundarias, al dibujar cosas. Una vez obtenido el significado gráfico adecuado, lo reúne juntando signo con signo y devolviendo los datos gráficos hacia la generalidad y a la unión perceptual del espacio.

6. N. A. Menciona lo anterior porque en varias ocasiones el trabajo gráfico de Estrada no presenta relaciones definidas, y el gesto, ya sea en su esquematismo o en su carácter más cursivo, puede inducir a relacionarlo con los dibujos automáticos de André Masson o Klee. (Esto lo cité a propósito de su opera prima, en sus dibujos titulados Puertas a la Nada. En esta primera colección con que inició su carrera, la gestualidad gráfica es totalmente impulsiva, y sí puso en práctica las técnicas del automatismo de los autores europeos antes mencionados, pero para Estrada sólo fue una estación de salida que le permitió arribar a su integración estética). En el caso de los primeros surrealistas, el intento va dirigido a desconectar la vigilancia del consciente y dejar operar los impulsos que provocan el advenimiento de la imaginaria del inconsciente. En el caso de Estrada, la voluntad está dirigida por un ánimo visual, un ánimo de representación primaria de las cosas en una relación directa de imagen a signo.

7. N. A. Guy Habasque pide una conversión en la designación al llamado cubismo sintético de Braque y Picasso determinada por Kahnweiler. Es Habasque quien propone, por razones de exactitud en los términos, referirse a este segundo espacio cubista como espacio eidético. El término se apegaría mucho más a la fenomenología husserliana que al intento de D. H. Kahnweiler por darle una coherencia a los años de actividad artística de los creadores del cubismo (que van de los espacios discontinuos y de la conquista del cubismo analítico) a lo que él llamó cubismo sintético, para darle una razón de método hegeliano a todo el procedimiento que abarcó todos los años del desarrollo cubista, en ambos autores. Por costumbre y promoción ganada con el tiempo, el público conoce el segundo gran período de Braque y Picasso como cubismo sintético. Pero aquí podemos establecer esta distinción y hacer valer los intentos posteriores de Habasque, aunque por otro lado su término no se avendría con el espacio conseguido por Estrada, ya que éste se trata de un paso previo que descarta características esenciales que aún corroboran datos físicos de las cosas vistas y entendidas. La generalización que lleva a cabo Estrada es única e inminentemente espacial, pero sí se podría considerar la base primordial de un espacio cubista eidético.

64



65

ÍNDICE DE IMÁGENES



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 1

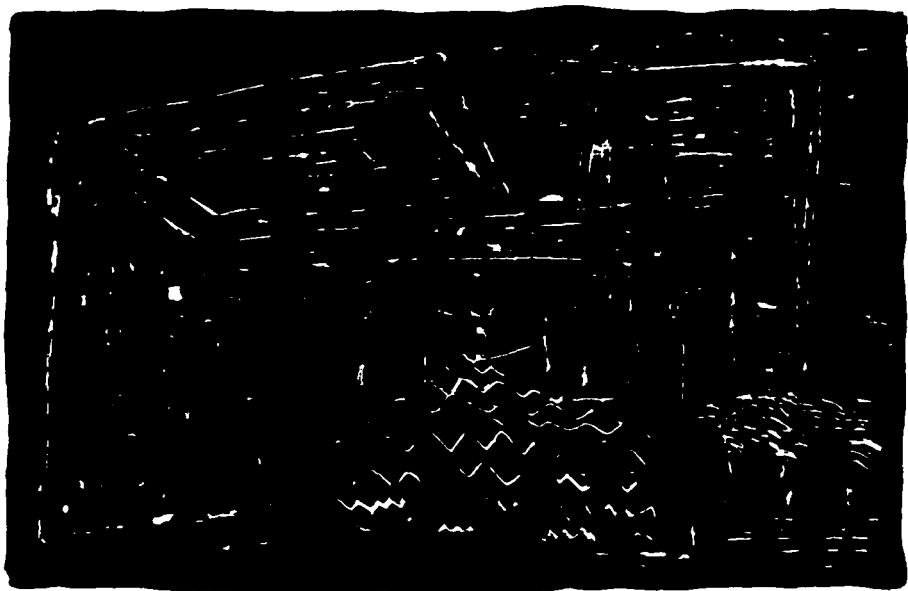


LÁMINA 2



| 67

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 3

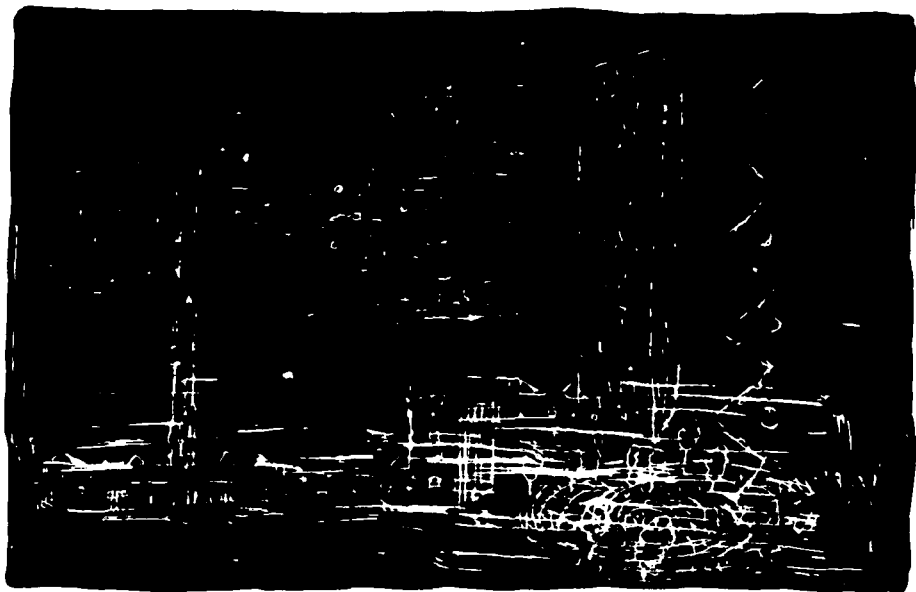


LÁMINA 4

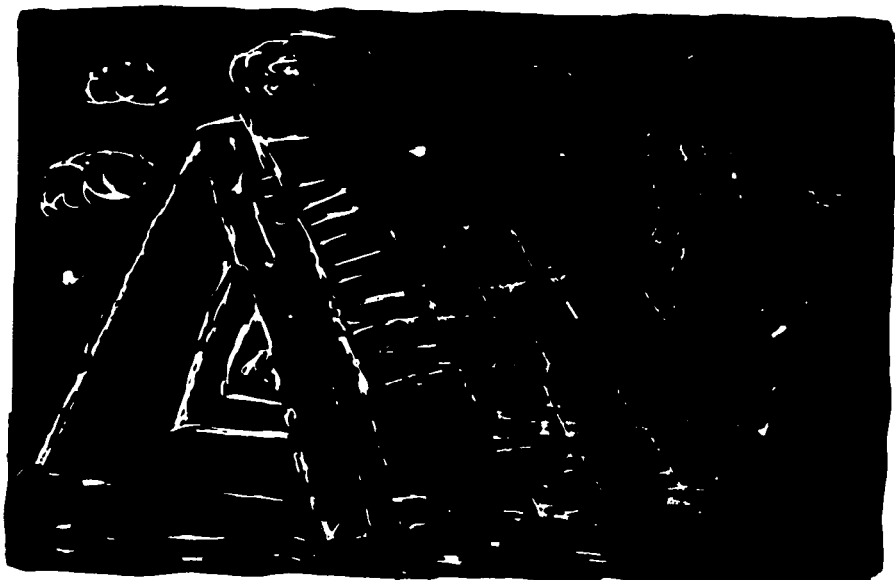


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 5



LÁMINA 6



| 69

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 7

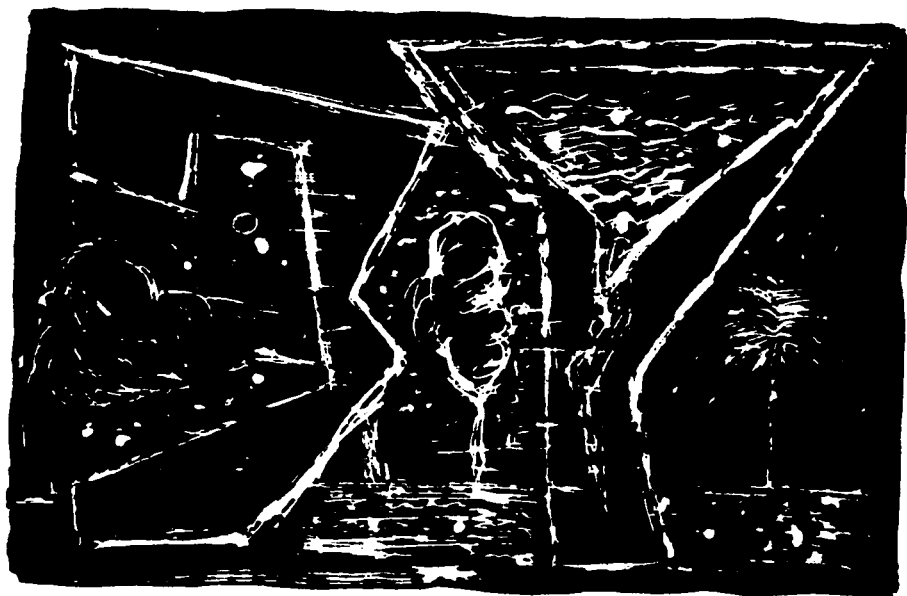
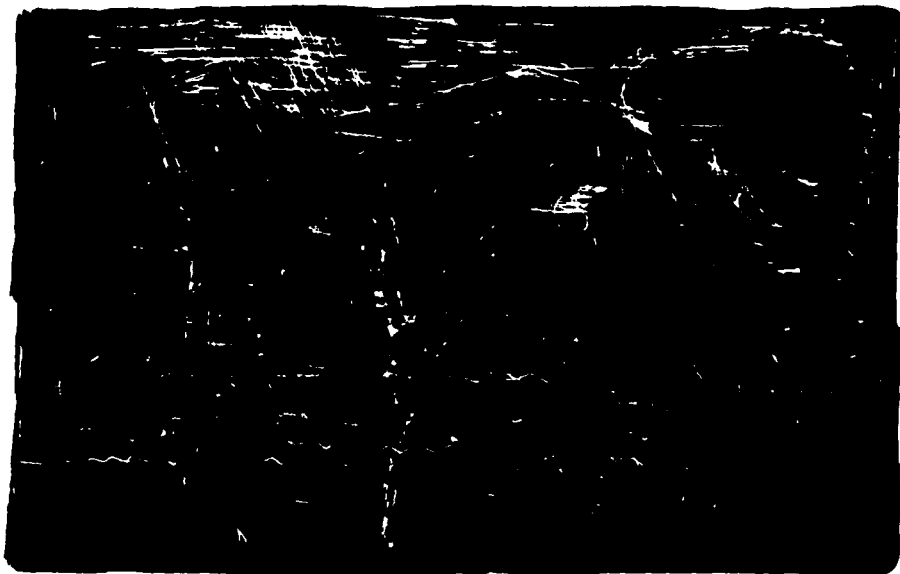


LÁMINA 8

70 |



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 9

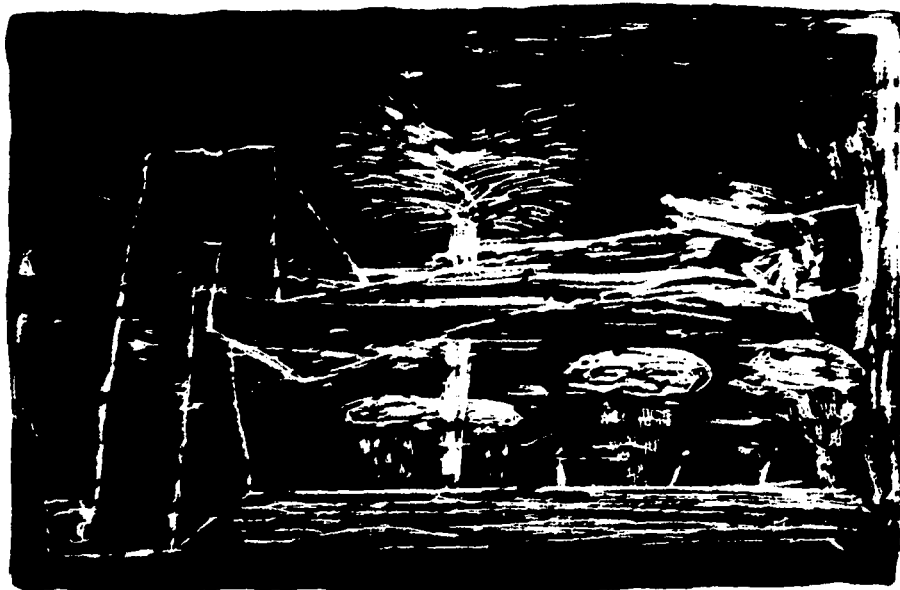
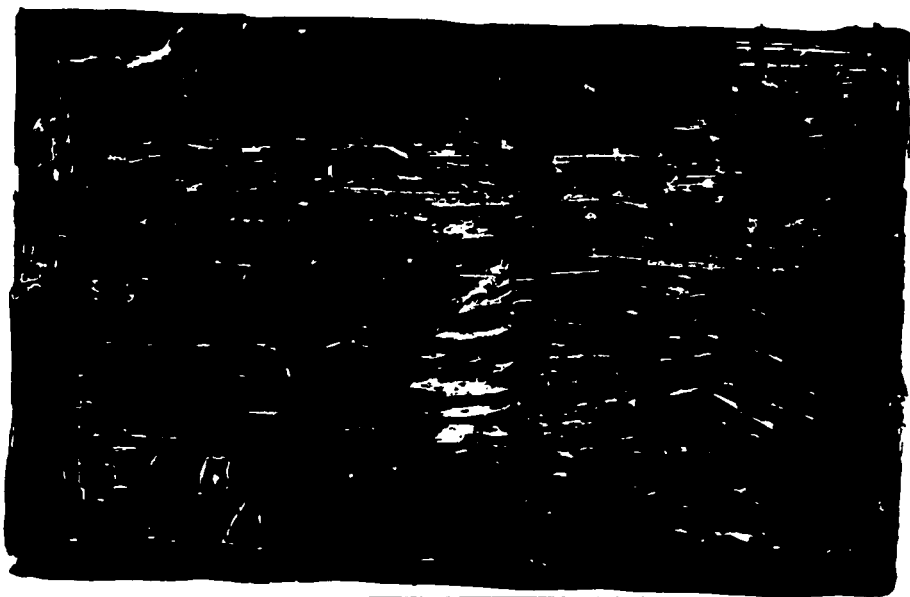


LÁMINA 10



71

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 11

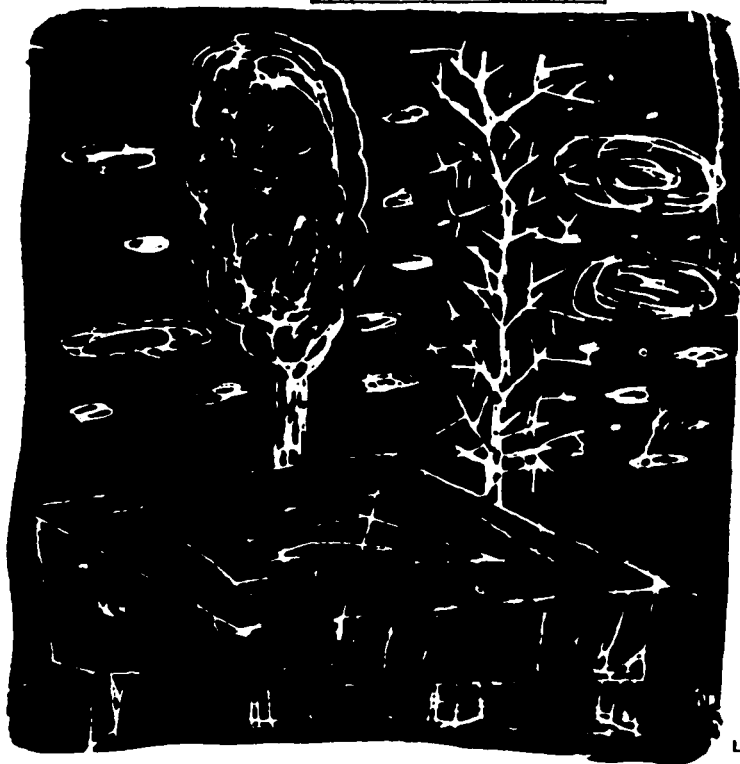


LÁMINA 12

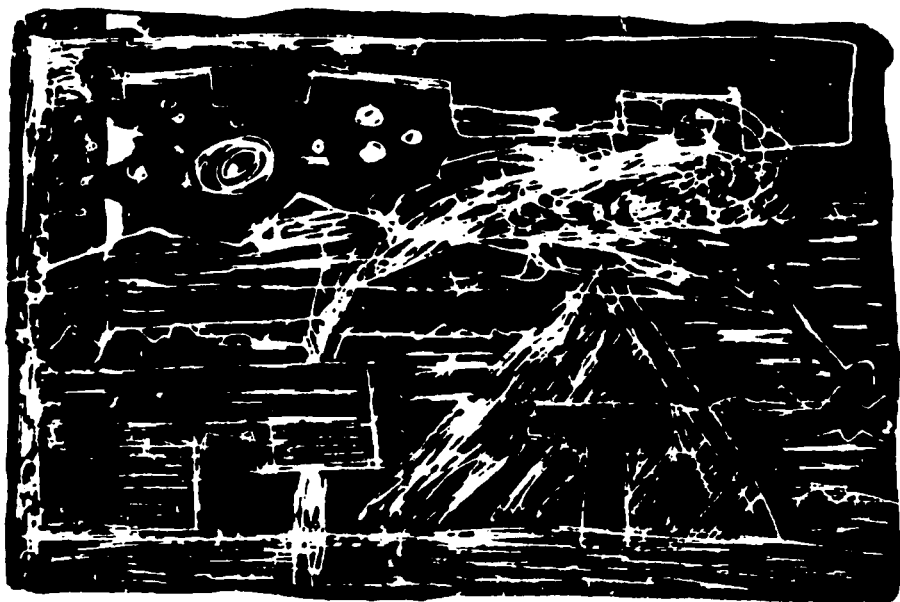


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 13



LÁMINA 14



| 73

LÁMINA 15



TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

LÁMINA 16

74 |

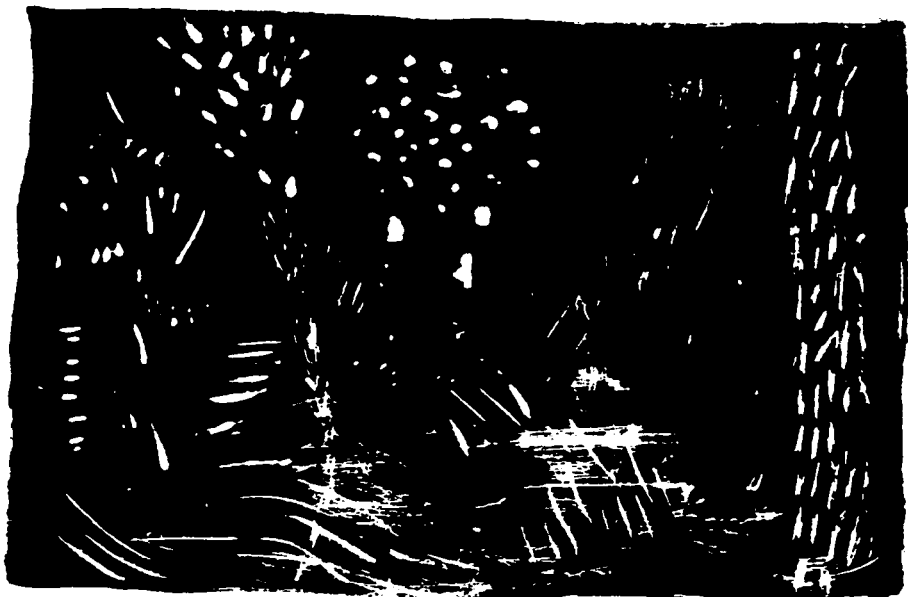
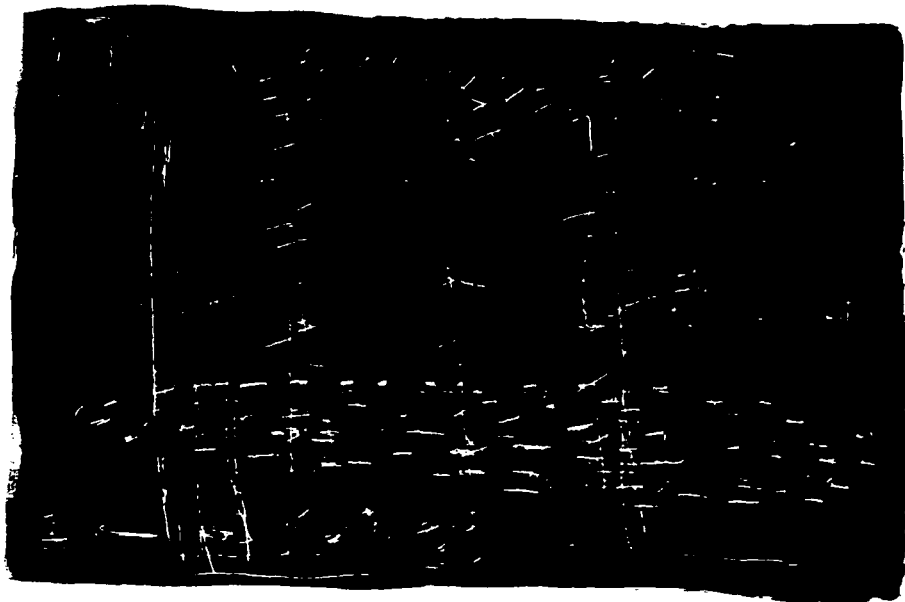


LÁMINA 17



LÁMINA 18

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



| 75

LÁMINA 19



TESIS CON
PALA DE ORIGEN

LÁMINA 20

FELIPE ESTRADA | Nocturno. 1998

LÁMINA 1
Nocturno 1
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 2
Nocturno 2
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 3
Nocturno 3
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 4
Nocturno 4
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 5
Nocturno 5
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 6
Nocturno 6
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 7
Nocturno 7
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 8
Nocturno 8
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 9
Nocturno 9
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 10
Nocturno 10
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 11
Nocturno 11
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 12
Nocturno 12
Serigrafía
10 x 8 cm

LÁMINA 13
Nocturno 13
Serigrafía
8 x 10 cm

LÁMINA 14
Nocturno 14
Serigrafía
8 x 10 cm

Lámina 15
Nocturno 15
Serigrafía
8 x 10 cm

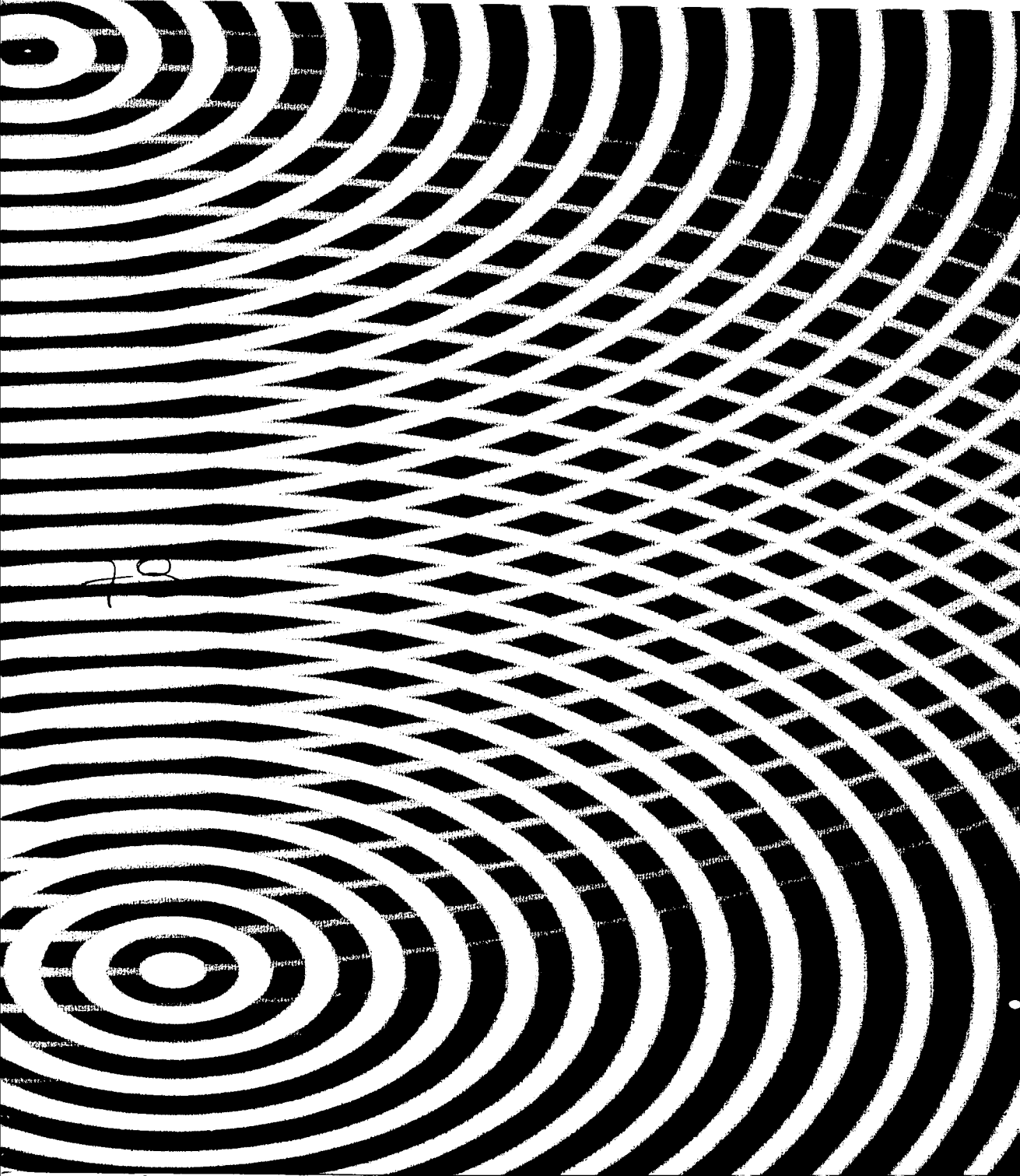
LÁMINA 16
Nocturno 16
Serigrafía
10 x 8 cm

LÁMINA 17
Nocturno 17
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 18
Nocturno 18
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 19
Nocturno 19
Serigrafía
22 x 28,5 cm

LÁMINA 20
Nocturno 20
Serigrafía
28,5 x 22 cm



70



2. LA NEGACIÓN DEL DOBLE

Dibujos de Héctor Morales

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

80

Héctor Morales (n. 1972) realizó LA NEGACIÓN DEL DOBLE que consta de veintidós dibujos a tinta sobre papel e incluye un repertorio de cuatro obras con una temática diferente. Hay que asimilar la presencia de las imágenes tituladas Hombre en la oscuridad, Sátira del tragón de hombres, Perros del inframundo y Mujeres indias, como una relación coherente con el resto del conjunto que aquí se presenta. Es importante contemplar desde el inicio este detalle, pues en los cuatro dibujos mencionados se inauguró y se prefiguró LA NEGACIÓN DEL DOBLE. Aunque este agrupamiento de dibujos en su totalidad no conlleva a justificarse como una visión retrospectiva ni para efectos plenamente comparativos, estos trabajos han sido anexados para poder hacer una referencia descriptiva de las características de este cuarteto (sólo como muestra de un trabajo anterior) que ha servido de antecesor y de enlace al conjunto mayoritario. Morales inició una serie temática en el pasado donde abordó a la tribu de los Coras¹ como punto central de su interés artístico. A este trabajo corresponden las cuatro primeras obras; en ellas el autor exploró diversas técnicas particulares, sobre todo del grabado, como son el aguafuerte y el buril. La serie está resuelta con un dibujo anatómico y de modulación descriptiva, pues durante el desarrollo de la serie, Morales fue modificando como se puede apreciar en estos breves ejemplos, (ver láminas 21, 22 y 23) su planteamiento dibujístico. En estas cuatro imágenes podemos ver resumido todo el derrotero que le permitió lograr definir un sistema de representación gráfico distinto para esta nueva serie, solución en sus imágenes que anteriormente no había intentado, y al parecer esta modificación surgió bajo la necesidad de cambiar hacia otros recursos gráficos, que le impuso su nueva elección temática.

LA NEGACIÓN DEL DOBLE se caracteriza por tener una unidad resolutive muy definida en torno a la exploración, a partir de la mancha de contorno realizada con pincel y plumilla, usando tinta sobre papel. La adecuación técnica y el prolongado esfuerzo realizado por transfigurar sus visiones, le han permitido este desarrollo que rebasa por completo el mero espectáculo de la destreza manual, pero sin dejar de lado la muestra de sus facultades sensoriales y de elocuencia para articularse en el arte gráfico. El trazo resume toda su exploración anterior a esta nueva serie, y en ésta a su vez se enfrentó al descubrimiento de la imagen como un advenimiento de personajes subjetivos, que le hicieron adquirir un conocimiento personal so-

bre sus potenciales como creador y testigo de un afluente visionario que lo ha exaltado como vigoroso inventor de imágenes de un significado cada día más complejo. Es así cuando aparece la encrucijada de la relación entre la técnica utilizada y los móviles temáticos.² Hay una urgencia por capturar las imágenes diáfanos e inestables que asaltan la conciencia del autor confrontándolo de forma inevitable ante lo que se conoce como sobrerreflexión.³ Por eso este ejercicio dibujístico se transforma en una verdadera trampa de imágenes. No hay tiempo para el detalle descriptivo, las escenas recurrentes se continúan y se modifican a cada instante en su visión interna. No hay descanso para poder dar seguimiento a toda esta catástrofe de imágenes colapsadas: Las batallas enérgicas de figuras fantasmales que cabalgan furiosamente por salir del dique del ultramundo, en busca de una fisura que deje testimonio de su existencia y de sus designios, hablan de la conmoción de nuestros tiempos. Son mensajeras de una edad terrible; piden el anticipo de los ojos que, como los oídos atentos del profeta, hacen necesaria la disposición de un recurso inmediato que permita el acceso a las emisiones de la mente y las manos del artista.

No cabe duda que el acto de dibujar adquiere todo su significado potencial llevándolo más allá de la conducta esclava del copista. La velocidad de trazo de Morales cambia la acción del dibujo de figura si se contempla ésta como una especie derivada de la escritura automática.⁴ Más bien, afirma cierto automatismo del afluente de las imágenes, o al menos de lo que las hace posibles, habiendo un cambio o disposición distinta en el funcionamiento del pensamiento a comparación del estado ordinario que se caracteriza por una atención flotante, hace falta una inteligencia, "un doble", un cómplice en la labor creativa, en la aparente soledad del artista, una atención superlativa a los propios móviles y acontecimientos del pensamiento. Esta confrontación se volvió el verdadero tema de toda esta colección de dibujos. Esta toma de conciencia a través de su obra, ha ocasionado que Morales recibiera la revelación interna proyectándola también hacia la negación social del otro,⁵ que ya en muchas ocasiones ha sido la salida evasiva de un mundo operado por autómatas (de ahí la negación de éstos, de su lado pensante y crítico), a su vez manipulados por un poder totalitario.

Las imágenes asociadas al pensamiento han sido fijadas por medio de esta solución de contornos en sus dibujos, los que casi de forma inmediata adquieren grado icónico, debido a los enlaces gráficos ejecutados por el autor. De este modo Morales aporta una concepción expansiva de la realidad y de lo que podemos aprender y entender al usar el término realismo. Realismo que como alusión a una conducta estética y creadora no sólo se apoya en el movimiento europeo del siglo diecinueve,⁶ sino en un tipo de realismo americano que se propone accionar dentro de un área de contradicciones y convergencias entre conciencia y lenguaje.

VERSIÓN ORIGINAL: 11 DE JULIO, 1999

VERSIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA: SEPTIEMBRE, 2001

CD. DE MÉXICO

1. N.A. Los Coras son una tribu étnica que habla actualmente en el Occidente de México.

2. "...nuestra impresión es que el impulso asociativo puede ser constreñido por retos a la inventiva impuestos por la adquisición de nuevas herramientas, o por el mejoramiento de técnicas, e incluso por el hecho de surgir al poder en un ambiente afectado por las más diversas influencias culturales." J. Elliot, p. 163.

3. "No se trata de dibujar o pintar, se trata de pintar y dibujar con y en las palabras; Merleau Ponty llamaba a esto *sobrerreflexión*."¹ Jean-François Lyotard, p. 69. N. A. a la cita anterior: Lo que anteriormente se describe, se dice del acto poético al escribir poesía. En el caso particular de un pintor, el fenómeno es el mismo, pero su atención está dispuesta para la utilización de lenguajes visuales, aunque puede darse el caso de que la asociación sea a partir del devenir del pensamiento, manifiesto en imágenes proyectadas visualmente sobre la conciencia, el que dibuja implica un sujeto parlante. En dado caso es admisible considerar la explicación psicológica ante la misma cuestión, tomando en cuenta las diferencias en la explicitación: "La fusión de la percepción y de la imaginación es más fácil en las personas que tienen 'sinestesias'. En ellas, la percepción con un sentido estimula también las sensaciones en otros. Un simple sonido o una palabra pueden evocar la sensación de un color y también un aroma o dolor." Wolff Werner, p. 200.

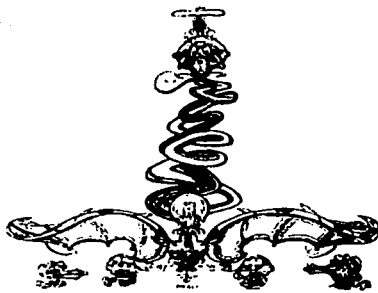
4. "Totalmente ocupado con Freud como lo estaba todavía en aquella época y familiarizado con sus métodos de examen que había tenido hasta cierto punto ocasión de practicar en enfermos de guerra, resolví obtener de mí lo que se intenta obtener de ellos, o sea un monólogo de chorro tan rápido como sea posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no ejerza ningún juicio, que no se embarace, por consiguiente, con ninguna reticencia, y que sea tan exactamente como se pueda el pensamiento hablado. Me había parecido, y me sigue pareciendo —la manera en que me había llegado la frase del hombre cortado daba fe de ello—, y que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no desafia forzosamente a la lengua, ni siquiera a la pluma que corre." André Breton, p. 47-48.

N. A. a la cita anterior: La velocidad de trazo —me refiero a la capacidad descriptiva y figurativa del autor para poder concretar lo que su mente piensa, pues en este tema no se apresura a perseguir el movimiento o flujo incesante de su propio pensamiento—, la composición y el cuidado o sensibilidad mostrada en el manejo caligráfico y compositivo, hablan de una preocupación estética que no se inhibe, sin dejar de lado el contenido y resolviendo de igual manera la expresión inmediata del pensamiento; por lo tanto no estamos ante una ejecución surrealista como lo fueron la escritura y el dibujo automático de Breton y de los primeros miembros del movimiento. A mi parecer, Breton sujetó la pintura surrealista de discurso automático durante el primer periodo del movimiento a las prioridades y naturaleza de la figuración del inconsciente en palabras, por lo tanto hay un *discurso auténtico*, que es a lo que se refería con la igualdad de velocidades. Pero en el caso del advenimiento de imágenes visuales en acción, hallamos una necesaria aportación estética entre contenido original y la transcripción a un subcódigo gráfico, como podemos entender en el caso de la obra de Morales. El método de Breton y Soupault implicaba una igualdad entre dictado verbal y acto escritural, y de igual modo se intentó en relación a la visión gráfica. Esto puede explicar el porqué la poe-

sía surrealista lograba imágenes contradictorias pero totalmente definidas, mientras que los resultados de la pintura automática demuestran cierta deshilvanación y un discurso tendiente a lo confuso e indefinido y luego podemos entender la asimilación inmediatamente posterior que tuvieron de pintores como Dalí y Margritte quienes tenían diseñados una especie de "catálogos" de *vocablos pictóricos* como, el reloj blando, la horqueta, la nube, el sombrero de bombín y la pipa, etc. para así poder aplicar con ellos el azar objetivo, negando así la sobrerreflexión fenomenológica y poder acceder de esta forma al discurso inconsciente.

5. N. A. Hablo de un enfoque que está presente como un humor de crítica social que abarca a toda la serie de la Negación del Doble, y sí están presentes los antecedentes similares como Hogarth, Goya, Blake u Orozco, quienes utilizaron el humor cáustico y las visiones de terror y de pesadilla para criticar al género humano.

6. "...sí Champfleury y Courbet se distanciaron políticamente, como artistas siguieron una senda similar partiendo de una concepción originalmente agresiva del realismo, con algo de las preocupaciones sociales de la segunda República, para llegar a una visión más personal, esteticista.¹⁶⁴ Courbet puede pretender en los sesenta que va a pintar cuadros «socialistas»,¹⁶⁵ pero ello no pasa de un deseo vago sin sustancia ni posibilidad de cumplimiento. Sus marinas del período representan su verdadera motivación artística; y Champfleury, muy alejado ya del realismo como movimiento, podía aprobarlas como los frutos de la soledad y la introspección y la visión «de algo inmaterial más allá de la realidad que se desprende del corazón humano y da a luz impulsos que la observación por sí sola es incapaz de reproducir»."¹⁶⁶ ¹⁶⁴ Ya en 1857, al poco tiempo de publicar *Le réalisme*, Champfleury creía que el realismo estaba agotado: «El público está cansado de novelas de observación. Madame Bovary será la última novela burguesa. Hay que descubrir algo nuevo» (*Souvenirs*, pág. 246). Cita de Schapiro Meyer. *El arte moderno*.



85

86

87









Victor Mendig 1911.



Piñón Rojo 1912.



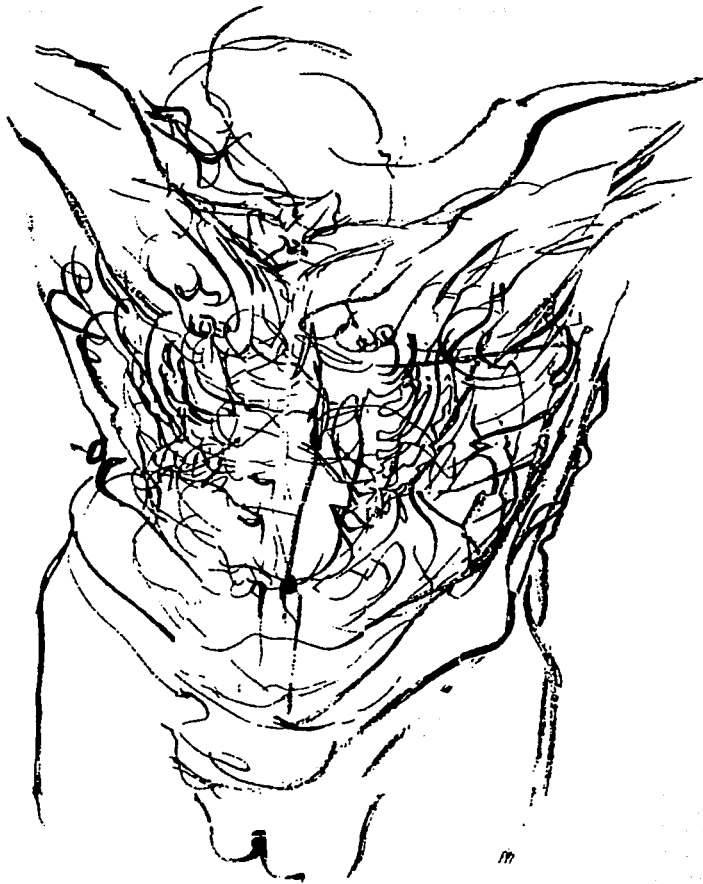
Antes, Madrid 1877



Antonio Morphy 1999



Antonio Merdes 1937.



Hinton Hornes 1995

HÉCTOR MORALES | *Negación del doble*

LÁMINA 21

Hombre en la oscuridad

Carbón y gouache / papel

80 x 50 cm

1998

LÁMINA 22

Perros del inframundo

Tinta / papel

89 x 58,5 cm

1997

LÁMINA 23

Mujeres Indias

Tinta / papel

89 x 58,5 cm

1998

LÁMINA 24

Figura sobre sombra

Tinta / papel

90 x 60 cm

1999

LÁMINA 25

Columna dantesca

Tinta / papel

90 x 60 cm

1998

LÁMINA 26

Alebrije

Tinta / papel

90 x 60

1999

LÁMINA 27.

El espejo roto

Tinta / papel

90 x 60

1999

LÁMINA 28

El tiempo en cenizas

Tinta / papel

90 x 60 cm

1999

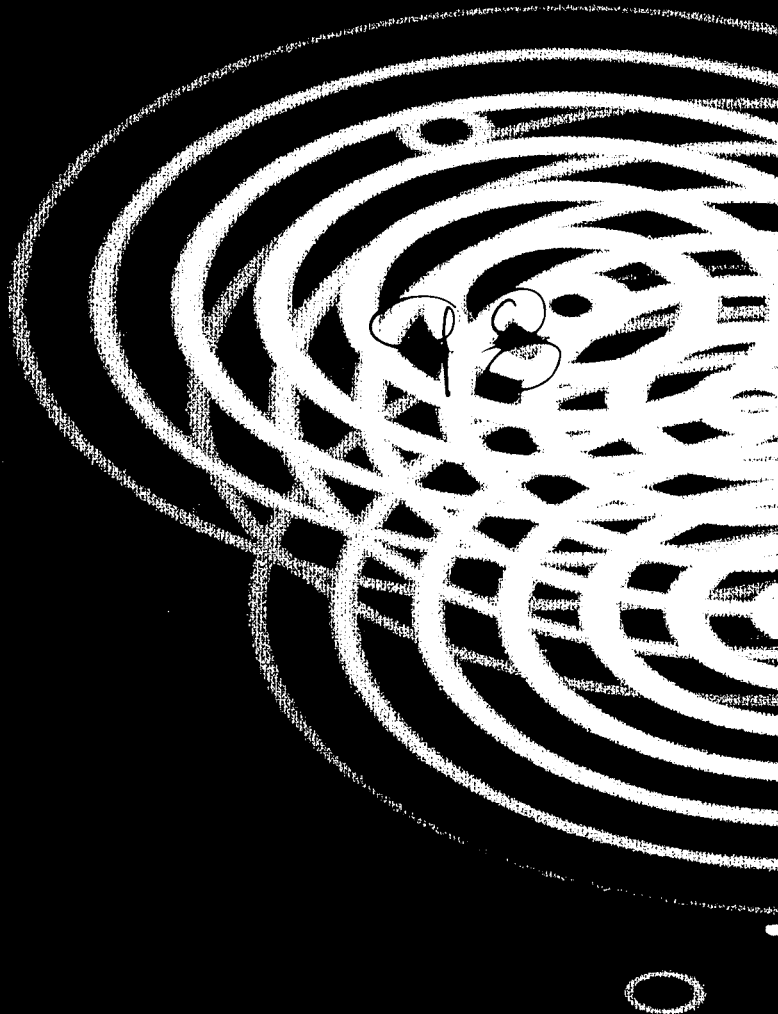
LÁMINA 29

Dorso

Tinta / papel

90 x 60 cm

1998





3. EL TRANSCUENTE ANÓNIMO
(PROYECTO MULTIDISCIPLINARIO)

Obra de Carlos San Juan, Eusebio Bañuelos
y Marco Antonio Cruz

100

* Hay que ubicar el término y su práctica, diferenciándolo de los postulados minimalistas y posminimalistas. Lo que se denomina como *multimedia*, implica otra forma de entender el acercamiento de dos o varias artes. El término: *media* establece una relación teórica distinta entre el ejecutante y sus instrumentales. Estos últimos se conciben bajo la concepción de la teoría de la comunicación, pues en nuestro caso no partimos del modelo social que implica al acto espiritual, pictórico, computacional etc. como *medios* para comunicar.

Por eso los términos, multidisciplinario y *multi-media* o *multi-medio* no deben ser considerados, equivalentes.

La ciudad de México asistió al poeta Carlos San Juan, al grabador Eusebio Bañuelos y al fotógrafo Marco Antonio Cruz, provocando en ellos el llamado que fue respondido bajo el designio del **TRANSEÚNTE ANÓNIMO** en el año de mil novecientos noventa y cinco. Más allá de los discursos que convergen desde hace siglos en la ciudad, dichos autores recurrieron a integrarse de manera casi espectral dentro del afluente caótico que se manifiesta desde la superficie de sus calles y avenidas entrecruzadas, para tratar de introducirse subrepticamente en ella, e intentar ir hacia el fondo inhóspito y casi ilegible que guarda los elementos fundacionales de este lugar. Comienzo comentando el poema pues, si bien Carlos San Juan (n. 1973) se ajustó al tema, su escrito sirvió para enlazar la obra gráfica y fotográfica con la que convive su trabajo, dejando entrever que la acción denominada por el título general fue asumida por su mismo andar y discurrir a lo largo de la ciudad, para poder realizar dicha obra. Desde el título del poema se anuncia la alborada que da inicio a esta marcha e inaugura este choque de imágenes, sonidos y barullo que es la ciudad que despierta. Al igual que las cosas salen al encuentro del poeta que camina mientras se disuelve entre ellas, las palabras suenan como las cosas y la luz solar incendia en un brillo interior la mente del transeúnte. El milagro se consume, el relámpago aislado en la mente estremece la luz del día, lo enciende, y la poesía reinaugura la vida. El incendio de las palabras es el camino, las cosas crepitan a su paso; al verlas las nombra y las enciende cruzando ambas acciones para adquirir el tesoro oculto de la materia humilde. Las sustancias intercambian cualidades y así se dicen unas a las otras, y la deformidad se impone como constante; el mundo se otorga a los sentidos, desfigurado, y la ciudad acentúa los errores debido al hacinamiento y velocidad con que se dan los acontecimientos mientras él avanza en su camino. Deformidad combatida por el delirio del fuego, ignición de la química; pasos más adelante el poeta recoge los componentes de las cosas y las torna en una amalgama que reúne como metal líquido en la palma de su mano. Esta distorsión nueva que se ve en esta segunda ocasión, refleja y es sustancia al mismo tiempo; es su envés y su modelo mismo, superando así la tan recurrida desconstrucción*¹ contemporánea, por eso el poeta dice:

* En esta ocasión y sólo con la intención de señalar que siempre he preferido decir y escribir esta palabra como es en francés, es decir: *deconstrucción*. No sólo a mí, sino también a varios autores, entre ellos, lingüistas y filósofos, preferimos conservar el gal-

El poeta al continuar avanzando arroja el metal líquido y hace que arda la atmósfera escribiendo en ella su poema, que consiste en cientos de gotas de metal anamórfico que regeneran el mundo, y en su opacidad cristalina abren mundos insospechados que conducen por distintas vías y formas hacia la tierra prometida renovada. Canto y rezo en la misma obra, distinguen al poema de San Juan de mucha de la poesía que le antecede, resolviendo antagonismos, y por eso se libera de la disyuntiva entre ser cronista o ser un futurista. La palma de su mano es la lengua y este elixir químico, su lenguaje; poesía incandescente con un pretexto urbano (no arte urbano). Aquí los cables equidistantes, el aeroplano, las torres y la musa son alucinaciones de sí mismos.* Son los sueños de la materia, mientras que él sigue su trayecto, y realista por ingestión y no por descripción, regenera el mundo por las razones del sueño y ya no desde el sueño mismo. Siguiendo su paso, aquellas gotas de materia líquida comienzan a cobrar un brillo; una aureola comienza a caer pausadamente. Son estrellas que han descendido para iluminar la ciudad de noche.

Para que aquellos que abjuraron del laboratorio de las perversiones observen cómo esta poesía cumple, o para aquellos que negaron la posibilidad excepcional: somos descubridores. El poema es el camino, pero aquello que menciona lo queremos siempre nuevo, intacto.

PELIGRO: POETAS TRABAJANDO

Para nosotros el arte no debe ser la vida, debe dar la vida, hacerla posible; hacerla valer como posibilidad.

Lea tres veces este poema y verá lo que verá.

EL TRANSEÜNTE ANÓNIMO tomó en el trabajo gráfico de Eusebio Bañuelos (n.1969) la constante de las representaciones diversas de un pie. Bañuelos caminó junto a Carlos San Juan y compartieron el trayecto sin itinerario dentro de la ciudad. En su paseo ambos dejaron a un lado la inútil disgregación occidental de lo interdisciplinario, y mejor conversaron. *Tonatiuh* asoma su faz esplendorosa; dador de vida irrumpe inaugurando los pasos de los habitantes de barrios y colonias. En su integración al ritmo general, la mirada del grabador dio importancia durante su caminata a los pies de la muchedumbre. En el pensamiento del transeünte anónimo discurre una imagen de su pasado. Una imagen de otra andanza, el camino hacia el país de los muertos: el anfiteatro. Allí acudía a dibujar cadáveres y a hacer estudios anatómicos. Uno de los cadáveres cobró especial interés en sus múltiples visitas a dicho lugar. Lo fotogra-

cismo pues la traducción al español resulta un término contradictorio, que además de ser fallido y gramáticamente equívoco, no tiene el verdadero sentido de la palabra acuñada en francés (de la que el mismo Derrida lamenta su difusión equívoca y su aceptación) pues aún en su lengua, fue un término aproximativo o tentativo que trataba de figurar en ella, un contenido específico para darse a entender con su interlocutor.

fió y fue una imagen muy recurrente, desde entonces, en su trabajo. Esa imagen se despertó de nuevo en su mente al ir caminando entre la gente, nunca como un sentimiento morboso sino como el descubrimiento de la compasión. «*Puedo ser él-TRANSEÚNTE ANÓNIMO*». Un pie son los pies y los pies del propio autor son el pie anónimo. Mientras se camina el tiempo se invierte, el cielo marca las horas y el mundo avanza al revés. Todo amanece viejo. Durante el comienzo de su trayecto, mirando hacia el suelo, yace una fotografía oval de una anciana desconocida que asoma su cara, en señal de que se ha inaugurado un tiempo desconocido. Conforme camina el mundo, todo comienza inesperadamente a revitalizarse; la ciudad despierta lentamente del letargo. La foto oval se adhiere como un lugar de presagio a la colección de imágenes. Durante la sucesión de las calles andadas continúan añadiéndose a la mente del grabador; como un cuenco de agua van hacia él todas las cosas, todas las contingencias al encuentro de su destino. Los huesos, la pelvis, músculos, zapatos, diagramas anatómicos, son la radiografía del propio caminante que al seguir sus pasos ve cómo el mundo rejuvenece... Mientras, el sol continúa su trayecto y acompaña a los caminantes como si él tampoco su-piera hacia donde se dirige, el agua discurre entre los caminos y sigue su cauce. Algo parece rejuvenecer el tiempo, avanzan los sujetos por la urbe y conforme pasa el día todo decrece; el atardecer y luego la hora violeta aparecen haciendo del transeúnte anónimo un niño pequeño de silueta recortada a contraluz pero ahora iluminado por la luz de la luna. El fin del día, pero el inicio quizá, de una nueva época. El ingreso a la boca de la noche, lugar de reposo del caminante exhausto y el del advenimiento de su bautismo.

El fotógrafo Marco Antonio Cruz (n. 1957) es dentro y afuera del proyecto del TRANSEÚNTE ANÓNIMO la acción precursora y uno de los fotógrafos más destacados en dicho ámbito en México. Bajo el título de *Imagenlatina*, Marco Antonio Cruz ha marcado toda una época de narrativa visual sobre la vida de nuestro país. Su participación en este trabajo multidisciplinario se dio gracias a una selección de más de un centenar de sus fotos, de las que posteriormente me permitió hacer la selección de un grupo breve, adecuado a la obra realizada por San Juan y Bañuelos. La producción prolífica y continua de Cruz nos ayudó a tener dicha posibilidad. El universo de imágenes captadas por el ojo y la cámara de este fotógrafo se puede dividir en dos grandes grupos: el primero es el de la crónica de sucesos preferentemente ocurridos en áreas urbanas, con temas específicos que desarrolla ampliamente, haciendo valer todas las cualidades de la foto de prensa y la de fotorreportaje. Y el segundo³ es producto de los espacios de silencio y de lo inusitado durante sus travesías y recorridos cubriendo distintas historias y aspectos de las ciudades. A esta producción pertenecen las fotografías que forman parte del diseño del TRANSEÚNTE ANÓNIMO. Son situaciones captadas que se mantienen como índices marginales, que complementan su narrativa y que conforman un gran número en calidad y cantidad, dentro de su actividad como fotógrafo de reportaje. En su caso, el tema del TRANSEÚNTE ANÓNIMO no sólo recurre a una autodesignación para el fotógrafo que es sólo una presencia veloz y difusa para sus sujetos fotografiados, sino que también designa en este tipo de fotos en las que aparecemos desenvolviéndonos dentro de la vida cotidiana, los personajes que somos partícipes dentro de las ciudades como simples pasajeros de la calle. Utiliza la clave de la madrugada, pasando por los distintos cambios de ilu-

minación a través de un día compuesto de momentos discontinuos, pertenecientes a lugares y fechas totalmente diversos. Así nos encontramos ante una colección de instantes que se imponen como una belleza silenciosa dentro de lo inmediato y fugaz. Combinación secreta donde la acción y la posición de las cosas son una cita breve y repentina que se esfumará justo después de activar el obturador. Son imágenes que otorgan la belleza del caminante en sus relaciones y desenvolvimiento en la ciudad. Del hombre de la bufanda y el saco negro, digno de una pintura de Magritte,⁴ a los niños que hunden sus reflejos en un espejo invertido mientras el cielo y la tierra intercambian identidades, hasta las mujeres veloces espiadas por el ojo de un pez vela que se fuga en perspectiva acuática, se ha creado un enlace interdiscursivo desde un tiempo incierto y remoto, con la lección⁵ de la poesía química y las imágenes del pozo activo,⁶ estableciendo la siguiente relación: fuego, agua y promesa⁷ son un solo nombre recuperado por el TRANSEÚNTE ANÓNIMO.



1. La "desconstrucción" no es un método, y no puede transformarse en método. Sobre todo si se acentúa en esa palabra la significación procedimental o tecnicista. Es verdad que en ciertos medios (universitarios o culturales, pienso en particular en Estados Unidos), la 'metáfora' tecnicista y metodológica que parece necesariamente vinculada a la palabra misma 'desconstrucción' ha podido seducir o desorientar. [...] Primero, porque cada intervención de la desconstrucción, como se ha dicho ya, tiene un carácter irreductiblemente singular, vinculada como está ella misma a su vez a la singularidad del texto (o de su coyuntura) que lee y del texto que escribe: la desconstrucción se autoimpone un «respeto» inaudito al deseo de idioma y a la intriga de la firma secreta diseminada en cada corpus textual, «respeto» que requiere, junto a un recurso crítico al método o los métodos clásicos — (de los que no se podría prescindir simplemente sin el riesgo de la más estéril arbitrariedad), [...] Pero segundo, la desconstrucción no es método, ni lo tiene, porque, en última instancia, de la desconstrucción no es responsable un acto o una operación de un sujeto que tomaría la iniciativa (por ejemplo, de un dispositivo metódico para leer y escribir); sino que es más bien un acontecimiento histórico que tiene lugar en, o como, la clausura del saber y la diseminación del sentido. Prólogo del Prof. Peñalver Gómez al libro de Jacques Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós / I.C.E.-U.A.B. Pensamiento Contemporáneo 2, Barcelona, p. 21-22.

N. A. a la cita anterior. Patricio Peñalver Gómez, profesor titular de Filosofía en la Universidad de Murcia, integra en texto citado un comentario, sostenido en lo que se dio en un inicio y por medio de una comunicación epistolar con un amigo suyo japonés, que se publicó en «Des tours de Babel», p. 35-68.

La parte inicial que escogí de su prólogo es a su vez un extracto de aquellas reflexiones, y no aparece el comentario completo debido a la abreviatura de la cita, perteneciente al prólogo hecho para Jacques Derrida, mencionado anteriormente.

2. N. A. Homenaje al poeta estridentista Manuel Maples Arce, quien junto con otros poetas, grabadores y pintores introdujo la primera vanguardia en la poesía y las artes de México en el siglo veinte. El montaje corresponde al tipo de imágenes y a la manera de conjuntarlas en la poesía y pintura en las dos primeras décadas de aquel siglo.

El avión como icono recurrente apareció en varios poemas. Cito sólo algunos: *El Avión de Apollinaire*, en *Poemas Recobrados*, Op. cit. p. 65.

Como Icaro vuela a mirar el sol
y que más lejos aún un avión se pierda
y trace en el éter una eterna estela
mas conservémosle el dulce nombre de avión
pues de la mágica palabra las cinco hábiles letras
tuvieron la virtud de abrir el cielo móvil."

Luego podemos leer a Huidobro, citado por Gloria Videla, *Op. cit.* p. 121.

"AEROPLANO

Una cruz
se ha abatido por tierra
Un grito perfora las ventanas
Y se inclina
sobre el último aeroplano".

En Poemas Interdictos Maples Arce canta al amor en Canción desde un Aeroplano. (Las Semillas del Tiempo, p. 69-71).

"Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;
tú estarás esperándome en el manicomio de la tarde,
así, desvanecida de distancias,
acaso lloras sobre la palabra otoño.

Ciudades del norte
de la América nuestra,
tuya y mía;
New-York,
Chicago,
Baltimore."

106

3. N.A. La ciudad como lugar de trabajo y motivo para la práctica fotográfica va de la mano con los albores de este arte. La primera fotografía de Joseph-Nicéphore Niépce, data de mil ochocientos veintiséis y se trata de una imagen de unas casas vistas desde un tejado aledaño.

Luego, en cuanto a una exploración más decidida y pertinente alrededor del mismo asunto, Gaspar-Félix Nadar fotografió París desde un globo en el año de mil ochocientos cincuenta y nueve. Ver Otto Stelzer, p. 32-34, 55-57 y láminas 1 y 39.

Posteriormente la fotografía ciudadna dio un giro hacia el inicio del fotorreportaje en Norteamérica, cuando surgió la fotografía documental auspiciada por agencias federales durante la crisis de los años treinta. Berenice Abbot, Dorothe Lange y James Van Der Zee fueron los fotógrafos que hicieron este tipo de trabajo que alcanzó a modificar el rumbo del arte de la cámara, para que enseguida se extendiera a publicaciones con una mayor difusión como fueron las revistas *Fortune* y *Life* en las que se dieron a conocer las imágenes logradas por Margaret Bourke-White.

Volviendo a Berenice Abbot, ella fue asistente de Man Ray, y además de desarrollar su propio estilo fue de las primeras personas que reparó en estimar las fotografías de Atget. Este fotógrafo francés hizo del encuentro ciudadano, toda una cita con lo insólito, donde la presencia de los hombres se desvanece dejando el paso libre a la fuerza del destino para que se manifieste en la formación de conjuntos inauditos entre los espacios abiertos y cerrados de París. Ver H. H. Arnason, p. 376-377.

Estas dos maneras de fotografiar la ciudad han confluído en la obra de Marco Antonio Cruz; si bien las imágenes que se pueden observar dentro del Transeúnte Anónimo corresponden al tipo de encuentro deslumbrante y de suspensión narrativa donde aparecen los habitantes de la ciudad (esto a diferencia de Atget). Estas son a mi modo de entender las relaciones de la historia de la fotografía que hacen posible el discurso y el contradiscurso en su labor de fotógrafo, y cómo se hacen presentes al menos como un respaldo previo, donde la fotografía documental americana y la del francés Atget, son imprescindibles en nuestro conocimiento para una mejor comprensión de los principios que definen los resultados de este fotógrafo mexicano.

Aunque no hay que dejar de lado, que su fuente directa se encuentra en la fotografía del maestro mexicano Héctor García — con quien trabajó durante algún tiempo — pero también hay una convergencia en el tipo de fotos que

estoy comentando, con cierta obra perteneciente a los Archivos Casasola que se ubicó dentro de la crónica histórico-política sobre la época revolucionaria. Este otro tipo de fotos recurre, casualmente, a un cierto ánimo parecido a la obra del mismo Atget, en ocasiones.

4. N. A. Hago una comparación de un hombre incógnito en una de las fotos elegidas para este trabajo, de Marco Antonio Cruz, con un personaje serial de saco y sombrero que utilizó Magritte (Rene Magritte, 1898-1967, pintor surrealista de origen belga). Por nombrar sólo algunos títulos donde aparece dicho personaje: El hijo del hombre, 1964; En el país de la noche, 1928; El mes de la vendimia, 1959; Golconda, 1953; La obra maestra o los misterios del horizonte, 1955, etc. Torczyner Harry-Magritte, Signos e Imágenes.

5. "La disonancia, y hasta la cacofonía, tienen su lugar: así también en un poema, cualquiera que sea su dimensión, ha de haber transiciones entre pasajes de mayor o menor intensidad para producir un ritmo de emoción y los pasajes de intensidad menor serán, en relación al nivel en el cual se mueve el poema total, prosalcos —de modo que en el sentido que entraña dicho contexto, puede decirse que ningún poeta puede escribir un poema extenso a menos que sea maestro de lo prosalco." T. S. Eliot, p. 88.

6. "El Pozo Activo"

"Por mandato del dios Huitzilopochtli¹²⁸¹

llenaron con agua aquel misterioso agujero o pozo en medio del cielo, llamado tzompantli, o sea colmaron el receptáculo celeste formado con huesos de muerto: la luna."¹²⁸²

Gutierrez Tibón, p. 515.

107

N. A. a la cita anterior. Aunque mi intención no es establecer una relación directa o indirecta ni proponer algún tipo de hipótesis que explique la aparición de símbolos comunes o semejantes entre distintas culturas, pues este espacio no está diseñado para establecer dicha investigación, sí considero importante ofrecer como marco comparativo, la adquisición en la antigua cultura china de la idea del Pozo como figura metafórica que tomó un sentido cosmogónico con implicaciones obtenidas mediante la interpretación aplicada de la naturaleza, llevada hacia su vida ritual y práctica. Debo advertir que al comparar ambas figuras (la mexicana y la china, acerca del pozo), contemplo más diferencias en su aplicación simbólica, más que una unidad estrecha que indique algún posible nexo. En cuanto a un origen universal del símbolo no se puede desprender ningún comentario aventurado en el vacío sin una acuciosa investigación que la respalde. No propongo conjeturas al respecto, sino que así deslindo cualquier posibilidad especulativa de relacionar el texto en el que se utiliza el término "el pozo activo" con una relación a la cultura milenaria china. El símbolo en los comentarios al TRANSEÚNTE ANÓNIMO hace referencia a la cultura india de México.

"Abajo está la madera, arriba el agua. La madera desciende al interior de la tierra a fin de elevar el agua. Es la imagen de un pozo de palanca, de la antigüedad china. La madera no hace referencia a los cubos que en la antigüedad eran de barro cocido, sino a la vara de madera mediante cuyos movimientos se extraía el agua del pozo. La imagen alude asimismo al mundo vegetal que en sus arterias eleva el agua de la tierra. El pozo del que se extrae el agua contiene además la idea de un inagotable don de alimento." Richard Wilhelm, p. 269.

Diferenciar lo anterior implica despejar en ocasiones la tentación de acudir a resolver similitudes formales en distintas obras por medio de planteamiento y teorías de escuelas psicoanalíticas, o de algunas otras ciencias que han alcanzado renombre y prestigio. Es el caso del psicoanálisis jungiano que se ha aplicado en diversas ocasiones al arte para obtener distintas explicaciones psicológicas. Que este comentario sirva como estímulo a las distintas investigaciones aplicadas al conocimiento de nuestra práctica, si bien con el ejemplo de la imagen del pozo que nos sirve como imagen interpretativa, se puede ver cómo esta figura no implica la puesta en juego de un arquetipo colectivo al aparecer en distintas culturas. Pero este caso tampoco excluye los puntos de coincidencia; lo que cabe averiguar exhaustivamente enseguida del hallazgo es la causa de la semejanza o cómo en este caso, la disparidad simbólica.

En cambio, y paradójicamente, reconozco no sólo en el texto interpretativo sino también dentro del mismo desarrollo y concreción del TRANSEÚNTE ANÓNIMO, un paralelo — que me sorprendió años después de realizado — en algunos puntos de colindancia y, casi podría decir, de "calca" con un mito de los indios navajo. El mito fue estudiado también por Jung y es una historia compleja; si bien la interpretación del mito indio tiene un trasfondo de base freu-

diana y por lo tanto es una versión según la tradición de la Europa occidental, pues su enfoque se dirime en territorios de psicoanálisis clínico, recomendando al lector consultar dicho pasaje pues las semejanzas no sólo se encuentran en las generalidades sino también en los detalles particulares, tanto en la obra como en el ensayo referente a ésta. La versión psicoanalítica de los arquetipos no la descarto y resulta siempre importante, pero no deja de tener un trasfondo occidental sobrepuesto: la creencia en el inconsciente y sus distintos métodos desarrollados.

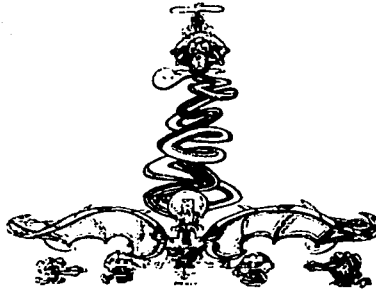
Debo señalar que las coincidencias míticas no sólo se dan entre la historia de los gemelos divinos y la obra elaborada en conjunto por San Juan y Bañuelos, reforzada a su vez por las fotos de Cruz, sino que también existen paralelos en cuanto al significado y la forma en ambas manifestaciones, y las coincidencias son admirables. Y por último deseo subrayar la ausencia paradigmática del mito navajo a la hora de desarrollar el conjunto de trabajos expuestos aquí. En lo particular, leí la versión abreviada que aparece en *El hombre y sus símbolos*, de Carl G. Jung, pero hace años, cuando contaba la edad de dieciséis. Años después de la realización de este proyecto pude enterarme plenamente de la historia de los navajo y de su interpretación junguiana, mediante un documental conducido por un experto en la materia, realizado para la televisión inglesa. Al hallazgo de estos parecidos se debe esta nota al texto. Recomiendo ambas lecturas, pero los paralelos son sobre todo con el original navajo.

Ver *Los gemelos navajos, dioses guerreros*. Los estudia Maud Oakes en *Where the two came to their father, A navajo war ceremonial*, Bolligen, Nueva York, 1943. Bibliografía del libro de Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 311. (Ver bibliografía).

7. "Fray Francisco de Ajofrín, ... expone el resultado de su encuesta sobre el nombre de México:

Se lo dieron sus mismos fundadores, porque habiendo llegado en una noche oscura a las márgenes cristalinas de su laguna, vieron en ella la luna, que comenzaba a salir en el cielo, y habiendo hallado el siguiente día la señal del águila sobre el nopal, pusieron aquí su asiento según se lo había prometido su dios, llamando a este sitio México, que significa vista de la luna, derivado de la voz metztli que es luna y la dicción ixico, que es delante o en presencia.^{365"}

Gutierre Tibón, p.127.



109

110

ÍNDICE DE IMÁGENES

///

Una pequeña mañana

1

cerille maldite cerilla penzeña
caja de zapatos de ataud los pases
pese pluma gárgela pese mesca
hay buitres en los ares del elvide

mama un manantial la antercha
mama cejijunte el rayite de luz
i maulla el bizco
tan ciecuenta

cicle plantado cicle pantano
cínaga sapienta de perfil crestico
se llené de jardines las estrellas
i de pirámene le lirio

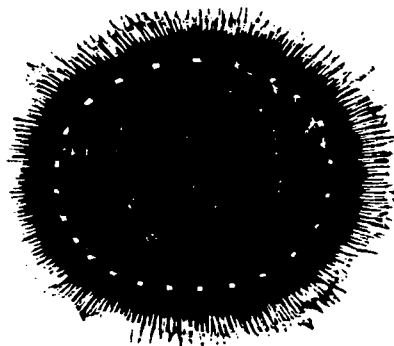
ya les búnes ateraren sus cuellas en la ruina
sufré el del azufre i yazgo cedí ayer muy apurado
yacen las palmas de un profunde selazar sobre los dedos
i rematan las vecinas el cambio de ambar

sobre los techos se esparce el alfambre rojo de cuerda
la alfombra roja recuerda
hacer la tísica manchada
de felicite su obra porcelánica
con tedos los sitios colmados
la chupe asida del perpleje i rementarnos

sen la tierra que marchita los veneros
le fénil que fermenta en fértil
la lápida palmada que la espalda resina
ricine sediacal ricine ameniático

2

si saciada una hélice no salud ni cae en aspavientos
si su respectivo oráncé sólo vigila el centre
esa hélice
es un árbol despellejado
un caballo sin hejas





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

un marasme prometido a la actriz de las
 resas
 que con el cerazón practica una lástima
 leguminosa
 por quieta

3

el misterio incalculable es muy portátil

qué perdiz qué agujero esquelético
 lleva la cuenta capociosa

qué carres cantan con vez renca
 el súbito baritono de la carrera
 no la vía amueblada teñida de púrpura les
 pebles
 ni el perfume razonado que el cepillo crepita
 e la escueta avestruz que monta un ohiclo de
 luz
 en la evaperada de los puentes

siempre al principio: un lápiz abierto
 entreveradas los labios: una péliza

ahora que vuola el gate encima del tejado
 las velas son intrínsecas
 cantos de fuego sin pliegues
 i las nubes: un oscuro presagio

a través de estos tubes de ensaye se eyen
 lamentos



2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a través de estos tubes de ensaye
los acérrimos hincan a los ocasionales

4

lejos de las matanzas
eige crecer mis labias tendidas
mientras mis labias crecidas tienden su
flerecida
hacia la veladera ne identificada
para pedir atade de ajes puerres
que poder cambiar en el mercade
per sauces seneras
en el mercade las matanzas sobreviven i se apalabran
tal que merir mil veces es un secreto mortal

117



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

su casa lo mira la mirra nostálgica
el ejército los deshace

i cada mientras
afanar apariencia finge
una garganta afilada
que continúa comiéndose al ave de lava lunar
con algedenos rellenos de sangre i especias extintas
cada tante se avecina una tormenta de antifaces
i de veces lavadas con besos devotes
cada tante tede tapa i tira tira i tapa
cuando afuera esperan los patios cantar una última liturgia





4

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

un látigo de lata una linda linterna
 ne dejan sine pecas huellas
 en alguna de las heridas e en todas ellas

verdes van bermejés los aplastados
 con un tumor ariete clovando atalayas

se rompen narices ante mis ojos nasales

protégide per un campo de gravedad
 vende náusea submarina al puerquito clavadista de piletá

líquide un líquide cen escupiteras de peltre

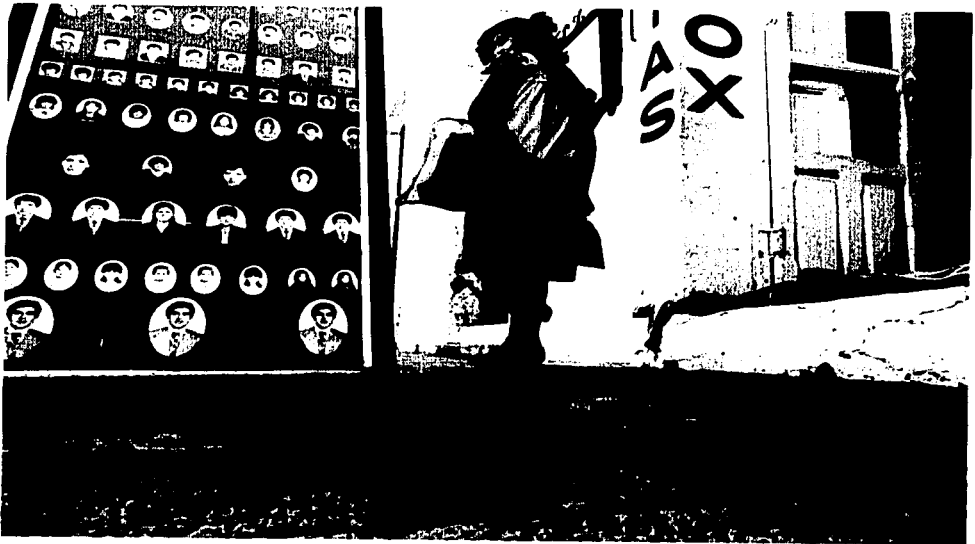
ate un zapate total
 i tengo el derecho

tante aparate trece
 en masita multiferme
 porque en
 ese momento

dedes de una mane mecha
 seben el cestade heride
 que es cestade izquierde



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEJORA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de la vara con que mide
el miede

5

si
temas una fete feña

les restres agradeocen
de balsas balsas hijas

f a
el derreche
del bálsame

i del herizente

si temas una fete fija

una variedad de la verruga
va a llerar sin saber si es ambresía e pus pura

la noche de paz

si temas fete como bebes emblige

les brazos echades a la geta maldita del ahua de engorda
las nucaas llenas de reinflamación
de dedes epaces

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

JOSE ALFREDO

en el berde verde
sen el suste del cráter
su chisguete

si
temas una fete febriliferez
el tomate desberdade merderá las venas del
anteje
para mezclar vigerosamente visceras de
temate
cen viseras vistas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

al anteje destacado del destaje
deverade en sembrere papélede
i demostrada impaciencia

126 |

"si temas una fete feliz"
la curva discursiva de los bestezos aparecerá
brillante apariencia de bosque
será lluvia
escarlata la curva deverativa que aparece hermosa sin decere
si temas una fete infeliz
influyente

la marisma la pesquisa
el resto de los dedos hace marca de cérneas imprecisas

la marca de las fieras acumula bulas
concedidas inflexiones reflexibles
que acomedan un domingo toda la semana

a caute peche
la letra tetena es suspirande
una pira celesa inflamable

capumasa
sublimasa
de cavernena

ni nes mires ni nes hables



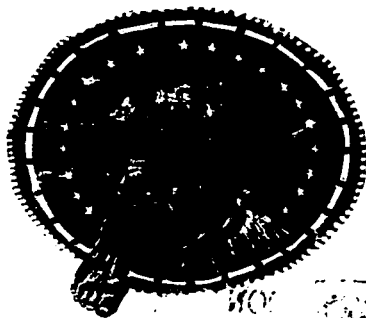
127

127

TESIS CON
FALLA DE OBTEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



NOV 24 1954

MARCO ANTONIO CRUZ | *Transeúnte anónimo*

1
Fotografía
1986

2
Fotografía
1985

3
Fotografía
1985

4
Fotografía
1987-88 aprox.

5
Fotografía
1987

6
Fotografía
1986

7
Fotografía
1986

8
Fotografía
1979

9
Fotografía
1986

132

**LOS MUJERTOS DE GONZALEZ
(SEGUNDO PROYECTO MULTIDISCIPLINARIO)**

Obras de Marcial Fuentes y otros de la serie

133

134

La necesidad de abordar el ámbito de la narrativa y proponer su relación y estudio con algún tipo de imagen gráfica, incluyendo la resolución de ambas en la página impresa, fueron los principales móviles para reunir al escritor Marcial Fernández (n. 1965) con el artista visual Antonio Yarza (n. 1969). El cuento de contenido ciudadano fue seguido por los gráficos de Yarza, quien dibujó un grupo de imágenes que conversan junto con el texto impreso, proponiendo diseñar el espacio visual, acoplando ambos trabajos dentro de una sola edición. Este proyecto multidisciplinario se terminó en el año de mil novecientos noventa y cinco.² La narración nos ubica en la famosa Plaza Garibaldi, lugar de música típica y restaurantes, en el centro de la Ciudad de México; sitio popular por excelencia que concentra toda una combinación de detalles que resumen el exotismo de la cultura vernácula y comercial del altiplano mexicano. La Plaza Garibaldi mantiene sus características únicas para los visitantes, combinándose entre las ofertas culturales próximas a ella: el teatro de Bellas Artes o el teatro Blanquita, que van de la promoción de los valores clásicos del arte mexicano a la escenificación del humor coloquial. Plaza Garibaldi concentra y asimila conductas populares, estereotipos nacionales y valores heterodoxos. Sin dejar de ser el lugar simbólico por excelencia de la música vernácula, también ha quedado reducido por la fuerza de la costumbre a ser lugar de postal obligada para los que buscan el *folklore* típico y para quienes tienen en mente redescubrir los contenidos de las películas en blanco y negro de los años cuarenta y cincuenta,³ que en varias ocasiones tuvieron como escenario esta plaza para rodar los temas relacionados con el charro cantante, pendenciero y jugador, que tanto éxito tuvieron en la difusión internacional del cine mexicano y la cultura nacional. Actualmente la Plaza Garibaldi está convertida en un lugar que trata de conservar la *Idiosincrasia* rural, ante la inevitable contaminación de una ciudad que crece y que se va haciendo mucho más compleja, y que impone modelos urbanos o suburbanos a todo lo que se da dentro de ella. Debido a lo anterior la plaza presenta actualmente un sincretismo cultural que finalmente la ha convertido en uno de los ambientes *pastiche*³ por antonomasia de la capital mexicana.

En cuanto a la narración, vemos que en ella se aprovechan todas las características señaladas de la plaza, misma que tanto para el parroquiano como para el visitante extranjero, se convierte en el lugar de proyección de sus fantasías sobre lo típico nacional y el lugar don-

de buscan la realización de los fantasmas, promovidos durante tantos años por los medios de comunicación, sobre la identidad construida del mexicano genuino.⁴ Dentro de la visita a este espacio, la comida, la bebida y la presencia de los mariachis borran por completo la otra identidad confusa que ha quedado fuera en la ciudad que los envuelve, haciéndola desaparecer brevemente mediante un simulacro, paralelo e igualmente efectivo, a los parques de diversiones norteamericanos donde el lugar de la fantasía es tomado por el lugar simbólico que trata de representar los ideales e identidad colectivos. A diferencia de la situación del entorno, la operación de los valores subjetivos resultan más convincentes para el público, en la representación de los valores colectivos.⁵

El cuento hace énfasis en el exceso de imágenes y referentes culturales combinados sin orden — tal como es actualmente ese lugar — junto a los hallazgos absurdos e involuntarios que se dan debido a la constante sobreposición de un ambiente lleno de comercios y gente diversa. Por lo mismo, la ubicación elegida para el escrito se presenta explotando sus características, para desarrollar una historia llena de escenas de humor que aluden a situaciones que el asistente promedio a la Plaza Garibaldi percibe como coherentes y apropiadas al sitio, lejos de sentir las irregulares o transgresoras de lo ordinario. El entorno verifica a sus asistentes comunes, que van en busca de lo simbólico nacional y de las actitudes prototípicas, la posibilidad encubierta de habitar en la *otredad* y de compartir el ánimo nacional con garantía de autenticidad. Para el mexicano, Garibaldi es el telón de la normalidad, mientras que para el extranjero es la puesta en escena de sus esperanzas en el viaje.

La ubicación del narrador dentro del relato evidentemente no corresponde a la naturaleza de los que transitan usualmente la plaza y sus comercios, y puede contar la historia desde otro punto de vista gracias a una distancia que le ayuda a capturar lo característico con mayor precisión y detalle. Al mismo tiempo ausulta la psique nacional de un grupo en un entorno urbano *sui generis*, donde la embriaguez constante es lo único que garantiza la extroversión de los sentimientos reprimidos y de las frustraciones, producidas por un mundo cotidiano de sinsabores, junto a una identidad nacional⁶⁻⁷ que para muchos aún está en proceso, y la “localización” de la actual es inexacta. La presencia del humor en el cuento no sólo hace una referencia descriptiva sobre el entorno, también revela comportamientos y ánimos colectivos. El tono coloquial y antisolemne corresponde a un realismo narrativo que traslada una manera de hablar ciudadana que, a la hora de encontrarse con la escritura, abre la posibilidad para descifrar un alma recóndita que se ausenta y se oculta a través de los modos del habla.⁸ El cuento en este caso no sólo es lo que narra o simple anécdota; lo que discurre es parte de la historia pero desde los niveles del lenguaje expuesto.⁹ El lenguaje usado en la escritura cambia de forma paralela a la acción, con lo que se va esclareciendo poco a poco la situación confusa que se presenta al inicio del cuento.

La intervención que hizo Antonio Yarza al interpretar el texto de los MUERTITOS DE GARIBALDI, no pudo ser más afortunada. Leyó el cuento y además interpretó al Licenciado Guevara, protagonista del relato, para lo que se vistió con una gabardina que usó en pleno Garibaldi, asistido

por una fotografía que lo tomó escenificando las partes más relevantes en que el personaje interviene en la trama. En posesión del papel principal, utilizó las fotos como base para comenzar a organizar un conjunto de imágenes trasladadas a la técnica del grabado en linóleo. Una vez que tuvo los gráficos terminados hizo intervenciones directas sobre las placas originales, como en el caso de los mariachis para los que hizo caras intercambiables, calándolas y haciendo un par añadido con gesticulaciones distintas a las primeras. Las otras intervenciones fueron indirectas, pues se procesaron algunas imágenes por medio de la computadora.

En la concepción de los grabados, una vez impresos se añadió en algunos distorsión a las figuras, como en la del Licenciado Guevara acompañado de la Pinturrajada, o en la digitalización practicada al par de policías. El trabajo presentado por Yarza es considerado por lo tanto como gráfica mixta, pues se basa en la combinación del linóleo con la manipulación posterior de las impresiones originales, alterándolas, mediante el uso de fotocopiadoras, transferencias, calados, soportes de goma con tipografía impresa y la recomposición electrónica. Posteriormente Yarza realizó el montaje de las imágenes en el texto e hizo el diseño de página y la edición, para acabar elaborando un cuaderno empastado artesanalmente, o libro de autor, donde volvió a trabajar más tarde para obtener el resultado definitivo que aquí se presenta. En él se amplió el formato en un sentido horizontal impreso a partir de la computadora. Todo el texto se resolvió utilizando páginas rectangulares en las que se dispuso de una tipografía cambiante, tanto a nivel de los tipos elegidos como de los tamaños para la edición final. Las letras de las palabras escritas se modificaron a lo largo del texto para trabajar el humor desde los significantes fonéticos, añadiendo así a la narración un nivel nuevo en el que se activan las relaciones del discurso, a partir de su relación íntima con su escritura y con su ubicación espacial dentro de la página. Manipulando la escritura desde su nivel visual se pudo obtener espesor o espacialidad desde un texto lineal y narrativo, de forma parecida pero con otras implicaciones, a lo conseguido por la poesía de vanguardia de Huidobro y Apollinaire.¹⁰ Así se logró un complejo visual mucho más amplio, en el que además se añaden las imágenes gráficas. A esta integración se le puede relacionar con el tipo de montaje de las tiras cómicas, debido a que Yarza estuvo haciendo grabados sobre los temas de algunos corridos famosos, antes de abordar este proyecto multidisciplinario. Después de desarrollar en obras anteriores imágenes en secuencias narrativas utilizando los recuadros característicos del *cómic*, Yarza se decidió, al abordar LOS MUERTITOS DE GARIBALDI, a reemprender su labor utilizando imágenes más selectas, por medio de las que pudiera resumir la historia sin tener que dotarlas de un tipo de montaje en secuencia.

Se propuso realizar composiciones que funcionaran de manera autónoma y que reconstituyeran partes que sólo se encuentran sugeridas por el escritor dentro de la narración escrita, que podríamos reconocer como implícitas dentro de la misma historia, y que el grabado hace más claras o les da mayor definición. Quiso evitar con esto el seguir atenido a la descripción de los textos y ganar en independencia interpretativa, procurando mantenerse desde entonces, alejado por completo del intento de hacer ilustración.

La ubicación de cada gráfico se dispuso editando una imagen por hoja a lo largo del cuento, pues así se da la posibilidad al lector de hacer la segunda lectura que le permite re-

lacionar las figuras con el texto, y reforzar el aspecto evocativo que da comienzo desde la narrativa. El desarrollo de la historia se involucra con la imagen gráfica, haciéndola pasar a otro orden discursivo que la hace paralela pero diacrónica¹¹ a un universo visual, y que tiene un retorno hacia la historia original propuesta por el autor del cuento. El trabajo del grabador decanta la continuidad de la historia polifónica y expone acciones que sólo deja, como en "estado de flotación"¹² dentro del pensamiento del lector visualizante, generando accesos de ánimo contemplativo en medio del orden de la lectura, otorgando la oportunidad de producir efectos parecidos al ensueño,¹³ e incluyendo la opción de otro tiempo¹⁴ en medio del devenir del idioma.

9 DE MARZO, 2001.

CD. DE MÉXICO



1. N.A. El cuento también puede encontrarse publicado en: Da Jandra Leonardo y Max Roberto, p. 113.
2. "En los treinta" se ensayan y calibran técnicas y maneras de industrializar un hallazgo: la manufactura de lo típico, la fabricación de lo hondamente tradicional. El cine propone un género, la comedia ranchera, que se inicia como reminiscencia de las bondades feudales (Allá en el Rancho Grande, 1936, de Fernando de Fuentes) y arrastra consigo una producción para consumo general, oferta de temporada que se solidifica al coincidir con las primeras asignaciones culturales (Samuel Ramos) deseosas de infundirle al mexicano esencias fijas y nítidas. La canción ranchera es el gran golpe de una metafísica para las masas: ahí está algo que sostiene reacciones y convulsiones ajenas al ámbito de la ciudad, o mejor, ajenas a cualquier ámbito concreto, ligadas a lo eterno, a la razón de ser profunda de la nacionalidad que se desdobra en la leyenda de la Fiesta y se transfigura entre copa y copa." Carlos Monsiváis, p. 89-90.
3. *pastichle* ou ~ *age m* imitación *f*, plagio, remedo ll ~ *er vt* Remedar, imitar, plagiar. Ramón García-Pelayo y Gross. Diccionario Práctico Larousse, Español-Francés, Francés-Español. p. 207.
4. "José Alfredo Jiménez... reflejó el temperamento, la conducta y el modo de ser del mexicano [...] la problemática del mexicano enamorado. El As de la Canción Ranchera, José Alfredo (así sin apellido) es —se nos confirma— arquetipo y vocero de una conducta (una psicología radical) que en el cine exaltó e hizo concebible Pedrito Infante, no dejen de solicitar su melodía predilecta, tan enamorado y tan mal correspondido / o tan idolatrado pero tan pobre o tan sincero... pero con todas, siempre llorando (en el punto climático) de rabia de decepción o por causas que averiguará al día siguiente... La transposición es nítida: José Alfredo es el vehículo del desamparo, del momento de la franqueza cuando no hay a quien mentirle ni de quién huir y la obsesión es tan grande que justifica la vida aun si su origen es insignificante o inventado. (...) En la Plaza Garibaldi entre familias remodeladas, una pareja demanda y recibe 'La que se fue'. Los dos atienden como si oyeran desde hace largo rato, como anticipando un escalofrío que sólo ha de efectuarse porque está previsto. (...) El estilo retroalimenticio o el feed-back de la cultura Pop en México: la pareja o el grupo rodeado de mariachis van a oír sus propias broncas internas, el son de la nostalgia arrancándose con ardor, lo que tengo aquí en el alma es tarareable, ahorita la estoy pasando de la chingada (*¡Cómo sufro hermanito por vía de Dios!*), de lo que nunca será. No hay presente. Verifiquemos que todo es pasado, incluso esta salida nocturna pa'celebrar, en la plaza reconstruida; todo es pasado, porque nada más allá las cosas (situaciones/emociones) tienen sentido y disponen de un agradecido esplendor." Carlos Monsiváis, Amor perdido, p. 87-88.
5. "...Hitler había pedido en términos inequívocos que el cine de propaganda se presentase como tal, ya que odiaba «la propaganda política escondida bajo la capa del arte» (13). Pero en 1941, en plena guerra, Goebbels se dirigió a la Sección de Cine de su ministerio, con las siguientes instrucciones, de signo totalmente opuesto: «Realmente, el gran arte reside en educar sin revelar el propósito de la educación, de modo que se cumpla la función educativa

* N. A. Anglicismo del autor. En español la referencia es a la década pues no se cuenta con el ('s) que pluraliza el singular en inglés añadiendo el carácter de pertenencia. La palabra debe escribirse en singular, el artículo se encarga de dar el equivalente del apóstrofe s de la lengua anglosajona en castellano.

sin que el sujeto de tal educación se dé cuenta de que está siendo educado, lo que constituye en verdad la finalidad de la real propaganda. La mejor propaganda no es aquella que se revela abiertamente... la mejor propaganda es la que trabaja de modo invisible, penetra la totalidad de la vida sin que el público tenga conocimiento de la iniciativa propagandística. [...] El dilema entre adoctrinamiento y entretenimiento constituye un viejo e interesante tema en cualquier industria cinematográfica, tanto privada como estatalizada, sobre todo en épocas de crisis. [...] acerca de la importancia concedida por Goebbels al cine de propaganda explícita y a los noticiarios, en comparación con el cine de función política latente, la suministra Romani indicando que en el Diario de Goebbels hay sólo 16 entradas relativas al primer apartado (5,6 por 100 de todas las entradas sobre cine), mientras hay 79 relativas al segundo (27,4 por 100 del total). Ciniza Romani sostiene la tesis de que la comedia y el cine musical constituyeron el grueso del segundo apartado, cuya función lúdico-ideológica engloba en el apartado de la «propaganda latente», es decir, no explícita (baste recordar que el film más taquillero en Alemania en 1933, año de la toma del poder nazi, fue la comedia* musical *Víctor und Viktoria*, de Reinhold Schünzel y rehecha por Blake Edwards en Hollywood en 1982). Para estos géneros lúdico-ideológicos resultó vital la creación de un *star-system* autárquico, como ocurrió también en la Italia fascista y en la España franquista al acabar la Guerra Civil (Alfredo Mayo, Ana Mariscal, Josita Hernán, Antonio Casal, etc.)” Román Gubern, p. 88-90.

6. “El mexicano no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología. A mí me Intrigaba (me Intriga) no tanto el ‘carácter nacional’ como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara. Desde esta perspectiva el carácter de los mexicanos no cumple una función distinta a la de los otros pueblos y sociedades: por una parte es un escudo, un muro; por la otra, un haz de signos, un jeroglífico. Por lo primero, es una muralla que nos defiende de la mirada ajena a cambio de inmovilizarnos y aprisionarnos; por lo segundo, es una máscara que al mismo tiempo nos expresa y nos ahoga. La mexicanidad no es sino otro ejemplar, una variación más, de esa cambiante idéntica criatura plural una que cada uno es todos somos ninguno. El hombre/los hombres: perpetua oscilación. La diversidad de los caracteres, temperamentos, historias, civilizaciones, hace del hombre: los hombres; y el plural se resuelve, se disuelve, en un singular: yo, tú, él, desvanecidos apenas pronunciados. Como los nombres, los pronombres son máscaras y detrás de ellos no hay nadie —salvo, quizá—, un nosotros instantáneo que es el parpadeo de un ello igualmente fugaz. Pero mientras vivimos no podemos escapar ni de las máscaras ni de los nombres o pronombres: somos inseparables de nuestras ficciones-nuestras facciones. Estamos condenados a inventarnos una máscara y, después, a descubrir que esa máscara es nuestro verdadero rostro.” Octavio Paz, *Posdata*, p. 10-11.

7. “En la mejor investigación sobre los cholos (A la brava ese: cholo y qué, de Manuel Valenzuela), se advierte con claridad cómo la multiplicidad cultural, política, jurídica y laboral del fenómeno rebasa con mucho el campo del pintoresquismo efímero. El cholismo mexicano ha expresado diversas cosas a la vez:

- el influjo de la americanización en grupos juveniles,
- la cultura de la droga como comprensión autodestructiva de la marginalidad (el rechazo al rechazo),
- la vinculación con las tradiciones como nostalgia familiar,
- la violencia como conducta impuesta desde afuera,
- el nacionalismo como relajo compartido, la religiosidad como ideología nacionalista (el cielo es mexicano!),
- la necesidad de vida gregaria con reglas y jerarquías que no necesitan puntualizarse,
- la conversión del barrio en sociedad y nación,
- la invención y el minucioso cultivo de un habla que impide el acceso a los demás y es compensación psicológica.

El habla (la germanía) es a la vez encierro y libertad interna.”

CARLOS MONSIVÁIS. *Escenas de Pudor y Livandad*, p. 294.

* N. A. Lapsus en la transcripción, en la versión original dice sólo “comedi”.

8. "Otro ejemplo tomado de Valenzuela:

¿Sabes qué, ése? Que caí a un barto acá, a tirar un dancing y echarme unos pístos, pero traía jaíra y me salí a echarme un refín, y qué guacho que la ruca del resto se escamó y llamó a la placa, entonces yo triplé, nel, pues última y hasta a la pinta voy a dar, así que mejor ahí los guacho, y me desconté pal barrio a turliquear con los homies que que la rolan en la esquina del cantón del Chory. Pero antes le dije 'chale, ni que estuviera tan firmes su congal'."

CARLOS MONSIVÁIS, *Escenas de Pudor y Livandad*, p. 295.

9. "No..., gracias..., nosotros..., pues..., hemos pensado..., lo hemos pensado mucho..., no te vayas a enojar, cabrón..., si nos importa..., pues lo hemos pensado..., no te lo diríamos... Pero no te vayas a enojar, compadre... Digo..., es un decir..., está cabrón, ¿no?... Tú nos conoces..., para qué te haces, ¿no?... Pero te lo tenemos que decir, si no, pues no te lo decimos, ¿verdad...?, ¿lo no?, compadre (y el pinche compadre se nos quedó viendo extrañado, todo lo había entendido, no había necesidad de decir más, él sabía a lo que nos referíamos, lo entendía perfectamente)... " Armando Ramírez, p. 131-132.

10. "La disposición tipográfica que encontramos a cada paso en las revistas ultrafistas —y que, suponemos, causaría verdadera desesperación a los tipógrafos pues se llegó a excesos de originalidad— derivada probablemente del Coup de dés, de Mallarmé, aunque no todos estos poetas lo conocieran. También Marinetti había propiciado la originalidad tipográfica. Daba a las poesías aspectos pictóricos, utilizando colores y caracteres diferentes con código o clave: cursivas para las sensaciones análogas, negritas para las onomatopéyicas, etc. Otra curiosa invención futurista es la poesía pentagramada. Tal novedad fue 'fraguada' por Francesco Cangiullo. Pero el antecedente más próximo está en la tipografía de los caligramas de Apollinaire. Este poeta, teórico y defensor del cubismo pictórico y amigo de pintores, busca representar plásticamente las 'imágenes' verbales. [...] Estos Juegos casi pictóricos permitieron incluso hacer 'exposiciones' de poemas como la que presentó Vicente Huidobro en París."⁹ Gloria Videla, p. 112, 113, 116.

11. N. A. Todo el trabajo que ejecutó Antonio Yarza sobre el texto, se resume en lograr la verticalidad desde la escritura, generando un contrapunto que viene trabajado desde la sintaxis, letra-palabra. Mediante su correspondencia variable en forma y tamaño, logra establecer cruzamientos espaciales, junturas, coincidencias, ejes-choque de sentido con la horizontalidad narrativa. Si bien las dos coordenadas no tienen el mismo origen y por lo tanto se establece un ritmo diacrónico entre ambas, también puede decirse que de su oposición pueden lograrse las coincidencias temporales, pero fuera de sus propias dimensiones, produciendo una simultaneidad de ritmos, sensaciones y significados en movimiento.

Por otra parte establece una alteración proyectiva de las imágenes, sosteniendo cada grabado insertado dentro del texto, como figuras que alteran el tiempo de la narración sin causar descontrol sino alargando o prolongando el discurrir de la narrativa por medio de la Intervención directa, y en otro sentido espacial que introduce las apariciones que funcionan como sueños, ensoñaciones, retrocesos y fijaciones dentro del desplazamiento incesante de las acciones.

De igual forma, esto produce otro tipo de diacronía, pero en este caso es dentro del universo del sentido, partiendo desde distintos lugares y tiempos hasta coincidir en algún lugar no establecido con precisión, únicamente dependiendo de la mente activa que vive el texto junto a las imágenes gráficas. Sólo entonces la diacronía entre narración y gráficos se hace sincrónica, produciéndose el simultaneísmo que no síntesis. Dentro de este nuevo tiempo pueden darse sinestias, asociaciones o intercambio de sensaciones, dependiendo de las cualidades de cada lector. Esto constata que aquello de *la idea fija* que mantuvieron algunas escuelas modernas y que lograron ser vigentes hasta nuestra época, se "limitaron" al tratar de sostener bajo explicaciones poco convincentes,* que el universo disciplinario tenía de dón-

* Kandinsky y Klee entre otros artistas de principio del siglo veinte, trataron de demostrar o de sustentar en su obra, la asociación del sonido con el color como absolutamente equivalentes. Basados sobretudo en la mística teosófica, pero tratándola de conciliar con principios artísticos como científicos y por lo tanto su máxima aspiración era desarrollar una unidad perfecta de disciplinas, intentando obtener un movimiento contrario al humanismo nacista.

La hipótesis (que muchas veces trataron de alcanzar a exponer como ley) que nunca alcanzó a ser teoría y que se volvió una pieza clave para las creencias pictóricas y espirituales de todo este tipo de artistas, puede verse confirmada en su origen especulativo al tratar de relacionar mística y científico-cismo, en el ejemplo de los inventos y experimentos propuestos por Helmholtz, quien:

de desvanecerse para inaugurarse una nueva época en lo que se daría la fusión "natural" y "voluntaria" de las artes. Ciertas versiones de Dada hasta llegar a Beuys y sobre todo Fluxus y sus derivados en todo el mundo, son un ejemplo de esto. Caso contrario, es un ejemplo extraño de un poema simultaneísta de la poesía de vanguardia de Apollinaire:

**"O phare-fleur mes souvenirs
Les cheveux noirs de Madeleine
Les atroces lueurs des tirs
Ajoutent leur clarté soudaine
A tes beaux yeux ô Madeleine"**

Oh faro-flor de mis recuerdos
los cabellos negros de Madeleine
los atroces fogonazos de los tiros
añaden su luz repentina
a tus ojos oh Madeleine"

GUILLAUME APOLLINAIRE, p. 287.

142

12. N. A. Lenguaje metafórico, pero necesito añadir a la figura retórica una condición anexa: Al emplear el término "flotante" no estoy aludiendo a la idea fija de Valery. La imagen al ser aceptada y asimilada por nuestra mente opera como una "isla flotante", y una vez aprehendida la imagen dibujada en medio de la página, se desplaza de manera paralela al texto leído. Entonces será ubicada frente a la "bahía" textual, que para su ubicación y relación exacta dependerá de la memoria imaginante; ésta a su vez está determinada por las variables que dependen de las relaciones afectivas, estimuladas por los significantes en cada individuo. No creo en la imaginación como concepto, he insistido siempre en ello; es una herencia romántica de la que ya podemos desprendernos totalmente. Hay suficiente conocimiento sobre el proceso creativo y sobre los empleos de la mente a la hora del aprendizaje como para todavía depender de un modelo tan estático a fin de cuentas. Suena maravillosa y seductora la palabra por su carga connotativa, pero en el fondo, para que realmente existiera, requeriría de un modelo estático y completamente cristallino como el de la *idea fija* de Mallarmé y de Valery.

Aquello que ellos llamaban imagen interna, no puede dejar de depender de la memoria creativa (no me refiero a la habilidad mecanizada desarrollada por ejercicios nemotécnicos). Para fijar la imagen se requiere absolutamente de la memoria y por eso digo memoria imaginante, y no nemotecnia ni imaginación, dos conceptos que no pueden abarcar el proceso y sí están limitando nuestro entendimiento al respecto.

13. "La ensoñación ilustra así un descenso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad. Durante una visita a Nemours en 1844, Víctor Hugo habría salido a la hora del crepúsculo para 'ir a ver algunos greses curiosos'. Cae la noche, la ciudad se calla; ¿dónde está la ciudad?

Todo esto no era ni una ciudad, ni una iglesia, ni un río, ni color ni luz ni sombra: era la ensoñación.

Permanecí mucho rato inmóvil, dejándome penetrar dulcemente por este conjunto inexpresable, por la serenidad del cielo, por la melancolía de la hora. No sé lo que pasaba por mi espíritu y no podía decirlo, era uno de esos momentos inefables en que uno siente en sí algo que se adormece y algo que se despierta".⁸ Gaston Bachelard, p. 26-27.

14. N. A. Más arriba he hablado sobre los dos tiempos distintos que inauguran un tercero. Aquí quiero distinguir el cuarto: Este tiempo parte no de la síntesis (que descarto) sino del tercero que es el tiempo de la simultaneidad,

⁸Valiéndose de un teclado, Helmholtz trató de demostrar la analogía entre la progresión de los colores del espectro y la progresión de las notas de la escala musical. Ya no se consideran válidas estas detalladas comparaciones de la vista y el sonido, tan generalizadas durante el siglo xix."

Op. cit., p. 131. (Ver Luz y Visión por Conrad G. Müller y Mae Rudolph).

Y aun si la cuestión se aborda desde la física y la psicología, los resultados son dispares entre sí pues no coinciden y desde ninguna de las dos ciencias, se puede sostener o por lo menos vislumbrar la posibilidad de una motivación común en el comportamiento de luz y sonido.

La *gestalt* es cierto, hace coincidir condiciones físicas de la luz con las reacciones perceptuales, pero son en los términos de medida, emisión y recepción, en donde no hay cumplimiento de leyes generales, cuando se trata de equiparar el sonido y el color percibido.

Es por eso que si hablamos de sinestias, todo acaba dependiendo de la subjetividad y de las condiciones del cerebro de cada individuo, ajeando cualquier posibilidad de establecer una nueva teoría de disciplinas unificadas desde los motivos anteriormente mencionados, dejando al *performance* y a la instalación como actos fallidos (vistas desde este punto de vista) en cuanto a una unión supuesta de origen artístico-científica, pues su nacimiento mutuo vino motivado por el ideal a alcanzar, de un modelo unificador disciplinario.

Por este quebranto teórico, me atrevo a fundamentar mi concepto de establecer un periodo finiquitado del llamado arte contemporáneo. Pues los intentos que he visto últimamente al tratar de definir a la instalación y al *performance* como disciplinas se vuelven un acto desesperado que únicamente comete una doble contradicción sobre su propio paradigma acentuando la crisis capital de la que adolecen sus motivaciones originales.

* Víctor Hugo. En *voyage. France et Belgique*. En *L'homme qui rit* (t. I, p. 148). Víctor Hugo escribe: "El mar observado es un ensueño".

de la conjunción y del intercambio de equivalencias totalmente subjetivas en la conciencia del lector, las que han dependido de la decodificación y relación (uso de la memoria imaginante). Una vez asimilados ciertos contenidos viene la revaloración intrasubjetiva, el verdadero trabajo del lector activo sobre los textos e imágenes (de aquí la flojera o sueño que produce a ciertas personas el acercamiento a los libros, y de aquí el "triunfo" de los medios que manejan comunicación breve como cine comercial, TV y radio). Al convertir el lector los contenidos en significados reelaborados y/o pertenencia afectiva, las coordenadas temporales cambian, y por lo tanto en el sujeto es donde el discurso se libera de sus determinantes de duración y pasa a tener vida, se incorpora en otras condiciones de temporalidad que ya no son las de su codificación original. Así se instaura el cuarto tiempo que varía en intensidad dependiendo totalmente de las cualidades reunidas en el sujeto. Esto sería el equivalente a la liberación de la imagen junto al texto y la vida renovada del texto mismo.

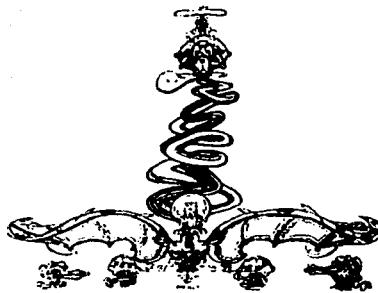
Octavio Paz dejó señalado lo siguiente:

"...Ahora bien, la poesía es un arte temporal. En pintura la composición es intemporal; en poesía, sucesiva. El simultaneísmo de Apollinaire no es algo que vemos, como en la pintura, sino algo que convocamos". Octavio Paz. Traducción: Literatura y Literalidad, p. 79. A pesar de la claridad de pensamiento que caracterizó al poeta y ensayista mexicano, llegado a este punto difiere evidentemente de su apreciación particular sobre la naturaleza atemporal de la pintura y del funcionamiento del simultaneísmo de Apollinaire.

La ineludible Gestalt no fue tomada en consideración por Paz para su concepción de la Imagen. Hay que atender a las palabras de Lyotard: "Hay que admitir el alcance de la ratio de la lengua, por antifenomenológico que sea como ya hizo Merleau-Ponty con la Gestalt* y el Aufbau* del cuerpo". Jean-François Lyotard, p. 72.

La percepción también implica una temporalidad, la inmediatez del tipo de imágenes que se inclinan hacia el grado analógico denotativo, aparentan hacerse presentes en su visibilidad, de manera inmediata en el espíritu. Aún así, la delectación del espacio visual, sea un enfoque sobre algún aspecto del mundo, o en la mirada, observa una representación donde también se requiere de una temporalidad en la contemplación. Se trata de otro tiempo distinto al de la poesía o al de la secuencia narrativa.

En el caso de la simultaneidad, si existiera la síntesis de lo visual y lo sonoro, sólo habría una forma de lograr la intersección y acoplamiento absoluto de la imagen y el sonido. Pero como no es así, existen diversos modos de elaborar los montajes de lo escrito para lograr la conjunción de ambas percepciones. Por eso el término que utilizó Paz al final del párrafo citado, puede ser correcto en cuanto a la comprensión de la forma en que Apollinaire trabajaba "convocando". Pero, si bien no encuentro inadecuación del término, prefiero la palabra invocación para la lectura poética y su práctica. La acción de convocar es hacer un llamado externo y más bien pertenece a la prosa en su intención de narrar algo y en tener un escucha para hacer un símil del mundo.



* Trad. alemán/español: Figura (forma humana); en/sobre construcción.

144

ÍNDICE DE IMÁGENES

145

146

LOS MUERTITOS DE GARIBALDI

147

cuento
Marcial
Fernández

grabados
Antonio
Yarza



Era un amanecer común y corriente en la plaza Garibaldi. Los *cabarets* empezaban a cerrar y los CAFÉS DE CHINOS a vender sus inmundos brebajes. Todavía se escuchaban por aquí y por allá *trompetazos* arrítmicos mientras el licenciado Guevara, visiblemente tembloroso, le pedía a una pinturrajada de **pechos** descomunales que lo acompañara a un hotel. De pronto, junto al mercado, se oyó el grito de un taquero: ¡Está muerto! ¡Está muerto! Yo no lo envenené... Lo juró. El licenciado, entonces, con la ley que le daba su envergadura, optó por olvidar a la pinturrajada y acercarse al lugar de los



hechos. **¿Quién es?**, preguntó. Un gringo que vino a curársela, contestó el taquero con un **dejo de duda** en sus palabras. Ah... SIEMPRE lo dije tus **quesadillas de sesos** son una **basura**, **perdóname** pero te tengo que llevar a la delegación, después yo mismo te saco, no te preocupes, pero lo **primero** es lo primero. Al cabo de algunos Días, luego que el taquero -mediante el refinado interrogatorio de los **toques eléctricos**- se declaró culpable, Guevara cumplió con su palabra. Lo saco de los separos por la **módica** cantidad de **quinientos mil pesos**, más otros quinientos mil

par el permiso para poder seguir vendiendo Tacos, quesadillas y caldos de **mejido** a un lado del mercado y de la **Fonda la vida nueva**. Ahí, el caso del gringo quedó cerrado, y su cadáver en el anfiteatro de la Escuela de Medicina. No cabe la menor duda, mi **ESPIRITU** de **humanista** pudo más que mi estomago de gourmet, ya que si en vez de donar el **CUERPO** del **delito** a la **CIENCIA** se lo hubiera dejado a Herminio, para estos momentos estaríamos comiendo unos tacos con sabor internacional, **bromeaba** el licenciado ante la pinturrajada, quien sin entender el humor del **lic** le pedía que la invitara a cenar a un **RESTAURANTE** caro. Desde luego, pero antes vamos a que **conozcas** mi suite del hotel Galicia... Y entre que iban a un **sitio** u **otro**, nuevamente un alarido provocó que todos los mariachis de la **plaza** guardaran silencio.





Sobre una banca, un borracho dormido; abajo de un árbol, un ciudadano oriental delirando en su idioma canciones de José Alfredo Jiménez; y rodeada por una multitud de curiosos: una **muerta**.

El médico forense de la delegación política Cuauhtémoc, que en esos días era Manuel Juárez, excompañero de banca de Guevara en la secundaria 917, Los dorados de villa, le facilitó al licenciado los exámenes post-mortem de Blanca Iris Chacón, de nacionalidad nicaragüense, radicada en la ciudad de México desde 1973. Ahí se señalaba que las mediciones y los cortes de cráneo dieron cómo causa de su muerte un fuerte shock en el laberinto óseo del oído interno. Con qué según tus de análisis la nicaragüense se murió sorda: te creería si me dijeras que se murió de zorra, pero de sorda...

¡cómo serás bruto! Se ve que haber estudiado en la secundaria con el profesor Rebaque no te sirvió para nada.

Déjame que te explique: Blanca Iris falleció no porque estuviera sorda, ni porque tuviera alguna otra enfermedad.





sino por un caso médico poco frecuente

más no por ello irreal. ¿Has

escuchando algo acerca



del sonido 21?

Desde luego.

Pues si sabes
qué es el sonido

21, ya tienes la causa de su muerte. ¿De
qué coños hablas!?

Toma este Reader's Digest y entérate de los
peligros del sonido 21. Por favor, Manuel,
hace mucho tiempo que ya no leo
literatura barata, y si lo que me quieres
decir es que tus principios científicos se
reducen a este tipo de pasquines, estamos
jodidos. No, por Galeno, sólo

deseo que entiendas con facilidad lo que
de otra manera me llevaría horas
explicarte. De acuerdo. Aquí
dice... que en ciertas regiones de Haití... en
donde según esto se practican rituales de
vudú... el sonido 21, emanado de los
tambores de los sacerdotes, es uno
de los principales vehículos de muerte
entre los nativos, ya
que luego de caer en
un estado de éxtasis
prolongado sienten
que algo les estalla en
la cabeza, justamente





lo que le revienta son los distintos huesos de alguno de sus oídos, que tiene por consecuencia... ya basta, Juárez, vengo a verte por un asunto profesional y mira con las pendejadas que sales. Sigue leyendo. Mejor sigo investigando por mi cuenta, y recuerda que si alguno de tus

cadáveres, o zombies, o muertos-vivientes te demanda por incompetencia, no dudes en llamarme. Sentado en *La flor de loto*, mientras abría una galletita de la suerte, el licenciado Guevara pensaba en la desgracia de Manuel, a quien

151

recordaba como un estudiante de prometedor futuro y que, ahora, al parecer, por tanto trabajar con los retos de la gente se le había reducido el cerebro. El papelito de la galleta pronosticaba Buena Fortuna, seguido de algunos caracteres en chino, cuando al levantar la mirada vio entrar



ogarrador de la cintura al comandante Órnelas

y a la pinturrajada, quienes, sobre decirlo, parecían un par de enamorados. Sin siquiera terminar su té de rosas, que más bien despedía olores de pescado crudo, Guevara pago su cuenta y salió a la calle con rumbo desconocido. Recorrió algunos bares de la zona, y una vez borracho estuvo cantando en el Alquimia tijuanaense baladas de Nelson Ned. Si, gritaba, feo por fuera pero bonito

por dentro. Así soy yo. Llámenme Ned... hasta que empezó a ver a un grupo de negros que lo querían devorar, y para ello, tocaban unos pequeños tambores en tanto que una negra, probablemente la sacerdotisa de todos aquellos antropófagos, le enseñaba un muñeco de madera con agujas incrustadas en todo el cuerpo, y los negros se convertían en orejas gigantes, en orejas que caminaban a ritmo de un ritual extraño, orejas que



también eran bocas, bocas rojas con varias filas de dientes blanquísimos, y el licenciado sentía piquetes a lo largo y a lo ancho de sus piernas, de su tronco, de sus brazos, de su cabeza, y el universo giraba, giraba, y de golpe el tiempo se detuvo y el licenciado pensó que estaba muerto. A la mañana siguiente, con una cruda de órdago, el

licenciado Guevara creyó que su habitación de hotel era el mismísimo purgatorio, y que había llegado ahí más sordo que una tapia, y que la negra del vudú estaba oculta en el closet, y que pronto, muy pronto, él, el licenciado Guevara se transformaría en un zombie que serviría de desayuno a la jauría de negros. Entonces alguien tocó la puerta; el licenciado, defalleciente, no quiso abrir. Volvieron a tocar; silencio. De nueva cuenta los nudillos de una mano invisible golpearon la madera...



Guevara, por Dios, ábreme la ^{puerta} si no quieres que la tire a **puntapiés**. La portera me dijo que aquí estabas, que habías llegado al amanecer peor que una cuba, no obstante hay que trabajar, estoy a punto de resolver el caso de los muertos pero necesito tu ayuda. ¿Manuel?... ¿Manuel Juárez?... El mismo, ni que tuvieras tantas visitas. Ahora ábreme. Desde luego, pero antes dime: ¿estamos en el infierno? Déjate de cosas y ábreme, que no hay tiempo que perder, ya



van tres muertos y para hoy podrían ser cuatro. ¿yo fui el tercero?...

No, aunque no estaría mal que fueras el cuarto si no me abres. Te abro con una condición. **¿Cuál?** Invítame a desayunar. Si son

la cuatro de la tarde. Entonces a **comer**. De acuerdo.

Media hora después, el licenciado Guevara y el médico forense Manuel Juárez, *absortos con teorías sobre el más allá*, se encontraban discutiendo en la fonda la vida nueva.

En tanto uno abría un ostión, el otro intentaba **cerrar** la única posibilidad que podría resolver el caso: si todos los cadáveres presentan la misma anomalía en sus cráneos, y dicha anomalía no se debe a otra cosa que al sonido 21, lo importante en este momento... Lo que dices suena clarísimo, Manuel, pero antes de que sigas, cuéntame: ¿quién murió ayer? El comandante Órnelas. ¡El comandante!... ¡por Dios!... ¡no que muy cabrán!... Mira si se lo

153

merecía. **¿Porqué?** El *porqué* es lo de menos, simplemente te digo que se lo

merecía. Y dime: ¿Carmina estaba con él? ¿Qué Carmina? La pinturrajada. Creo que no, pero no me creas, yo solo sé ...

Y las palabras del **médico** se perdieron entre los acordes de la canción Si me dejas..., interpretada por unos mariachis, impecablemente vestidos de plata y oro, que estaban tocándola justo frente a la fonda. La melodía duro una eternidad y Juárez y

Guevara no podían seguir hablando, y no podían no por algún tipo de respeto al exquisito gusto

de la **música vernácula**

sino porque con los innumerables trompetazos les era imposible comunicarse. A Si me dejas ...le siguieron La ingrata, Perfidia, Un

corazón roto, La malagradecida y hubiera seguido mucho más de no ser por Herminio,

el **taquero**, que era quién estaba



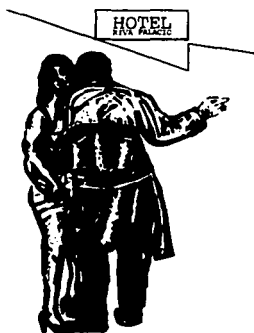
pagando la música para deleite de su amable clientela, intempestivamente, agarrándose la cabeza con ambas manos pidió a gritos silencio para posteriormente caer muerto.

El licenciado y Manuel Juárez, entonces, mirándose por un segundo a los ojos resolvieron instintivamente el caso. No era cuestión de negros, ni de negras, ni de ritos de vudú, ni de



nada por el estilo, ya que el problema únicamente radicaba en la sonoridad de un grupo de mariachis asesinos que en ese momento cobraban su cuarta víctima. Tranquilamente Juárez y Guevara pagaron la cuenta, salieron a la plaza y le pidieron a dos uniformados que se llevaran a los mariachis, quienes sin entender lo que sucedía se dejaron conducir de no muy

buen talante a la delegación. Una vez frente al juez de lo penal, ya que no se les podía culpar de algo tan extravagante como el sonido 21, el licenciado los acusó de inmorales, de pervertidores de niños, de asociación delictuosa y de encubrimiento, por lo que el juez, que era amigo personal de Guevara, les dio cinco años de cárcel sin derecho a fianza. No obstante, con los mariachis tras las



rejas no se acabaron las muertes, mismas que el licenciado Guevara en común acuerdo con el médico forense Manuel Juárez, ahora atribuye a un mal de vampirismo importado de Europa. Así los hechos, lo último que se oyó decir al licenciado antes de que no le importara este caso, fue: Carmina te invito a pasar la noche en mi hotel, el único lugar seguro del planeta.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



FIN



156



5. TRÁNSITO POR EL CUERPO

Dibujos de Armando Eguiza



158

Armando Eguiza (n. 1969) dio inicio a una trayectoria artística constante desde fines de la década de los ochenta. Desde esos años comenzó a desarrollar una estética poderosa y decidida, de aspecto notable por lo inusual de su madurez —tomando en cuenta que se encontraba en el inicio de sus estudios académicos— caracterizada por una evolución precoz que casi no conoció estadios intermedios y que se hizo notar desde que logró sus primeros grabados al aguafuerte. Su propuesta se viene enriqueciendo desde esos años en que ha ido incorporando puntos de vista nuevos que le han permitido ampliar sus contenidos y soluciones. Comenzó a exponer en medio del último auge del neomexicanismo y en las vísperas del neoconceptual neoyorkino. En este panorama cultural tan particular por su mixtura, en la ciudad de México, Eguiza supo sostener sus planteamientos estéticos, manteniéndose al margen de las revisiones que caracterizaron el cierre de aquella década, y que iban desde la recapitulación de la obra del pintor Manuel Rodríguez Lozano hasta la atención prestada de nuevo al surrealismo de Meret Openhelm. Desde esos días la obra de Eguiza se mostró atípica dentro de aquel contexto cultural, debido a que no se proponía negar su origen romántico ni mucho menos su consideración como un sujeto moderno. Esto lo ubicó fuera de las tendencias posmodernas que se venían gestando y que luego acabaron por definir una cantidad considerable de la producción artística de los noventa. El surrealismo, dada y el arte conceptual acabaron por ser consideradas las opciones rectoras de la nueva década. Los vínculos estéticos de Eguiza son otros y se encuentran en los orígenes y en los finales del período romántico. Y es, sobre todo, la conjunción de ambos momentos que se unen en su trabajo, lo que le ha permitido conjugar de un modo original y extraño, su vertiente tan característica. Sus móviles le han hecho volver la mirada hacia atrás, pero no sólo a un punto de vista fijo de la historia del arte, y tampoco se ha olvidado de interpretar su propia época. Sus dibujos ponen de relieve la propia consideración de hallarse ante una condición irremediable. Se reconoce como heredero distante del cisma desatado desde el manierismo veneciano, y que posteriormente acabó arrastrando en épocas venideras a grandes artistas y poetas hasta depositarlos en medio de los parajes yermos y desolados de la crisis romántica. Así es que a él se le puede ver como el habitante de ruinas majestuosas que fueron templos dedicados a dioses antiguos. El desafío y la maldición de esa situación se encuentra en su convivencia diaria

que le muestra siempre ante una magnificencia perdida, y que con pocos elementos aún disponibles lo impulsa a tratar de renovarla y de erigirle una torre en los límites del despeñadero.¹ Los confines de este paisaje inhóspito no le permiten dirigir sus indagaciones hacia la naturaleza, sino más bien y sin contar con otra salida, voltear hacia la humanidad desnuda que, despojada de todo atavío y pertenencia, se ve sola confrontándose a su propio destino, preguntándose constantemente hasta qué lugar ha sido arrojada por la inercia de los acontecimientos desde un pasado remoto.

En su caso no queda más respuesta que sujetarse a lo que su obra evidencia, siendo esta misma la que lo reduce a una sola constante ineludible. La humanidad desnuda, retratada, habla del drama de su condición actual y del enorme empellón sufrido desde el pasado romántico, mismo desde el que hemos sido arrojados hasta los acontecimientos actuales; trayecto en el que sólo hemos vislumbrado la necesidad de hallar soluciones para cambiar lo que nos afecta como individuos, sociedad y especie.

Eguiza devela el estado de tensión de nuestra época superando las determinaciones de clase social, pues la humanidad es su sujeto temático.

La figura de la mujer fatal hasta la fecha ha sido la constante dentro de su iconografía, si bien a este eterno femenino no lo elabora en forma de arquetipo o asumiéndolo por medio de la personificación de un modelo idealizado. Dicha encarnación es buscada o probablemente hallada en una serie de desnudos. Concentrar su atención en distintos modelos es el primer indicio de que considera que no hay un modelo de belleza determinante para la realización de una estética, salvo constantes como las curvas acentuadas a nivel del busto, cadera y piernas. Mantiene una solución que se basa en las posibilidades que le ofrece cada tipo anatómico elegido de mujer. Si se comparan los distintos resultados, en ocasiones se puede reconocer la presencia repetida de algunas de ellas en distintos dibujos, en los que se nota solamente una cierta continuidad y coherencia debido a ello. Esta continuidad se justifica por la repetición de sesiones de trabajo, enlazadas frecuentemente por el uso común de materiales específicos, una búsqueda compositiva y algún tipo de ejecución gráfica elegida para la ocasión. La mujer fatal se instaura en cada representación, asumiendo distintos humores que varían desde la calma y el reposo, donde la modelo se ve ensimismada, hasta su extremo contrario donde se le puede observar en una actitud provocativa y de reto frontal. Cabe considerar que la primera obra de Armando Eguiza se había caracterizado por ser más anecdótica de lo que es ahora; y aunque el desnudo femenino se ha vuelto más escueto y prioritario, aún continúan apareciendo de manera más o menos recurrente los símbolos acompañantes de las mujeres de los inicios. Estos por lo general son: una mariposa nocturna, una larva o una calavera, que siempre establecen un intercambio connotativo con el tipo de mujer representada, convirtiéndose así no sólo en imágenes simbólicas evocativas sino también en alegorías secretas. Es de esta forma como se revive a la mujer fatal, personificada ampliamente en todo el arte del siglo diecinueve, sobre todo durante su período final. Pero en esta ocasión no es un tema escogido para causar confrontación pública ni para encarnar y resumir el ánimo de una época que se siente finisecular.² En este caso funciona más como una proyección y búsqueda constante del autor, y a su vez está siendo utilizada como una reconversión del icono decadentis-

ta, para convertirla en visualidad móvil. La incorporación de la vampresa puede significar un desafío implícito para su autor, al tratar de conseguir en cada intento capturar una belleza fugaz, sin seguir ningún tipo de patrón académico previo y con sólo afrontar la movilidad de distintos cuerpos. Cuerpos que sólo siendo dibujados se pueden hacer a la vista gracias a un arte en el que la elección adecuada entre varias posibilidades, en conjunción con la habilidad mental del autor, son piezas clave para asir un pedazo de veracidad que sólo en el papel podrá encontrar salida para su delectación. Así, la dama terrible se transforma; adquiere como mito una transfiguración que fascina y nos inquieta. El arte de Eguiza vigoriza una tradición que pone de manifiesto los poderes del arte genuino. El humor mórbido de los decadentistas³ se transgrede con una combinación de humor ácido y negro dentro del uso de un dibujo heroico que ayuda a proyectar este mito, mito un tanto relegado en las artes visuales del momento, debido a una cultura contemporánea que se aferra a lo cotidiano y a las normas más convencionales. Es así como Eguiza se plantea, arrojando sobre ellas una especie de luz negra radiante para poder percibir lo otro, los aspectos desconocidos y olvidados de otra versión de la realidad. Esto es una prolongación del espíritu romántico que todavía vaga buscando respuestas de salvación en la eficacia estética. El arte como una reivindicación para una época en crisis. La opinión general, que frecuentemente trivializa y empareja las cosas que parecen semejantes, otorgándoles el signo equívoco de igualdad, ha llevado en ocasiones a identificar todo aquello que en la obra de un artista pueda parecer común a las realizaciones de otros artistas, confiriéndoles de manera arbitraria las mismas consecuencias discursivas. Algo de eso ha sucedido en la apreciación del arte de Eguiza, y es necesario hacer algunas observaciones al respecto: El recurso primordial para el desarrollo de su trabajo es el dibujo. La manipulación de herramientas e instrumentos de trabajo propios de huecograbado y la xilografía puestos al servicio de un discurso heroico, plantean cierto parecido con los procedimientos del expresionismo alemán o del neoexpresionismo mexicano. Luego contemplamos que el dibujo cursivo y de forma contundente o bien abigarrado, tiende a connotar a distintos autores que tienen en común también una producción gráfica, y que históricamente son reconocidos como expresionistas⁴ o como continuadores de dicha tendencia, ya sea los que se derivaron de las vanguardias o bien los que se encuentran arraigados a la larga tradición alemana. Si bien en este caso se presentan simpatías innegables con los distintos tipos y versiones que ha dado esta corriente, tenemos que observar con detenimiento las claves particulares que se dan aquí, lo que hace posible trasladar a Eguiza a una esfera distinta que le permite salirse de los parámetros habituales de dichas vertientes. Cuando se confronta su trabajo con las corrientes más conocidas y con los autores más destacados pertenecientes a estos movimientos artísticos, no se encuentra nunca un paralelismo exacto en los fines ni en la conducta particular. Por eso se puede afirmar que a pesar de las afinidades existentes, no se le puede definir enteramente dentro de ellas. Se le ha juzgado también a partir de su obra con epítetos estrictos y categóricos sobre su personalidad, mientras que él ha sabido jugar con humor ante dicha circunstancia. Sadomasoquista, misógino, proxeneta y perverso sexual son sólo algunas de las apreciaciones con las que ha sido calificado y señalado bajo sospecha, a lo largo de toda su carrera. Como los expresionistas siempre han cultivado sus pasiones para

hacer arte a partir de ellas, esa participación del *pathos* en este caso, se transmuta por medio de su multiplicación personal, evitando así ser limitado por cualquier intento de encasillamiento psicológico. Por eso no busca la calidad expresiva del gesto. Eguiza es ante todo un dibujante espacial y simbólico; los exorcismos y pócimas negras en sus trabajos son electivos y quizá no eluda sus sentimientos, más bien parece que los utiliza proponiendo la inversión de los principios y las maneras prototípicas de accionar de los expresionistas. Deja los sentimientos al final, y no los suyos sino los de los espectadores. Dispone de sus figuras como detonadores o estimulantes que tienden una especie de trampa en la que caen de manera un tanto involuntaria, los que aprecian su obra. En eso saluda al pasado, y con una sonrisa recibe de su estimado cómplice la confirmación de las patologías del propio espectador, extrovertidas por sus propios comentarios.⁵ Mientras él, como autor, queda a buen recaudo para lograr la siguiente obra. En sus trabajos, el nombre y la imagen pasan por otros significados, y no sabemos si en realidad pudiera darse la posibilidad de que se esté articulando un alter ego o identidades variadas a través de los contenidos expuestos o implícitos bajo algún tipo de fundamento psíquico. Bajo el disfraz de "Soy la Morsa" se esconde la mariposa nocturna, y atrás de ella la presencia de la larva. Símbolos en plena metamorfosis, la mujer fatal no cambia de máscara, cambia de sustancia, se transforma en otra cosa o toma posesión de distintas criaturas y cuerpos ajenos. Se cambia de naturaleza. Su discurso gráfico se ha fortalecido con un estudio continuo del dibujo al natural, y en ocasiones utiliza material fotográfico como apoyo visual y documental, abarcando hasta fecha reciente la computadora como herramienta gráfica. Su entendimiento espacial y las soluciones diversas que da a la representación humana lo aproximan al tipo de dibujo utilizado por Tintoretto⁶ y a la gráfica de Goya. La solución dinámica de la anatomía, así como de su estudio lumínico, y su composición espacial a partir del cuerpo, establecen un parámetro común con las grandes invenciones manieristas y prerrománticas. La interpretación y la representación corporal se vuelven los factores decisivos para su exploración visual, pero también son el lugar de la evidencia para poner en escena relatos de pasión y mitos. Por lo general ha evitado recurrir a la paráfrasis o al tipo de cita directa de obras del pasado o de algún artista predilecto. Se trata más bien de una especie de simpatía que muestra de modo implícito la complicidad manifiesta del entendimiento y del conocimiento adquirido. Esto está objetivado en su propia forma de dibujar, que lo hace plenamente moderno. Sus desnudos de mujeres, pertenecientes a la colección llamada TRÁNSITO POR EL CUERPO, responden a todos los tópicos que anteriormente se han mencionado. En este grupo de trabajos, los desnudos son obras individuales y a cada uno se le adjudicó un nombre femenino. Para evitar la inclusión de cualquier anécdota personal, Eguiza me pidió que eligiera un nombre para cada dibujo. Escogí los nombres, repartiéndolos al azar. Agueda, Brígida o Emiliana, son sólo algunos de los veintidós nombres que se suman al sentido de cada uno de los contenidos, provocando una relación que puede pasar por un simple nombramiento o hasta alcanzar una curiosa relación de sentidos que pueden despertar probablemente narraciones inesperadas en el espectador.

Las palabras desde los títulos rodean a cada desnudo representado, convirtiéndose en signos o en algunos casos hasta en símbolos, debido al significado del nombre propio y a sus

connotaciones culturales y personales en el público. Al designar la imagen pasan del estado escritural mediante una metamorfosis que los incorpora de formas sonoras significantes al posible estado simbólico a configurarse en la mente del espectador como una imagen más compleja, apoyándose en esta reacción transdiscursiva en donde aquellas ruinas maravillosas sólo tienen por constante la flexión corporal interpretada como base de su discurso original: La única fiel sobreviviente y habitante de una manera cambiante y singular.

8 DE MARZO,
2001 Cd. DE MÉXICO



1. N. A. Alusión al título: Al borde del abismo, perteneciente a la serie documental El impacto de lo nuevo, de Robert Hughes, filmada para la televisión. Dicho capítulo trata de la presencia continua del espíritu romántico hasta llegar a las últimas décadas del siglo veinte.

2. "...en Italia D'Annunzio y Sartorio. El poeta abruzo y el pintor romano se conocieron en el ambiente de la *Cronache Bizantine* de Sommaruga. Son los años en que D'Annunzio lo recoge y lo amplifica en sus poesías, en sus novelas y obras teatrales. En 1886 Sartorio ilustra *Trionfo della morte y del innocente*. Todo lo que produjo el decadentismo inglés y francés, D'Annunzio lo recoge y lo amplifica en sus poesías, en sus novelas y obras teatrales (...). ...en La conquista de las estrellas, de 1902, Marinetti denuncia su origen simbolista decadente; pero aún más clara aparece su filiación en su segundo poema Destrucción, escrito dos años más tarde. En este poema, hasta el mar se transmuta en mujer fatal, fría, lasciva, prototipo de la mujer creada por el decadentismo:

¡Mar! ¡Cortesana sublimel
 ¿A quién en tu borrascosa alcoba
 acogerás esta noche?
 ¿Quién vendrá a acariciar las amenazadoras espinas
 de tu cuerpo de serpiente? ¿Quién vendrá
 a morder hasta la sangre,
 en un estertor de muerte,
 tus pechos de puntas de fuego
 que saltan contra Dios, en las tempestades?"

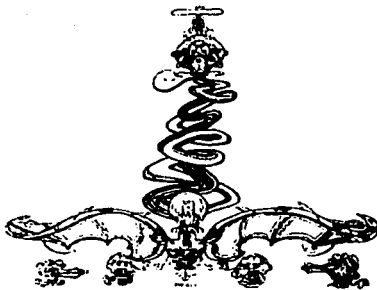
En Mario De Michellí, p. 60-61.

3. "Pero donde el decadentismo marinettiano llega a su paroxismo es en Mafarka el futurista. En este libro, que en algunos aspectos puede considerarse la caricatura de la novela Salammbó, de Flaubert, el gusto por lo atroz se vuelve grotesca ostentación, el erotismo vaniloquio desenfrenado, y África un bazar amanerado. Todo el armamento del decadentismo es utilizado sin comedimiento, desmesuradamente, con frenética y artificial gesticulación." Mario De Michellí, p. 61-62.

4. "Sobre la pintura no hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos. La alegría sensible por el fenómeno visto es, desde el principio, el origen de todas las artes figurativas. Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción. La sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La obra de arte nace de la transposición total de la idea personal en el trabajo, E. L. Kirchner" Mario De Michellí, p. 290.

5. "¡Es el tedio! De llanto involuntario llena la mirada, su pipa fuma y sueña patibulos, tú conoces, lector, al delicado monstruo, hipócrita lector mi igual, hermano mío!" Charles Baudelaire, p. 46.

6. N. A. Sugiero revisar en el libro *Tintoret* de Françoise Fosca (datos en bibliografía), las siguientes láminas correspondientes a: *Le Jugement Dernier* (Venise: Santa María dell'Orto) — *Plandre* XLI. *Détail du Précédent* — *Partie Inférieure* (Venise: Santa María dell'Orto) — *Planche* XLII. *Les Trois Graces* — (Venise: Palais des Doges) — *Planche* XXX. *Bacchus et Ariane* — (Venise: Palais des Doges) — *Planche* XXIX. *Adam et Eve* — (Venise: Scuola di San Rocco) — *Planche* XX. Dibujos de Tintoretto — (Floencia: Museo de los Oficios) — *Planche* LXII — LXV. *Susana y los viejos* — (Madrid — Museo del Prado) — *Planche* LXXIII. *Esquisse a la Tempera por le Miracle de Saint Marc* — (Londres: British Museum) — *Planche* LXXXIV. *Esquisse a la Tempera pour Diane et Callisto* — (Londres: British Museum) — *Planche* LXXXV. *Esquisse a la Tempera pour L'Aurore et Tiphon* — (Londres: British Museum) — *Planche* LXXXVI.



166

ÍNDICE DE IMÁGENES

167

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





LÁMINA 31

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
PATA DE CERVO



172

LÁMINA 33







175

Algeria

176





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



LÁMINA 38

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ARMANDO EGUIZA | *Tránsito por el cuerpo*

LÁMINA 30

Genoveva

Tinta / papel

95 x 106 cm

1996

LÁMINA 31

Amada

Tinta / papel

106.5 x 79.5 cm

Sin fecha

LÁMINA 32

Luisa

Tinta / carbón

100 x 70.5 cm

1997

LÁMINA 33

Lidia

Tinta y carbón / papel

1997

LÁMINA 34

Concepción

Tinta / papel

106.5 x 78 cm

1999

LÁMINA 35

Leonor

Tinta / papel

75 x 110 cm

1997

LÁMINA 36

Adelaida

Tinta / papel

100 x 70.5 cm

1997

LÁMINA 37

Águeda

Tinta / papel

78 x 106.5 cm

1995

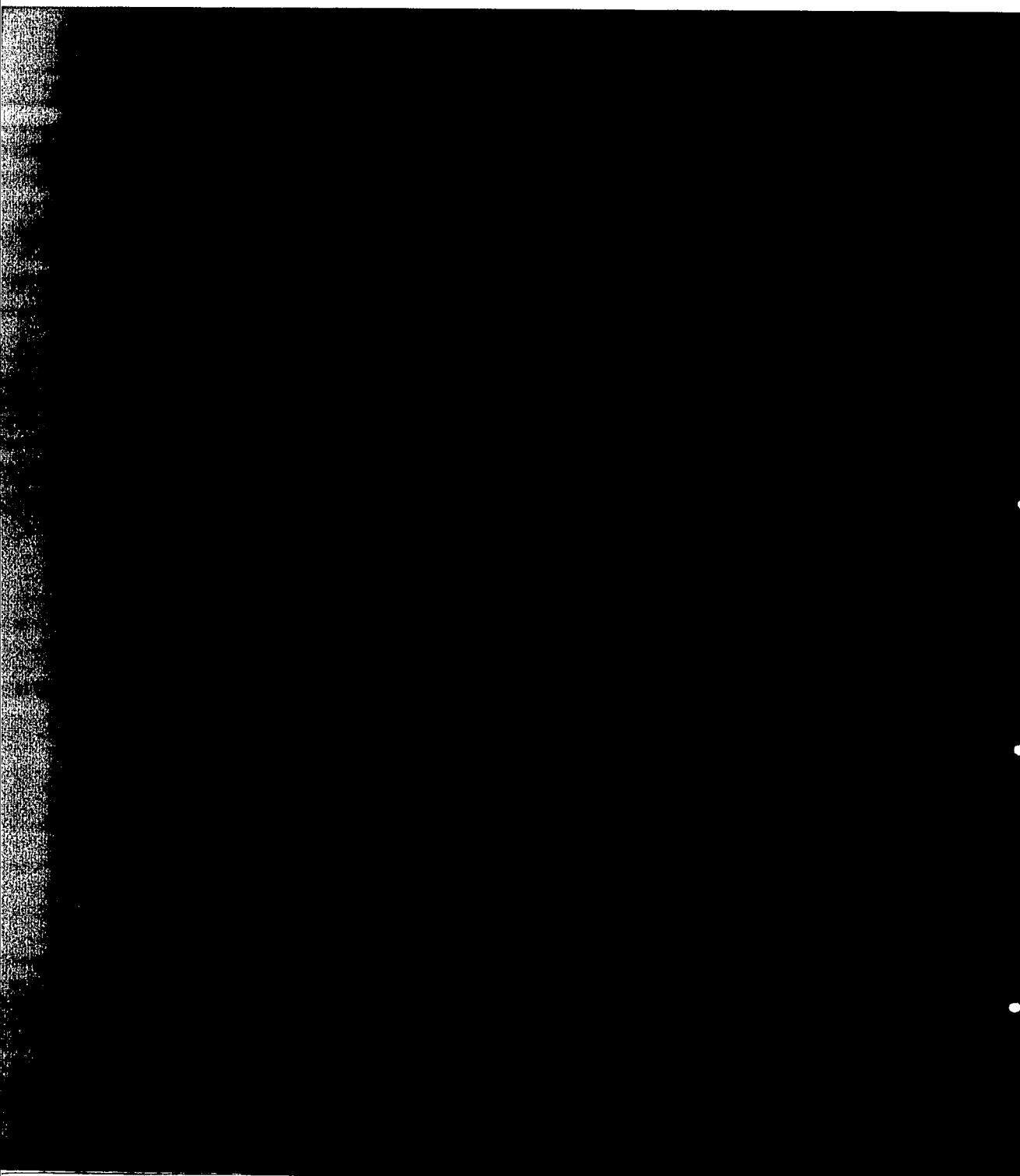
LÁMINA 38

Margarita

Tinta / papel

66 x 107 cm

Sin fecha



**6. EL ESPEJO NEGRO
(COLECCIÓN COATLICUE)**

Pinturas de Enrique Navarrete

186

Frente a *Coatlícue*, el pintor Enrique Navarrete (n. 1962) obtuvo el impulso vital para entregarse a una indagación largamente meditada sobre el misterio que encierra una de las máximas obras de la tradición precolombina. El reto que impone este sistema simbólico labrado en la piedra, resulta difícil como tema de una pintura moderna. La disposición anímica de Navarrete incluyó no sólo una admiración genuina ante *Coatlícue*, sino también una contemplación atenta a su significado sagrado. Para esto, el pintor se dedicó desinteresadamente a su quehacer, dejando a un lado cualquier tipo de preocupación mundana extrínseca a sus propósitos. Navarrete dibujó en varias sesiones a esta diosa que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia. Cabe mencionar que realizó varios dibujos de apunte pero sólo hizo uno acabado que consideró como parte de este conjunto que en su totalidad está conformado por pinturas al óleo y acrílico sobre papel y lienzo. A través del dibujo captó la polidimensionalidad que ofrece el entretrejo de formas simbólicas que están trazadas en la piedra. Lo primero que se destaca en los resultados pictóricos basados en sus estudios gráficos previos, es la superación de la noción primaria de que lo que se estaba enfrentando; no es tan sólo una escultura. El pintor no abordó su tema únicamente bajo dicha categoría, y sobre todo tuvo que tener una visión amplificada sobre la importancia cultural y religiosa que representa *Coatlícue*. Seguramente en un principio necesitó sentir una especie de veneración ante esta deidad, y no sólo un respeto mundano, porque en este caso no se está ante un asunto humano cotidiano sino ante uno cósmico-trascendental. Esta actitud no sólo fue la apropiada frente a esta manifestación sino que a la vez le sugirió el tipo adecuado de colores, su manera de articularlos y la consideración de los elementos pictóricos como artículos revelatorios, una vez dispuestos sobre el lienzo. Navarrete irrumpió en el espacio proyectándose más allá de cualquier utilización de estrategias barroca, *neo-barroca* o conceptual, las que le habrían resultado inútiles e inapropiadas para lograr el propósito de inmiscuirse en el ámbito simbólico de esta obra precolombina. Se estableció desde ese momento y en los distintos trayectos al pintar *Coatlícue*, una tensión simétrica, gracias al efecto de una especie de ESPEJO NEGRO¹ donde el pintor multiplicó su visión y transmutó los colores y las formas hasta lograr obtener la nueva presencia transformada de la diosa serpiente (ver lámina 40). Este espejo se utilizó en cada una de las imágenes realizadas, pues con éste Navarrete logró establecer un paralelo

con la diosa. Ella desató una guerra florida, una guerra sagrada a la que él, a su vez, correspondió desplazando los colores y las formas, sosteniendo una guerra florida (inauguración-conclusión), para hacer cada una de las pinturas que integran esta colección.

Quien haya tenido oportunidad de conocer a *Coatlícue*, en el Museo Nacional de Antropología e Historia, recordará una piedra imponente, sólida, opaca e impenetrable. Esto es lo que nos dicen nuestros sentidos aún dormidos. Gracias al ESPEJO NEGRO, ella se despertó bajo otra identidad, una imagen que se desarrolló en formas iridiscentes y que se encontraban dormidas o latentes bajo su aspecto frío y sólido. Esta iridiscencia convirtió a *Coatlícue* en un cristal de roca tornasolado. A este sistema anudado de símbolos sólo se puede acceder enteramente por medio de la propia puesta en movimiento, y sólo así, para quien dispone sus sentidos despiertos al mirarla, la diosa se desenvuelve llena de significados operantes y, mejor aún, se manifiesta como el movimiento mismo. Los colores no obedecen en las pinturas a un «nominalismo cromático»² o a un sistema de identificaciones precisas asociadas a los elementos visuales, ya que ni siquiera están sujetos a los símbolos que transitan en distintas direcciones generando los estados del tiempo^{2bis} que otorga la diosa en su pleno desdoblamiento dinámico-simbólico. El color habla a través del pintor desencarnado, donde el cuerpo sólo sirvió de catapulta para el desplazamiento del espíritu. El lenguaje simbólico pertenece al mundo náhuatl, mientras que Navarrete aportó su percepción y atención entera para poder ver a esta maravillosa y a la vez terrible presencia del trasmundo. Por eso no se podría decir de todas estas acciones conjuntas, que pudieran ser consideradas en algún momento como un despojo cultural; se trata de un conjunto de aportaciones y de intercambios cuya semblanza queda verificada en las flores y espectros multicolores que se han plasmado como las únicas evidencias del vértigo suscitado por el encuentro. El pintor se identificó y se entregó a la deidad, se dejó envolver ante ella. Eso son los círculos que en cada composición se pueden ver emanar de la cruz espacial que se encuentra a nivel del cráneo frontal, el que a su vez es eje de vida-muerte en cada pintura; pero también son en cada una de ellas, la energía y el desenvolvimiento de *Coatlícue* en una suma progresiva de dimensiones. Esta multiplicidad espacial nos entrega en cada intento una gama muy rica de interpretaciones posibles, entre las que habría que distinguir la forma en que el pintor se propuso abordar una obra religiosa de tal complejidad simbólica. Navarrete nos proporciona un camino posible que nos conduce a un acercamiento fidedigno al “uso” que pudo haber tenido dicha deidad para los hombres que la configuraron. Nos da la oportunidad de tener una aproximación convincente a lo que fue la vivencia religiosa que probablemente tendrían ante esta imagen, sus fieles y sacerdotes pertenecientes a su culto. La Colección *Coatlícue* reafirma las interpretaciones estéticas e historicistas que facultaron a este símbolo mexicana como otro tipo de valor cultural, como pieza artística y como una obra maestra del arte universal. Pero añade y devuelve al mismo tiempo su valor sacro, al poner en marcha la experiencia revelatoria que se da a partir del reflejo del *ATL-TLACHINOLLI*³ (signo de guerra sagrada) en el ESPEJO NEGRO del pintor, en donde el sacrificio se torna en vida entregada. Esta actitud nos acerca en gran medida a la justificación ritual que muy probablemente tuvo *Coatlícue* para el pueblo náhuatl. En estas pinturas, la diosa se presenta en otra magnitud añadida a la que normalmente tiene en su estancia quieta dentro

del museo que la alberga. Esta multiplicación potencial nos permite penetrar y explorar perceptual e inteligiblemente un espacio más vasto sobre el pensamiento mágico. Navarrete nos permite, a través de su trabajo, establecer vínculos legítimos entre un mundo tradicional y el tiempo vertiginoso en el que vivimos. Mediante una fusión enriquecedora, exorcizó la actitud irresponsable y olvidadiza — siempre más cómoda y elíptica, pero no exenta de terror y miedo — propia de los efectos de la evasión actual hacia el conocimiento tradicional no destructivo, actitud que con el propio olvido sólo nos muestra con énfasis la importancia de lo que hemos deseado no tomar en cuenta. Esto nos hace ver la imposibilidad y la inutilidad de continuar considerando la argumentación que sostiene un supuesto “radicalismo cultural” frente a todo pasado cultural. Con esta labor el pintor propone, por una parte, la confirmación de que la cultura que nos integra parcialmente y que nos antecede, no debe ser tomada erróneamente como “carga pesada” o como un residuo prescindible; y por otra, hacernos ver que la renovación puede nacer de una tradición asistida, donde ésta depende de la inteligencia y capacidad con que se articule de nuevo dicha herencia. Abre un camino posible a un Arte Justo, nacido desde su obra, aportándonos un ejemplo de resolución armónica entre tradición e invención. Así, mediante este conjunto de pinturas, se concierta un *fenómeno de resurrección* que se anuncia fielmente en el centro sagrado de *Coatllicue*.⁴

189

La pintura de nuestra época recupera en esta ocasión, y después de mucho tiempo, la posibilidad de obtener nuevamente una vocación de tipo religioso en la que el dejo de modernidad sólo está depurado por la posibilidad de invertir nuestra visión dentro de la misma obra. En ésta bien se puede hacer religión a partir de los móviles artísticos, o lo contrario: resolver mediante estética una oportunidad para abordar la experiencia religiosa o bien sus expresiones culturales, siempre con la mayor de las consideraciones. Esta posibilidad doble dentro de la colección *Coatllicue*, la hace moderna de un modo distinto a como se entendió la pintura en el siglo anterior, lo que nos permitirá comulgar de nuevo con ella, resolviéndose como obra de tipo religioso y al mismo tiempo como investigación visual. La opción ha sido abierta, todo dependerá de la capacidad, responsabilidad e inteligencia con que se maneje, para que lo que pueda llevarse a cabo en un futuro, vaya acompañado del éxito en su realización.

VERSIÓN ORIGINAL: 10 AL 13 DE ENERO, 1999

VERSIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA: 12 DE ABRIL, 2001 Cd. DE MÉXICO



1. a. "OBSIDIANA. Vidrio volcánico de color generalmente negro, con visos plateados o dorados, aunque también existe verde, marrón y blancuzco. En tiempos prehispánicos era materia prima para elaborar instrumentos afilados como navajas, puntas de flecha, cuchillos, agujas y raspadores, y también ornamentos y esculturas." José Rogelio Álvarez, p. 1071.

N. A la cita anterior. Como una opción interpretativa de la metáfora utilizada a manera de título del texto, sin el deseo de hacer un paralelo mítico o establecer una relación indudable del pintor con el dios *Tezcatlipoca* dentro de la narración, encuentro benéfico hacerlo notar — para dejar como posible dato complementario libre de asociación para el lector — el uso metafórico y sus capacidades dentro de este escrito, pudiendo ser extensivo el simbolismo náhuatl a la participación y actividad del artista, como parte del mito al involucrarse durante su trabajo.

b. "De donde resulta que, así como Quetzalcóatl para el hombre, Tezcatlipoca personifica el sol en el Misterio de la Pasión, de la Muerte y Resurrección cósmicas, y sin duda a causa de la similitud de los papeles sus dobles llevan el mismo nombre: Xolotl el primero, el Gran Xolotl el segundo. Esto parece demostrado, además, por la circunstancia de que las ceremonias que siguen inmediatamente a la muerte de Tezcatlipoca (Sol de Tierra) están consagradas a Huitzilopochtli (que es el Sol del Centro), quien parece surgir del cuerpo inmolado del Señor del Espejo Humeante como lo hace la Estrella de la Mañana del de Quetzalcóatl." Laurette Séjourné, p. 182.

N. A la cita previa. También encuentro relaciones simbólicas que podrían relacionar la metáfora con *Itzpapálotl*, y de igual manera que el mito de *Tezcatlipoca*, lo transcribo para darle la posibilidad al lector de ejercer su criterio y enriquecer el juego de reflejos del espejo negro.

c. "A mayor abundamiento encuentro que el padre Garibay dice: 306 La simetría de la estatua de Coatlicue monumental está perfectamente, casi en forma geométrica, en el poema que vierto con la mayor fidelidad: en él hallamos la voz de mando de una reina (Itzpapálotl—"mariposa de obsidiana"), pero la cuidadosa ternura de una madre que impera en el mundo y divide al mundo: ..." Justino Fernández, p. 122-123.

2. N. A. La pintura de Enrique Navarrete ha ido transformándose en el uso del color entre otras cosas. Pero si hablamos de sus constantes, podemos hallarlas en la aplicación continua del círculo cromático, acoplado al uso del blanco y negro. Estos últimos producen valores distintos en el color, lo que le permite dar una cualidad lumínica que al mismo tiempo se conjuga con la confección subjetiva de una paleta que ha mantenido desde sus inicios. Por eso, en el caso de la Colección *Coatlicue* podemos ver definido un cromatismo tonal que lo ajusta según la subjetividad para definir colocación espacial, forma, iluminación y desplazamiento descritos.

2 bis. "Soustelle Concluye así:³⁵⁸

... el pensamiento cosmológico mexicano no distingue radicalmente el espacio y los tiempos; sobre todo, se rehúsa a concebir el espacio como un medio neutro y homogéneo independiente del desarrollo y de la duración... No hay para él un espacio y un tiempo, sino espacios-tiempos donde están sumergidos los fenómenos naturales y los actos humanos... La ley del mun-

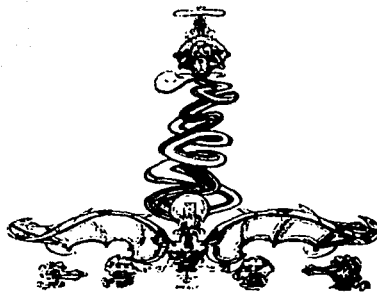
do es la alteración de distintas cualidades, netamente separadas, que dominan, se desvanecen y reaparecen eternamente." Justino Fernández, p. 137.

3. a. "...en la cuarta y última zona de Coatlicue, que corresponde a los últimos cinco cielos, a Omeyocan, encontramos la referencia a la Luna, por medio de símbolos de decapitación, y en la cumbre, supremos, arrogantes y dominantes, vueltos sobre sí, contrarios y complementarios, Ometecuhtli y Omechhuatl, la pareja divina, el principio dual, origen de la generación. (...) Pudiera decirse que el ser divino y humano tiene por signo el *Atl-tlachinolli*, el signo de la guerra sagrada." Justino Fernández, p. 138.

b. "Desorientados por el materialismo azteca y tal vez por un exceso de racionalismo, los arqueólogos, siguiendo a Geler, consideran generalmente el jeroglífico de la "guerra florida" (fig. 21), el *atl-tlachinolli* (atl, agua; *tla-chinolli*, cosa quemada) no como símbolo de lucha interior, sino de la que los hombres sostienen los unos contra los otros. Esta interpretación, se hace insostenible frente a la iconografía, porque este jeroglífico sigue fielmente al Señor de la Aurora, es decir a la Estrella de la Mañana, o sea, Quetzalcóatl. La figura 22 muestra un quetzal-cóatl azteca llevando la imagen del agua quemada a manera de pectoral; la figura 23, de un fresco teotihuacano, representa al Señor de la Aurora guerreando contra los elementos opuestos: aparece en una barca rodeada de llamas. Está provisto del arma náhuatl por excelencia, un instrumento lanzador de dardos llamado *atlatl*. Los motivos de las bandas que enmarcan la escena son esencialmente los mismos que aquellos que servirán a los aztecas para expresar el agua y el fuego en el *atl-tlachinolli*.

¿Pero es necesario demostrar, después de lo que nos han enseñado los mitos, que sólo quemando la materia es liberada la partícula divina? El mensaje de Quetzalcóatl no dice otra cosa. Hemos visto que el alma individual se desprende del cuerpo incinerado del rey de Tollan, y que de las cenizas del anciano ulceroso es de donde emerge el alma cósmica. Esas narraciones, por otra parte, han indicado suficientemente que el fuego liberador es el del sacrificio y de la penitencia; y se sabe que la institución del sacerdocio no tenía otro fin que la enseñanza de las prácticas que conducían al desprendimiento de la condición terrestre. Es entonces probable que el trofeo que perseguía el guerrero de la "batalla florida" no era otro que su propia alma". Laurette Séjourné, p. 119-123.

4. "En su plenitud de mediodía, el astro está personificado por Huitzilopochtli, el dios zurdo disfrazado de colibrí, símbolo de resurrección (...) Como la esencia de la religión náhuatl reside en la revelación del secreto que permite a los mortales escapar a la destrucción, de resolver la contradicción inherente a su naturaleza, convirtiéndose en cuerpos luminosos, se deduce que la Era que seguiría, lejos de ser enemiga, estaba preparada para los hombres conscientes de la Quinta era. (...) Sabemos también que el signo movimiento, propio del Quinto Sol, se refiere a la operación que salva a la materia de la inercia. El vocablo *ollin* implica el sentido de temblor de tierra y *Ollin-Tonatiuh*, nombre del Quinto Sol, significa Sol de temblor de tierra. (...) Esto indica que al fin de la Quinta edad, la tierra, invadida toda por la nostalgia de la unión, alumbraría seres luminosos e inmortales." Laurette Séjourné, p. 173-174.



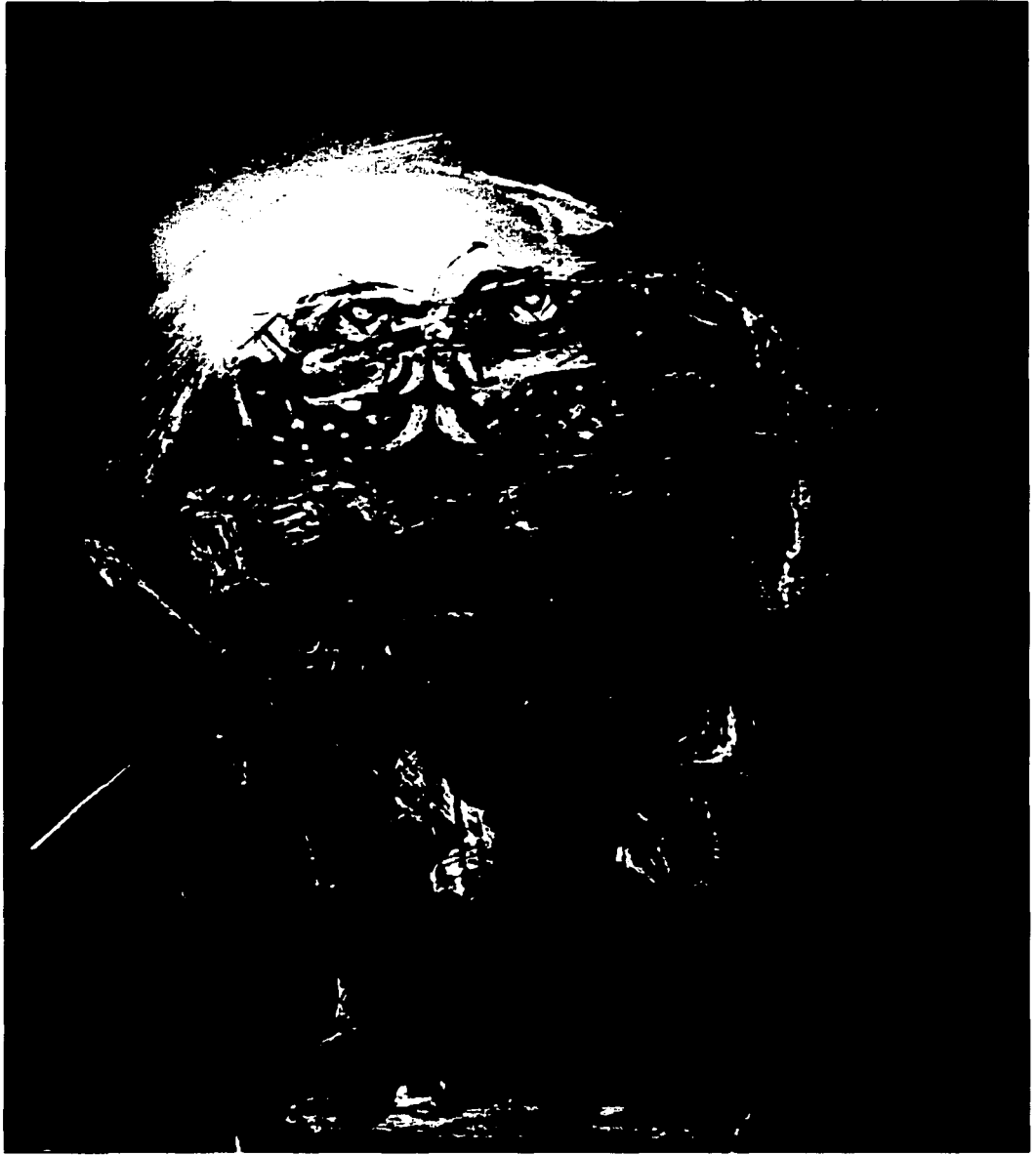
192

INDICE DE L'AGENCE

193



195



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



LÁMINA 41



LÁMINA 42



LÁMINA 43

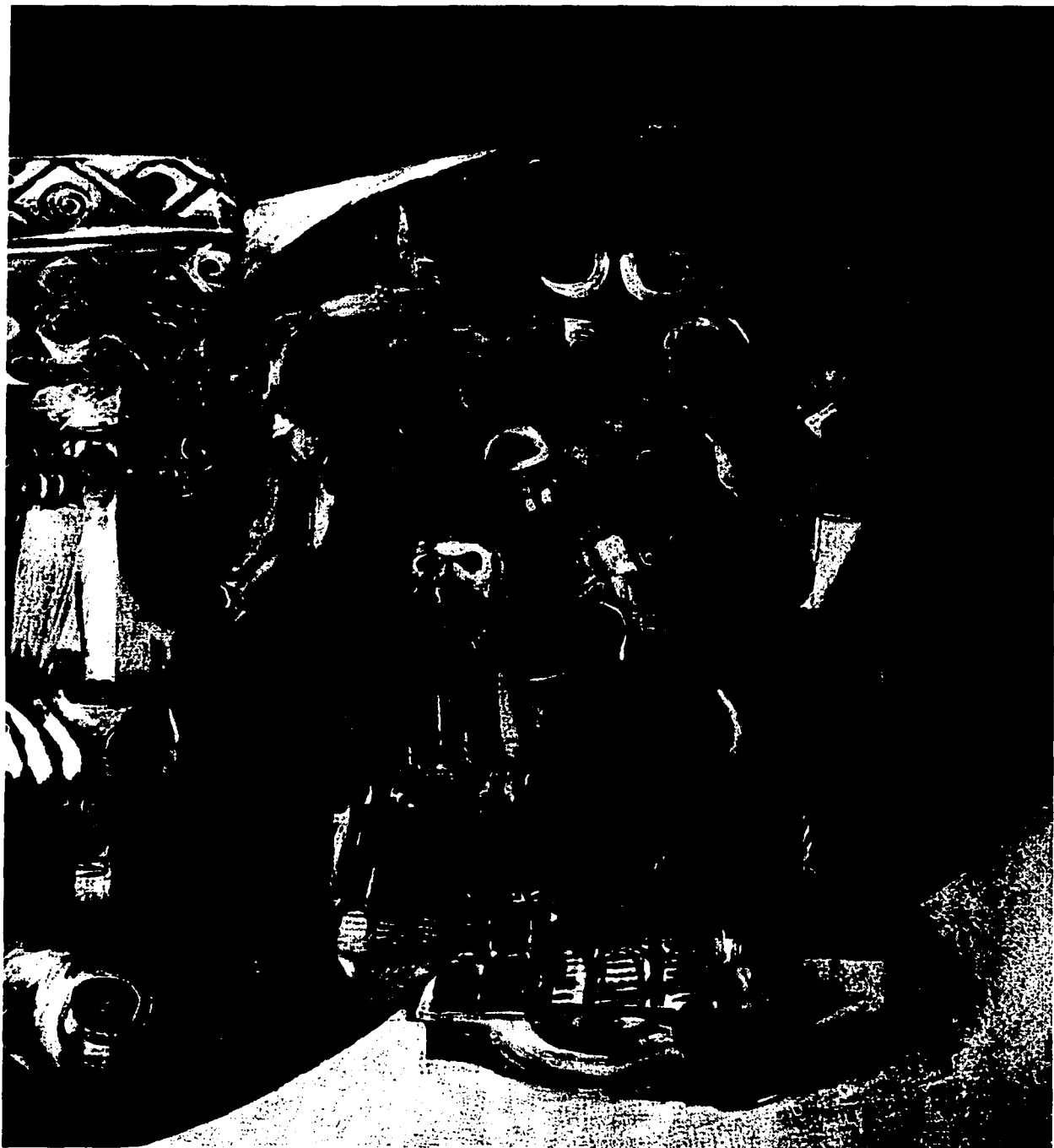
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





199





201

TESIS CON
FALLA DE ORICEN

202 |

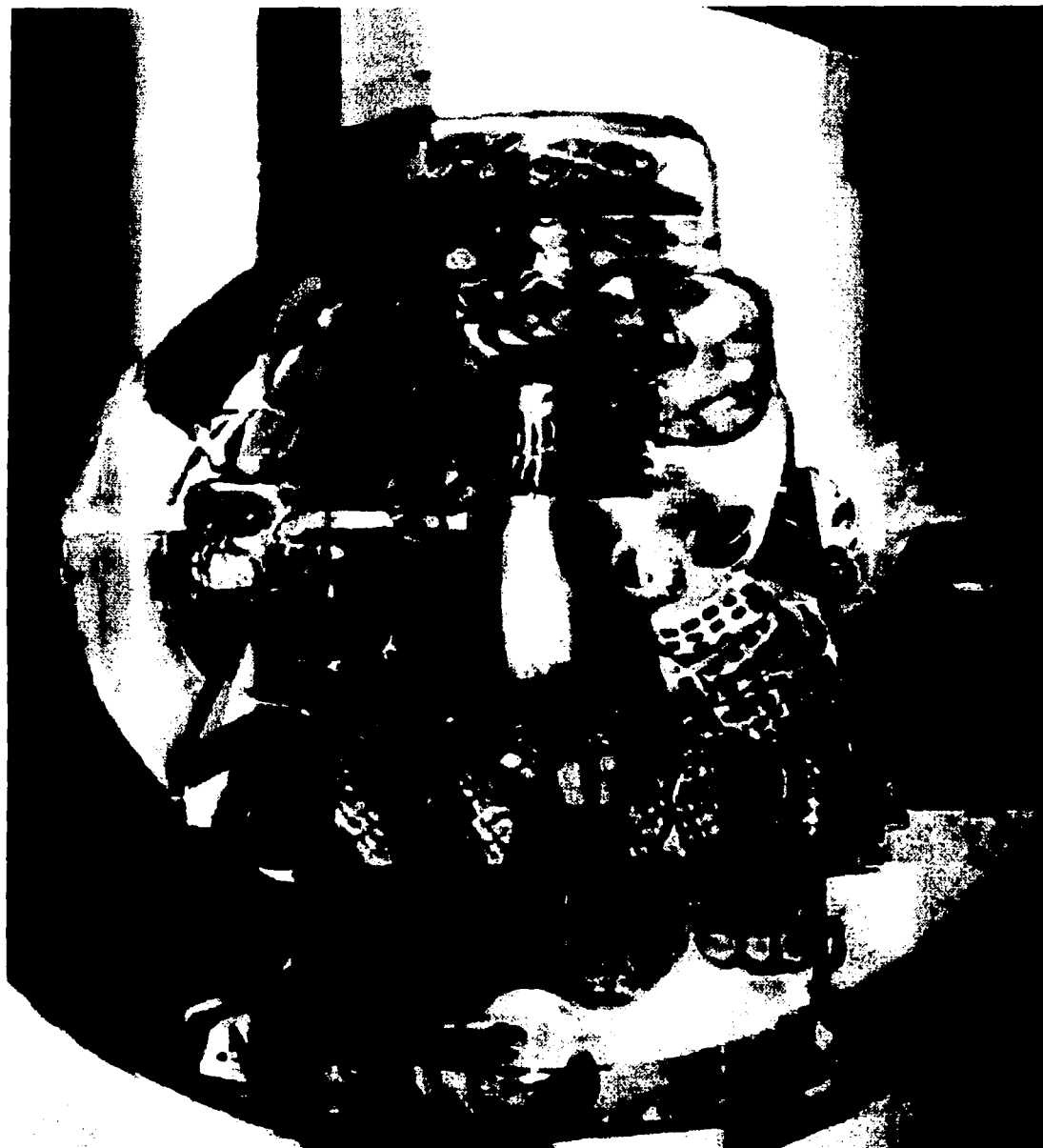


LÁMINA 46

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



204



LÁMINA 49



LÁMINA 50

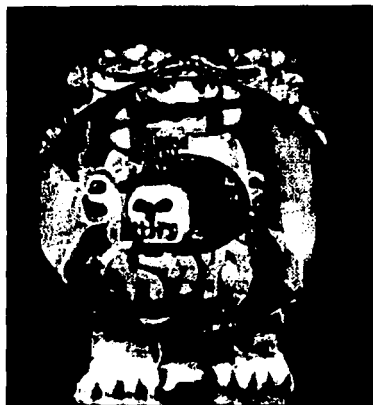


LÁMINA 51

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



206

ENRIQUE NAVARRETE | *El espejo negro*

LÁMINA 39

Coatlícue

Óleo y acrílico / lienzo

180 x 140 cm

1998

LÁMINA 40

Coatlícue

Cera y spray / papel

70 x 50 cm

1998

LÁMINA 41

Coatlícue

Óleo / lienzo

60 x 40 cm

1998

LÁMINA 42

Coatlícue

Óleo / lienzo

60 x 40 cm

1998

LÁMINA 43

Coatlícue

Óleo / lienzo

60 x 40 cm

1998

LÁMINA 44

Coatlícue

Óleo / papel

110 x 150 cm

1999

LÁMINA 45

Coatlícue

Óleo / papel

110 x 150 cm

1999

LÁMINA 46

Coatlícue

Óleo y acrílico / lienzo

180 x 140 cm

1998

LÁMINA 47

Coatlícue

Óleo / papel

150 x 110 cm

1999

LÁMINA 48

Coatlícue

Óleo y acrílico / lienzo

180 x 140 cm

1998

LÁMINA 49

Coatlícue

Triptico

Óleo / papel y madera

45 x 35 cm

1999

LÁMINA 50

Coatlícue

Triptico

Óleo / papel y madera

45 x 35 cm

1999

LÁMINA 51

Coatlícue

Triptico

Óleo / papel y madera

45 x 35 cm

1999

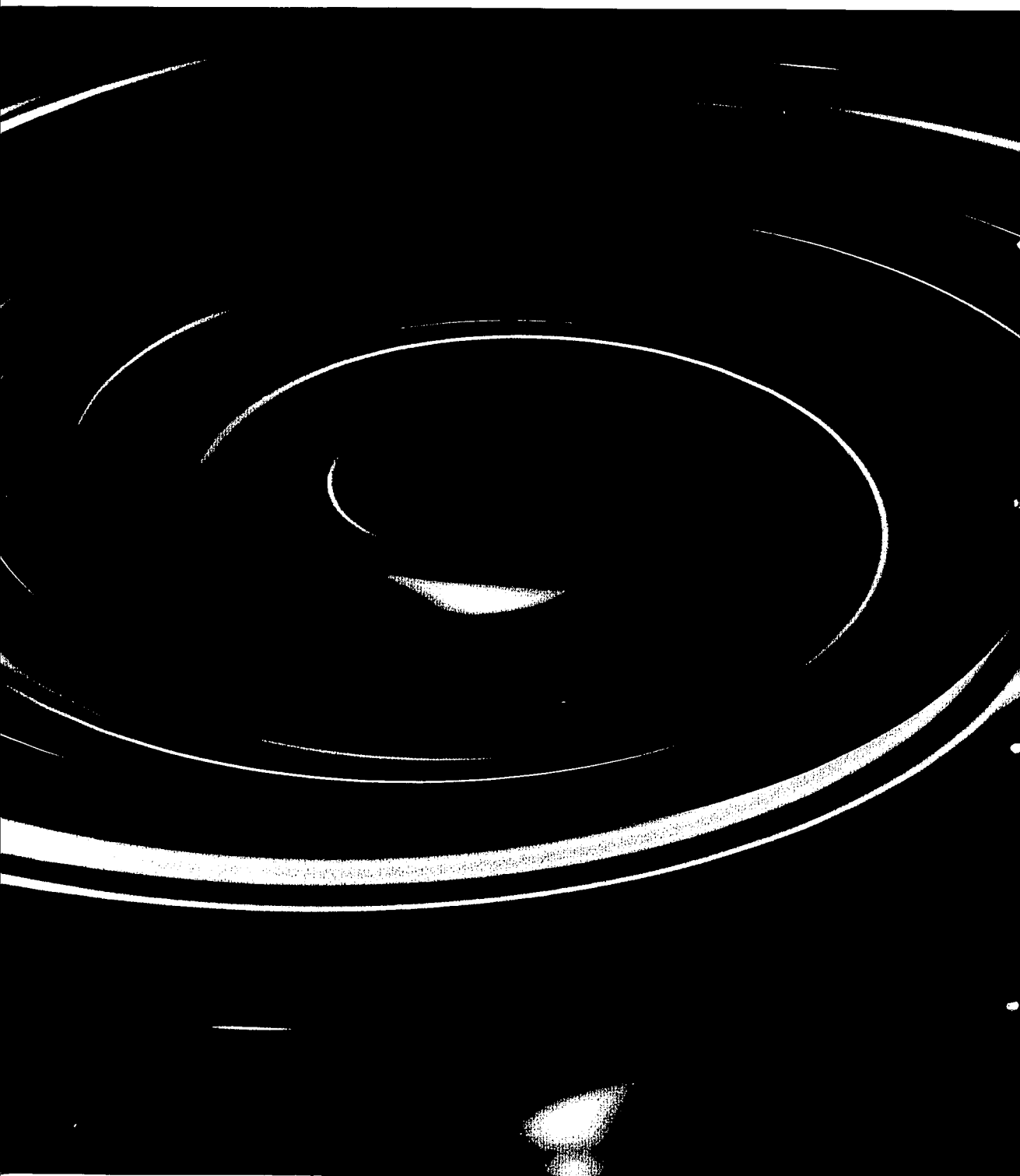
LÁMINA 52

Coatlícue

Óleo / papel

150 x 110 cm

1999.

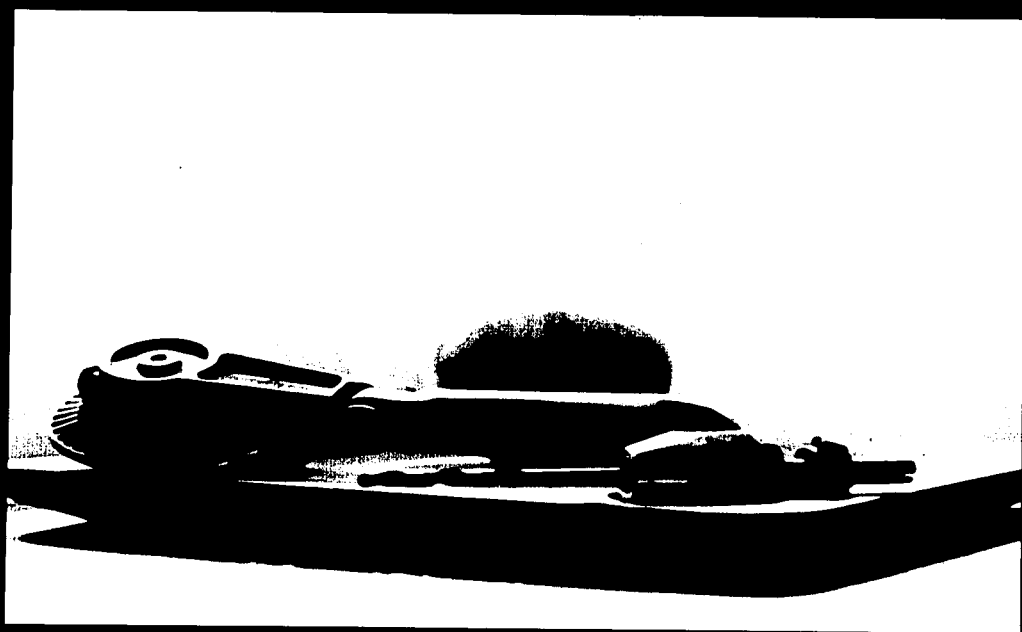


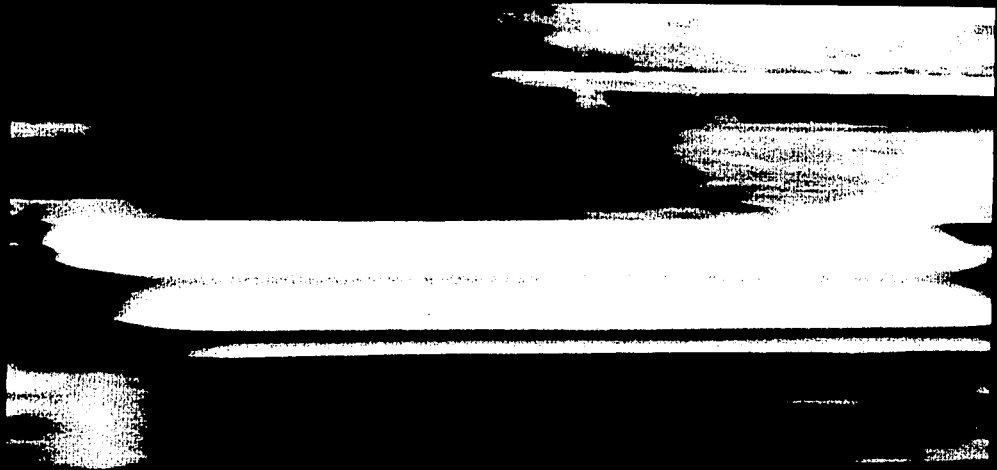


7. RECOLECCIÓN

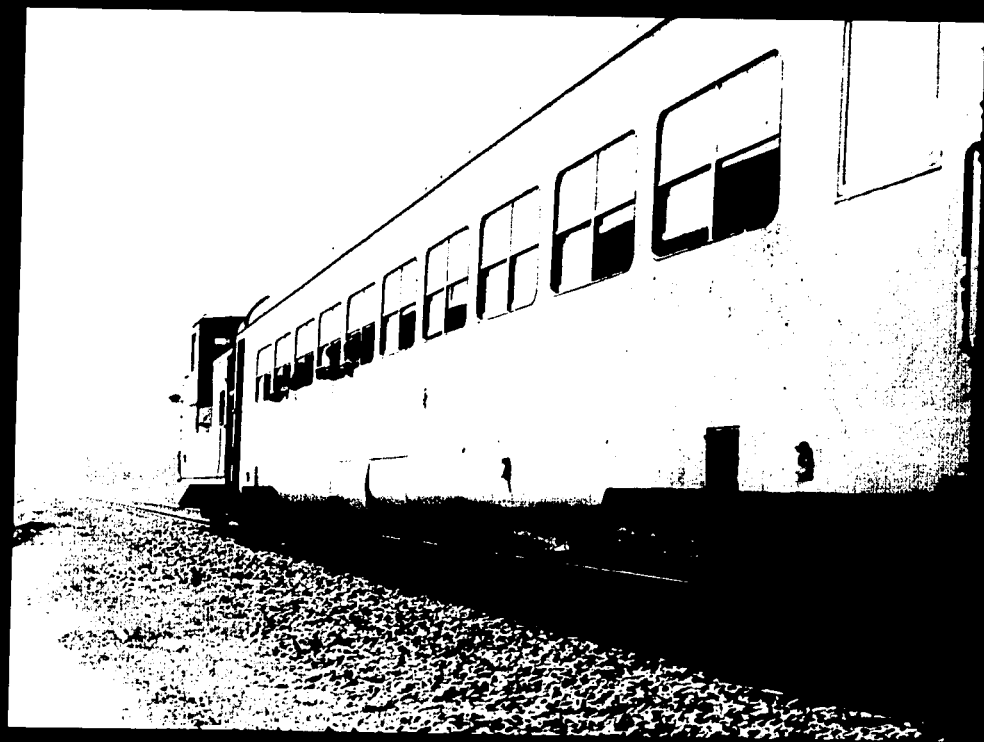
La tierra del encantamiento











La hora de los signos • 1990

Homenaje a Guillaume Apollinaire

216



55

888

HOY ESTRENO

SI VENDE MOTOR USADO

COMP GRUA

8

CATERPILLAR DIESEL S.A.

deqqyyo

03

DURRIN MOTOR S.A. DE C.V.

INSTRUMENTAL

INSTA

COBRADO

SECRETARIA

cccc

ASISTENTE DE NOMINAS

MODELISTA

MECANOGRAFIA

ALFABETICO

VENDEDORES AMBOS SEXOS

RECAMBIO DE DINERO

L.A.E.

INGENIERO EN SEGURIDAD INDUSTRIAL

ATENCION

88

88

W

Z

Q

Q

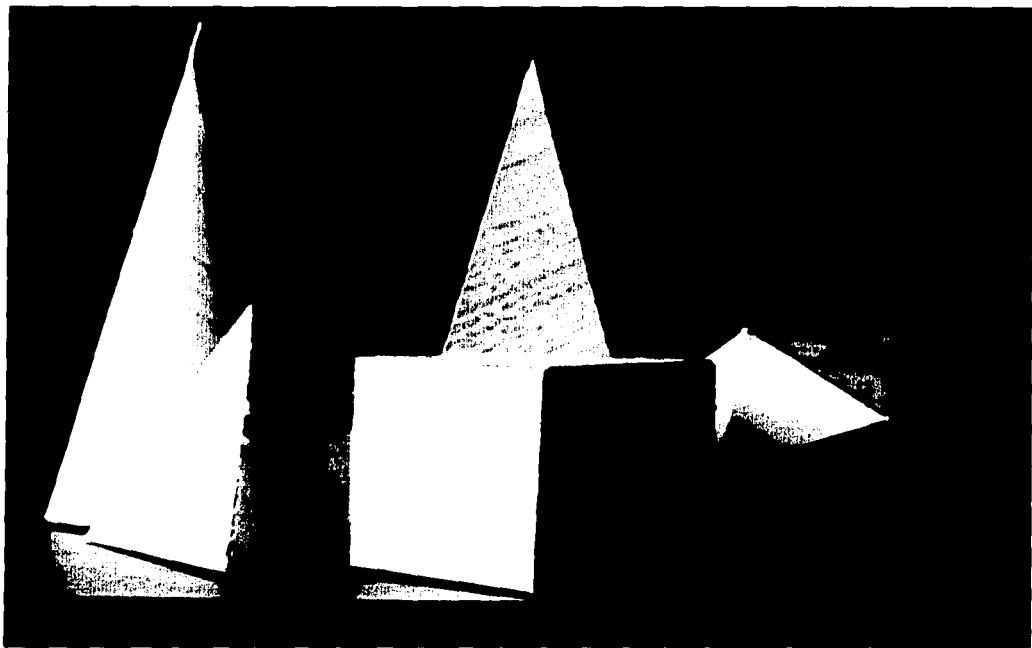
4

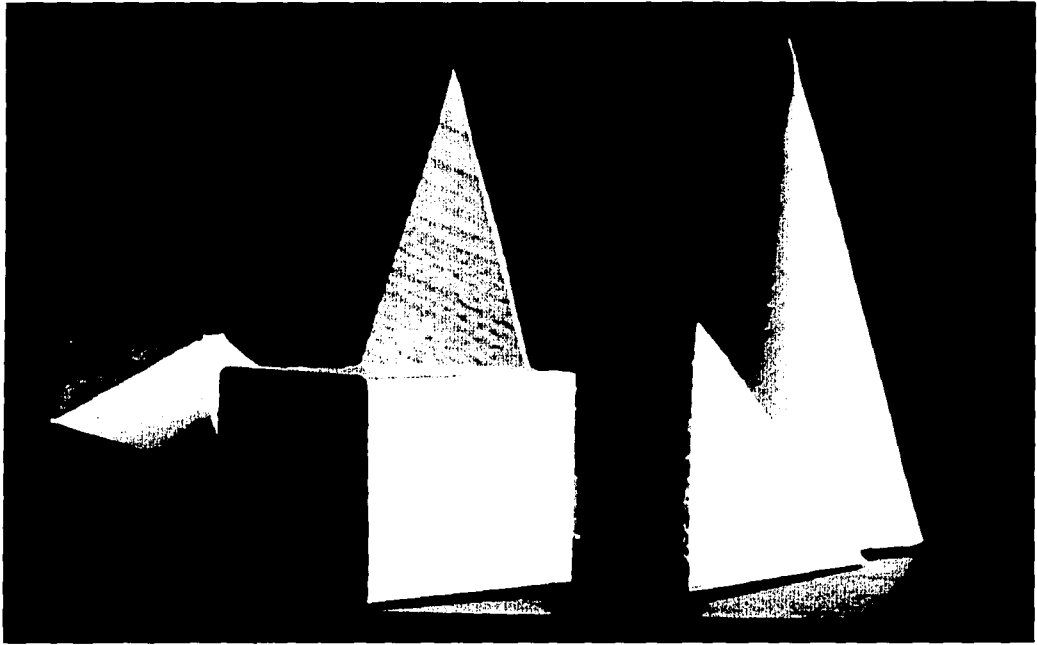
K

H

888

pppp 99





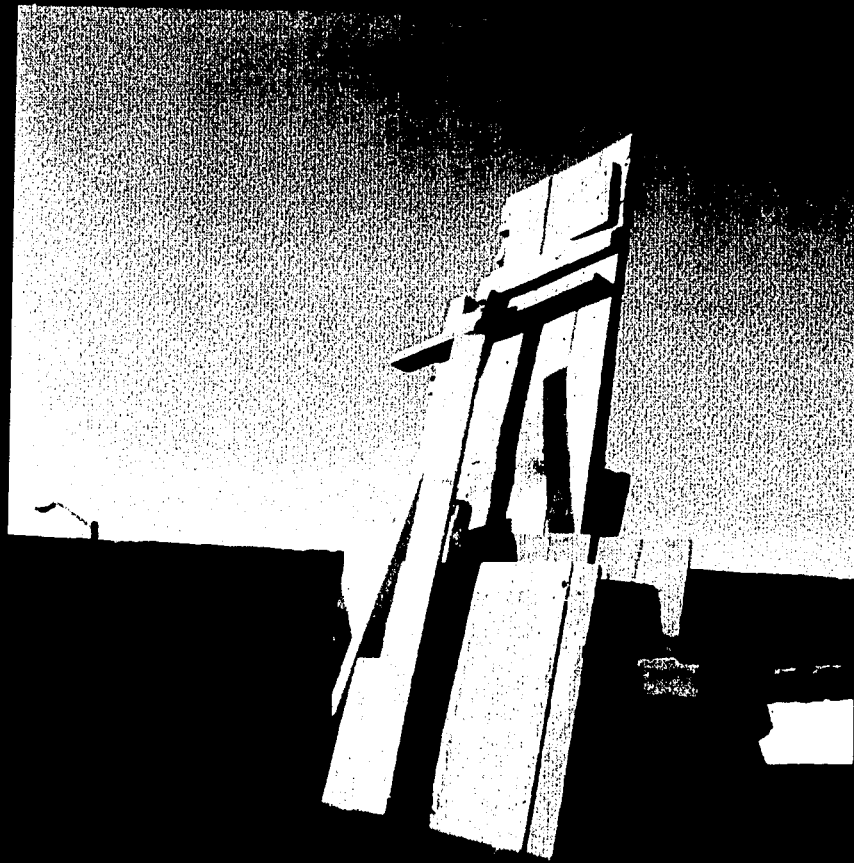


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

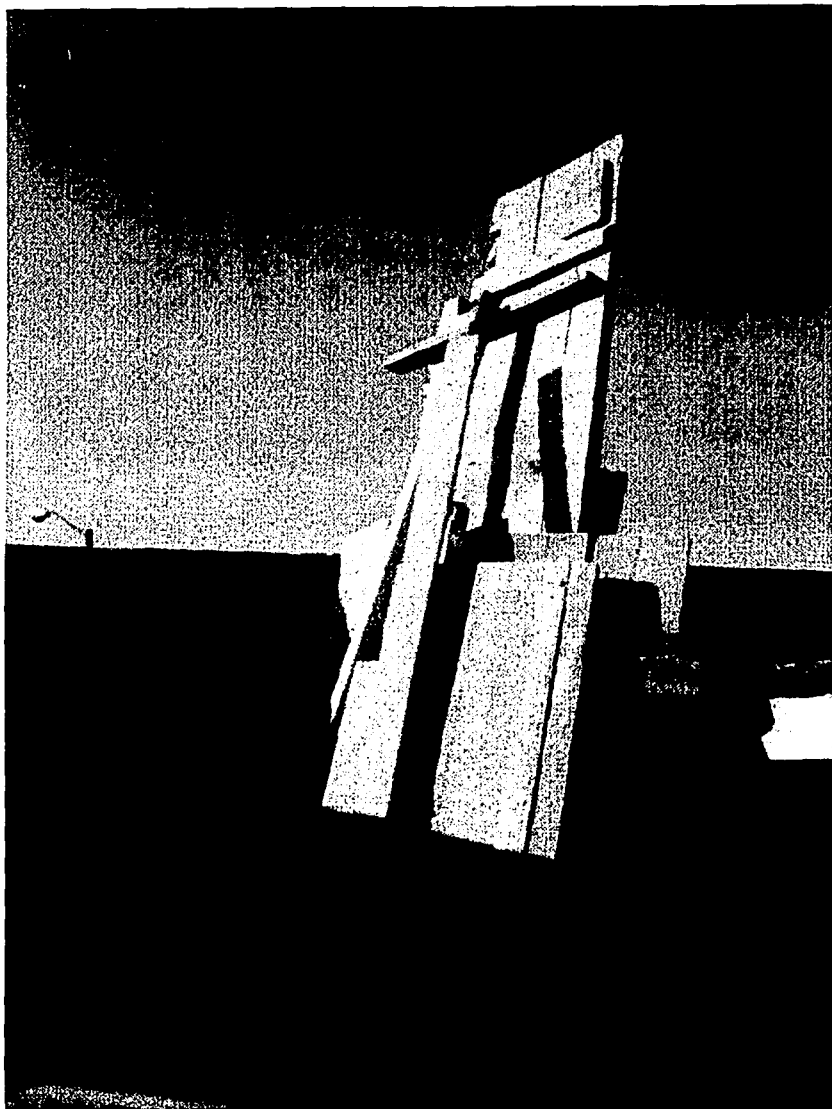


12-13

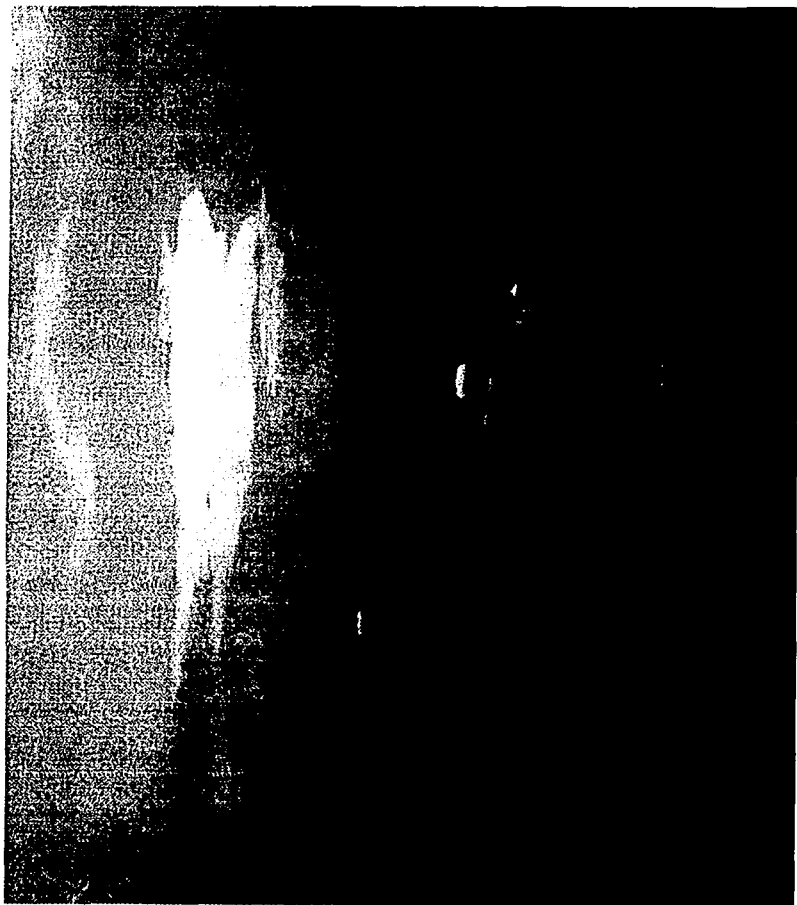
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



222



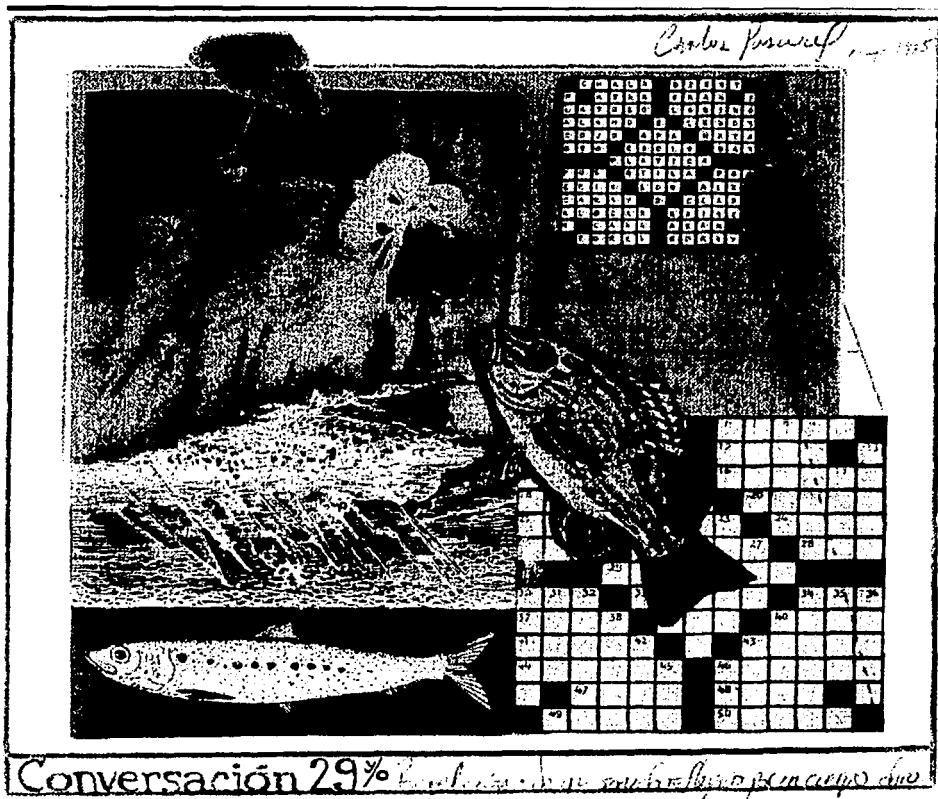
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



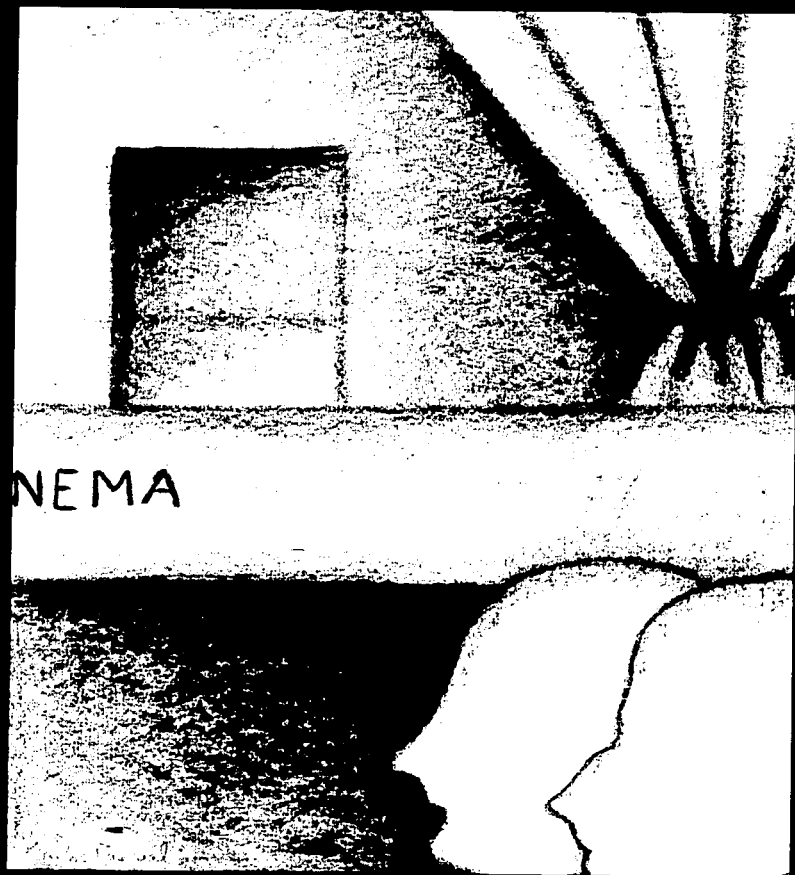
15

223

224

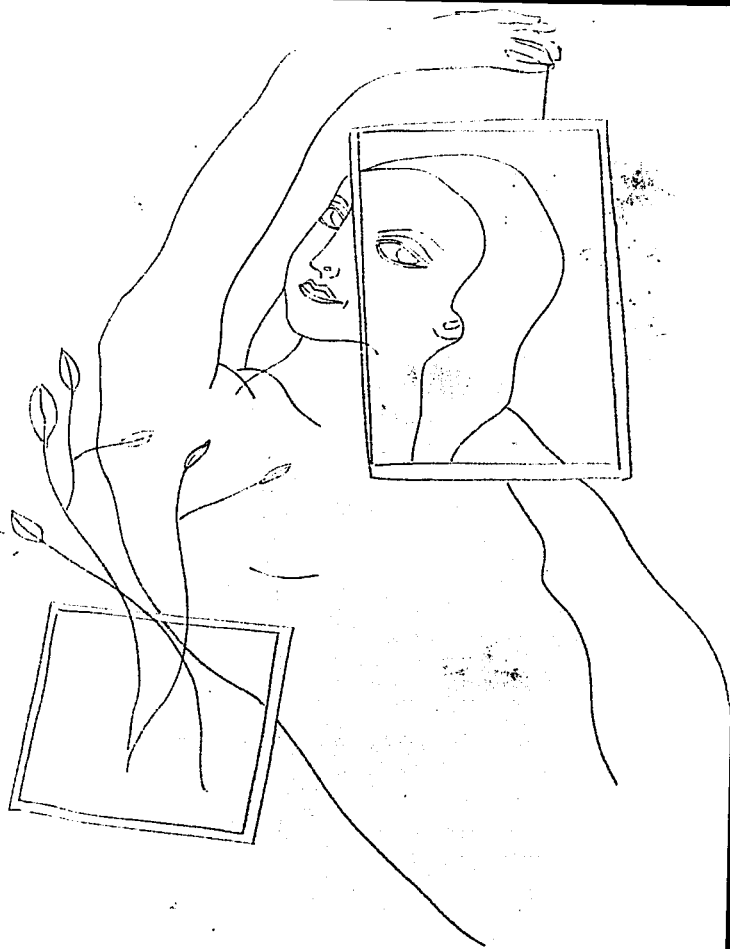


Conversación 29% *... ..*



IV

226



Febrero

CPM
95

La savia del olivo

228



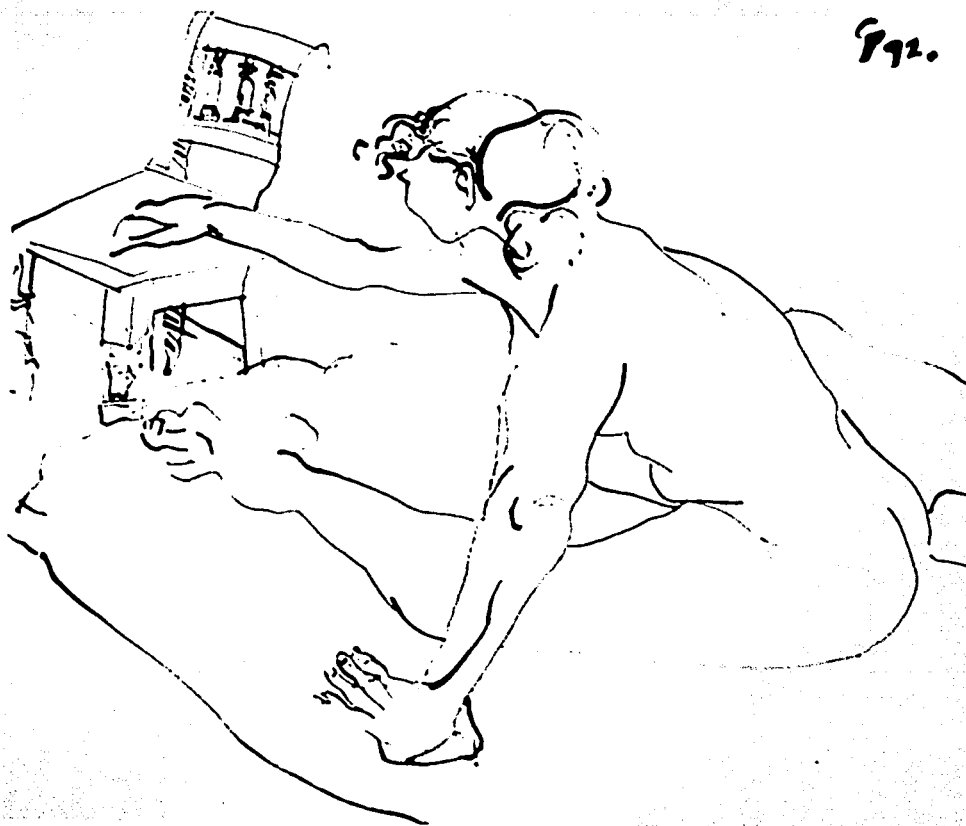
Carlota Pasquini
III/1984

230





VIII



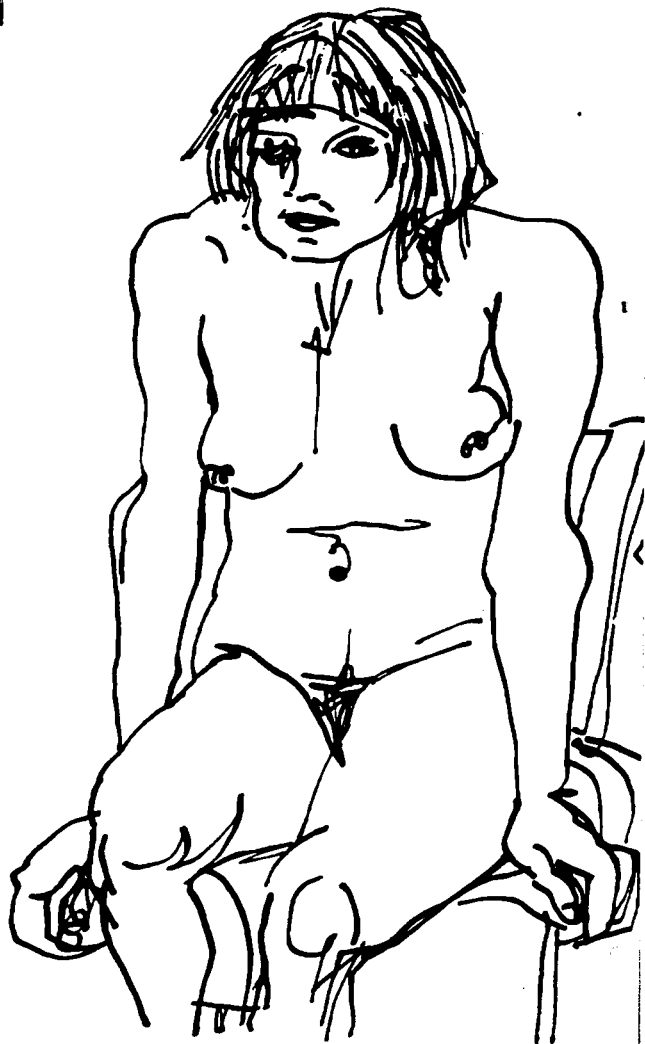
1992.

233

IX

Cp. 92.

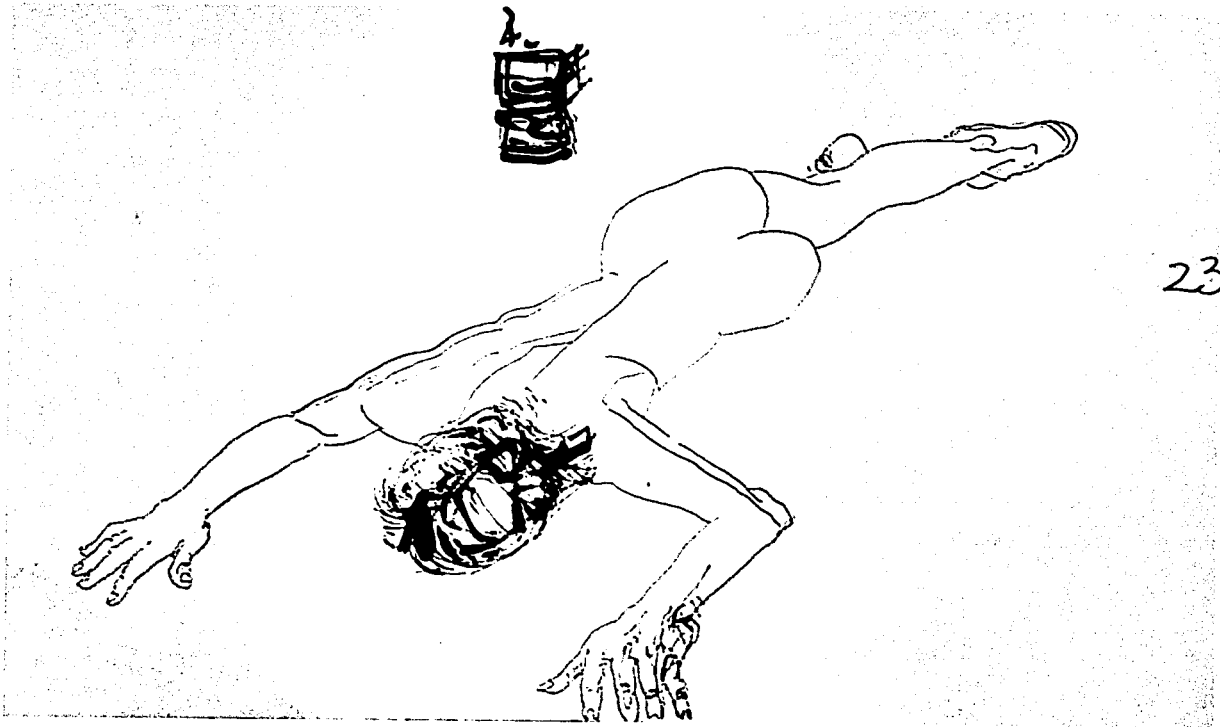
234 |



92.

235





237

XI

Las hojas de ámbar

238



XII

240 |



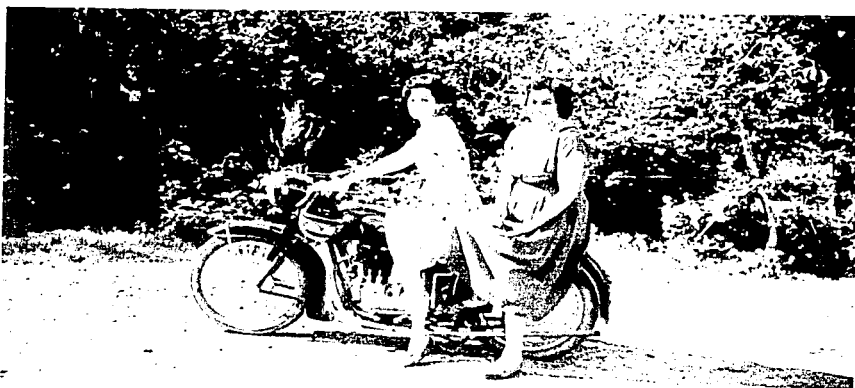


241

242

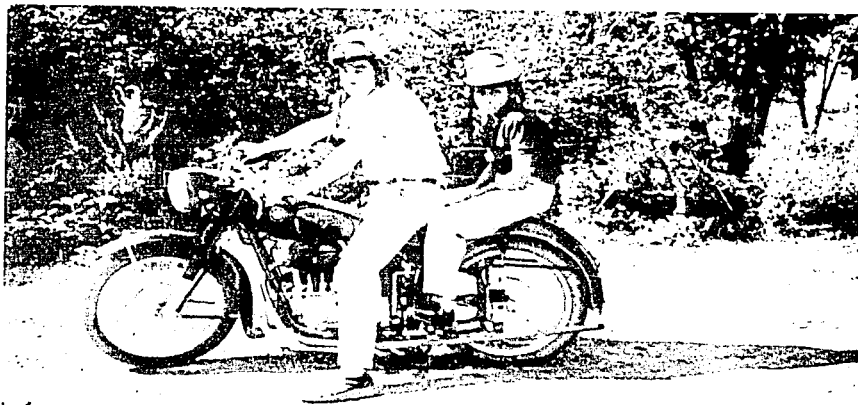


244



245

18

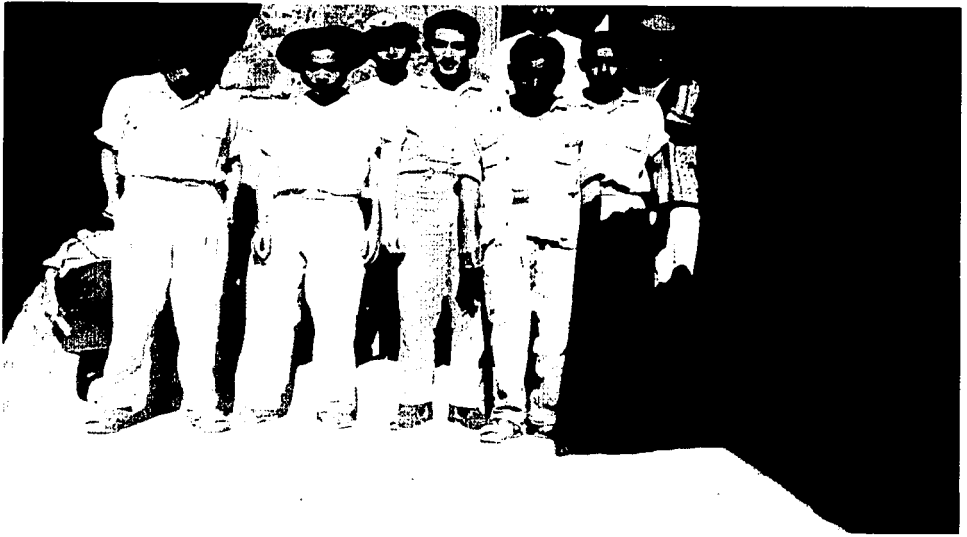


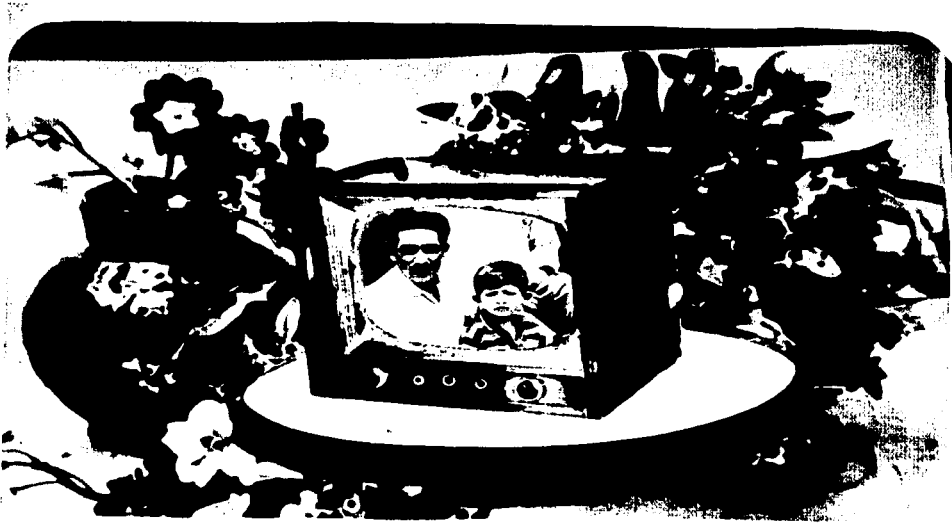
19

246



| 247





250











256

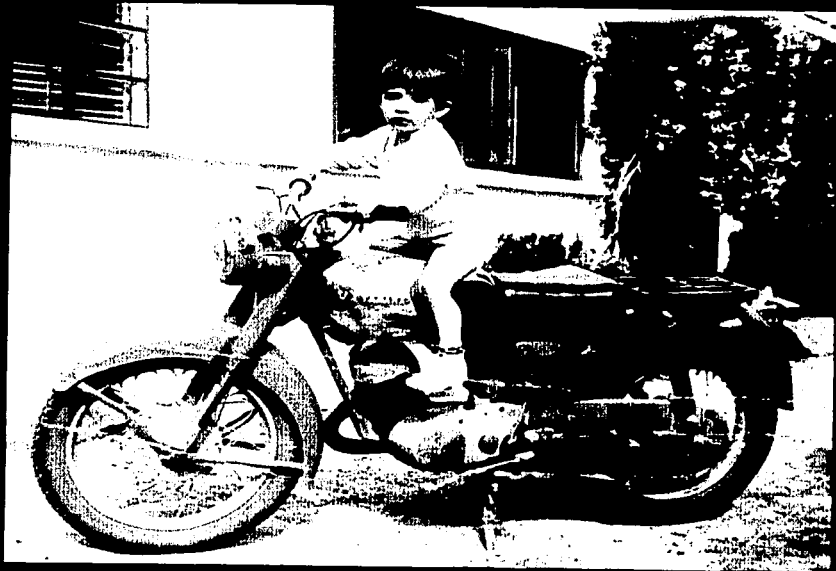




XIII



260

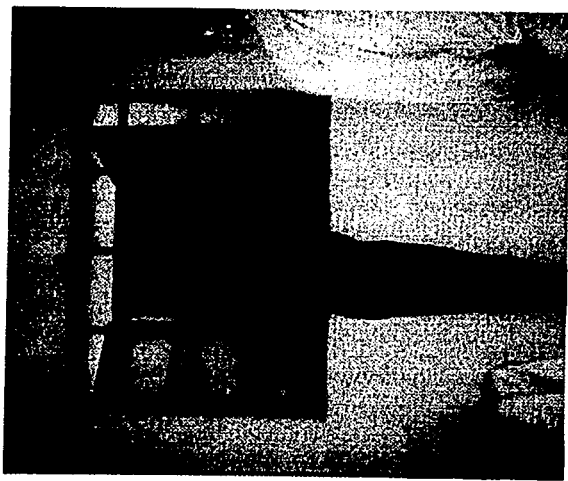


262



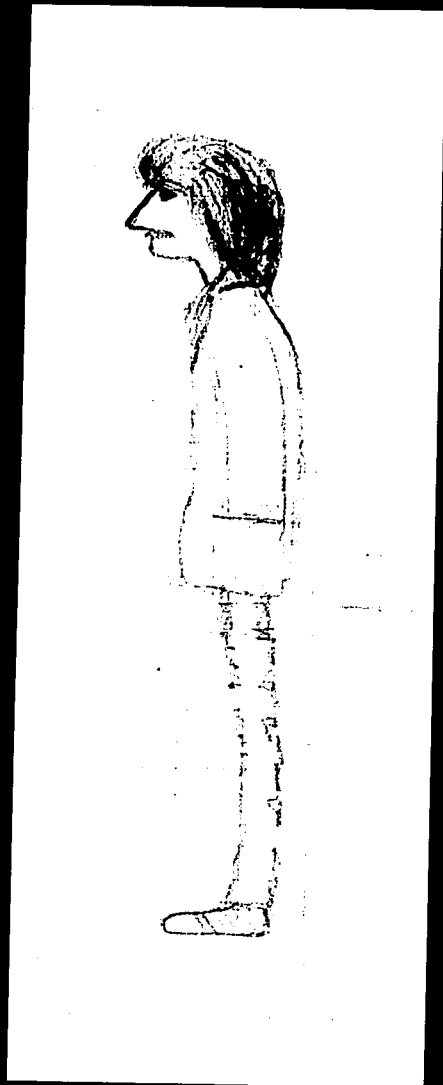
263

264



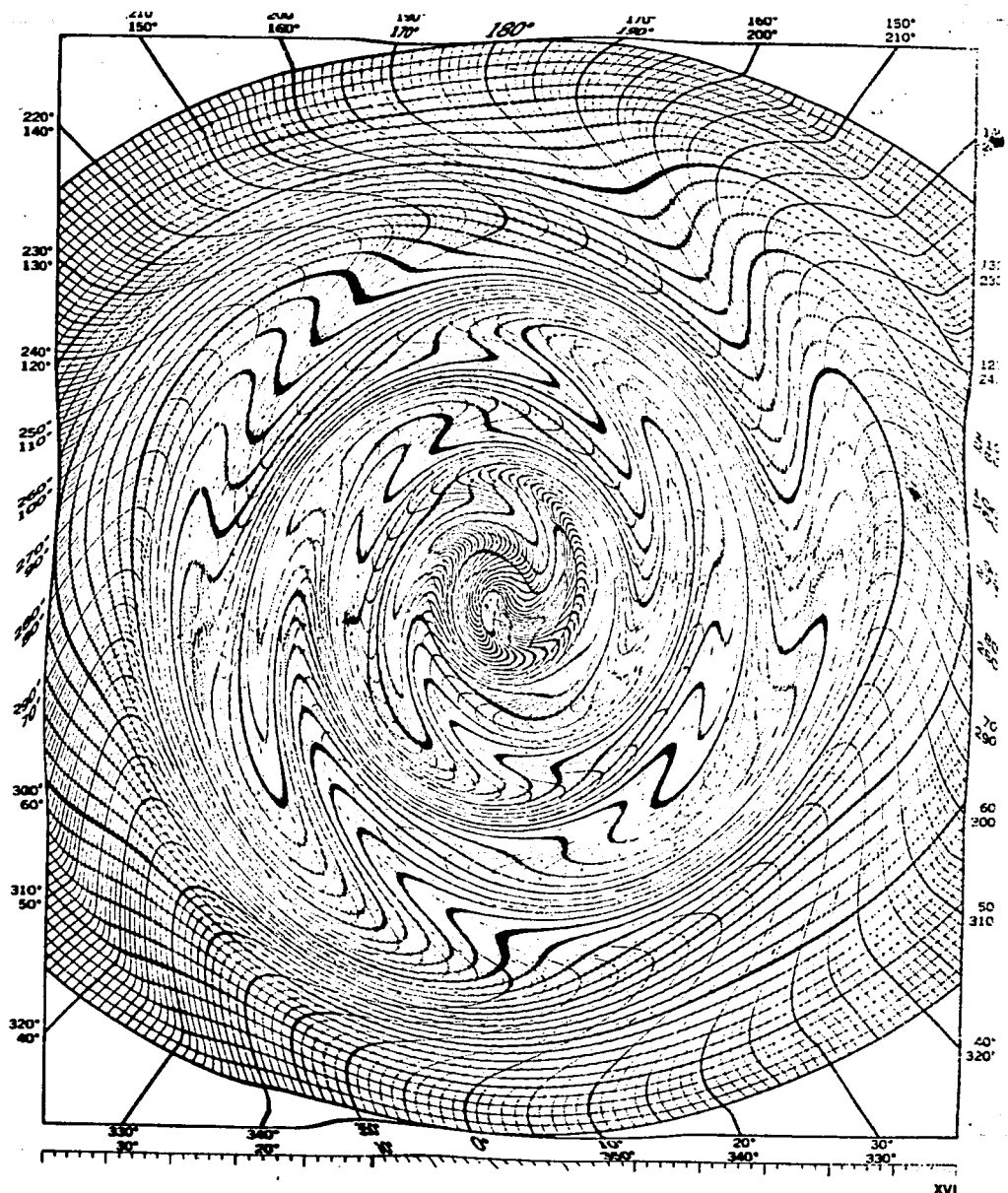
265

266



XIV

268



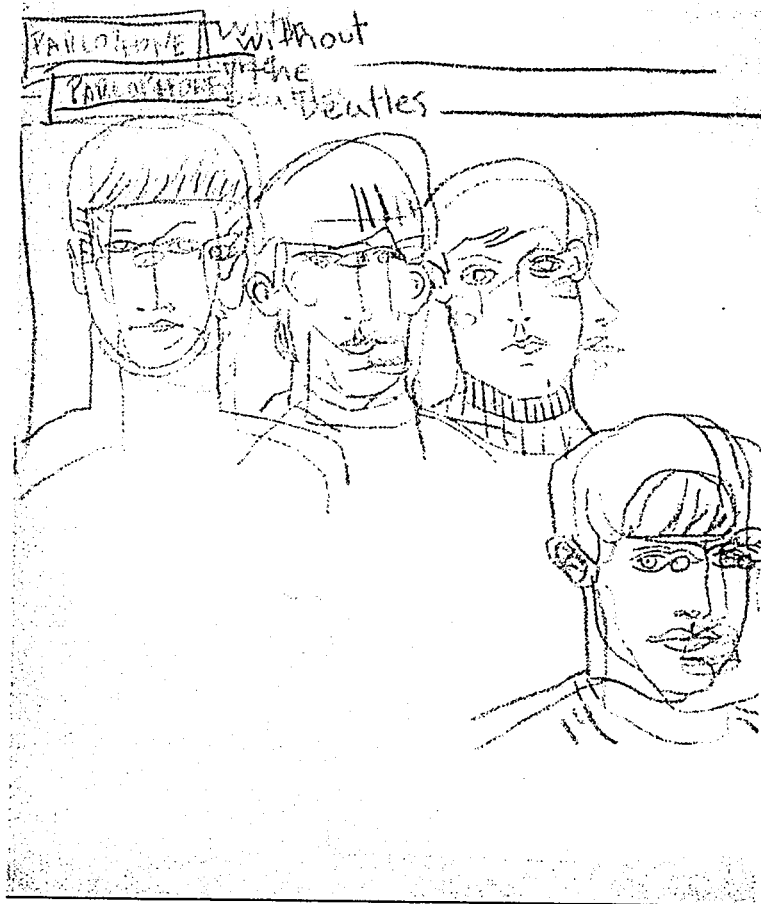




271



272



273





La balsa ignota

276



XVIII

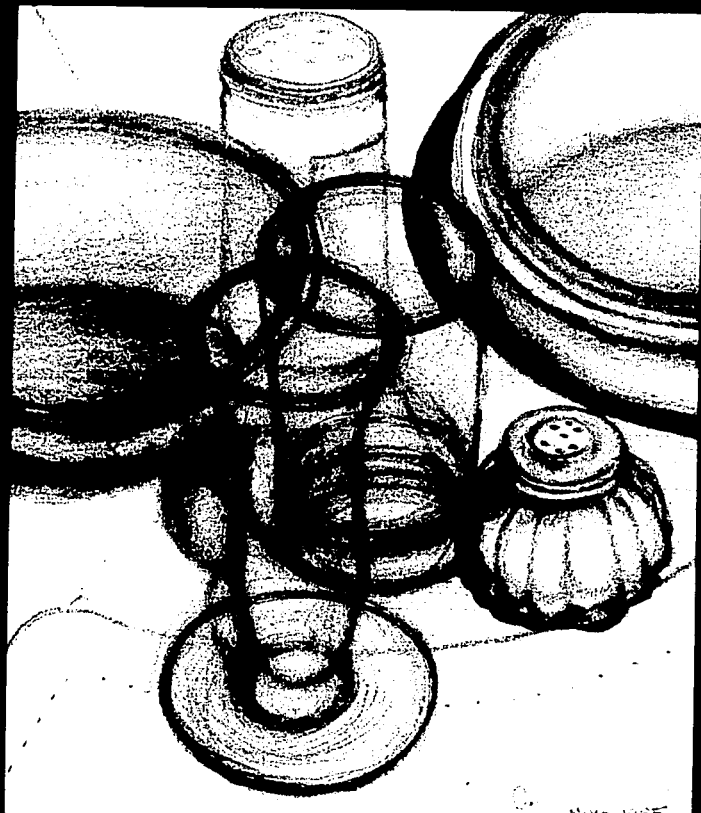
278



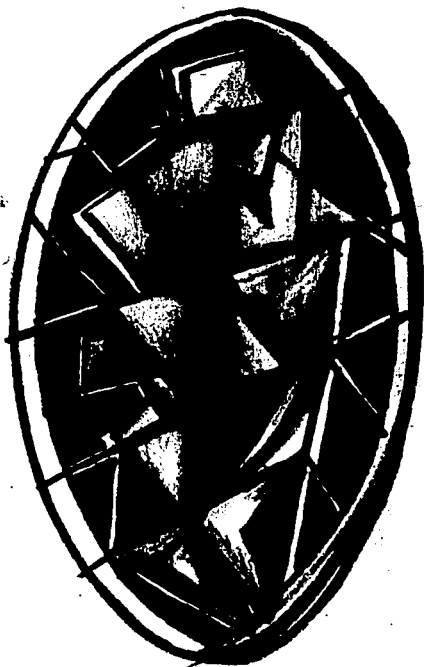
279

C Pascual M
Inverness
1961

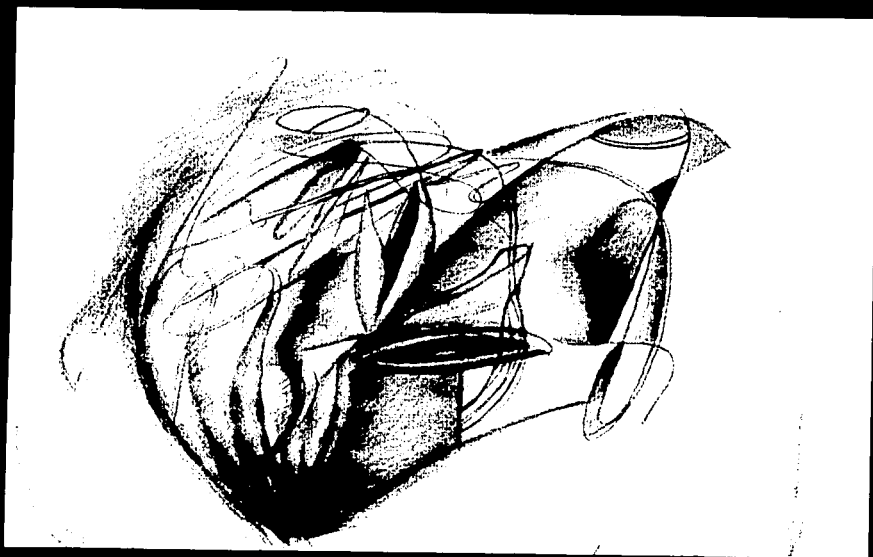
280



Las ofrendas del año • 1985



Carlos Pascual Mejía
Abril 1985



XII

284



XXII

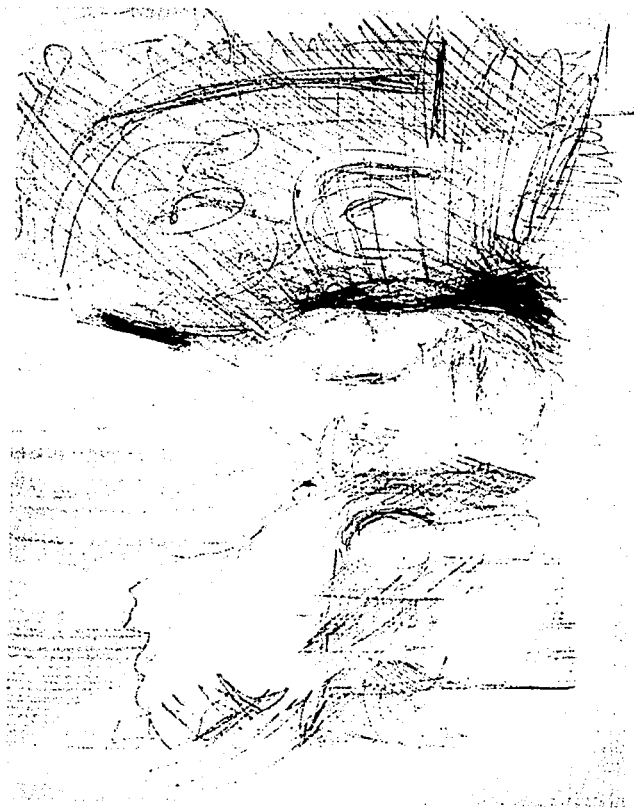
286



287

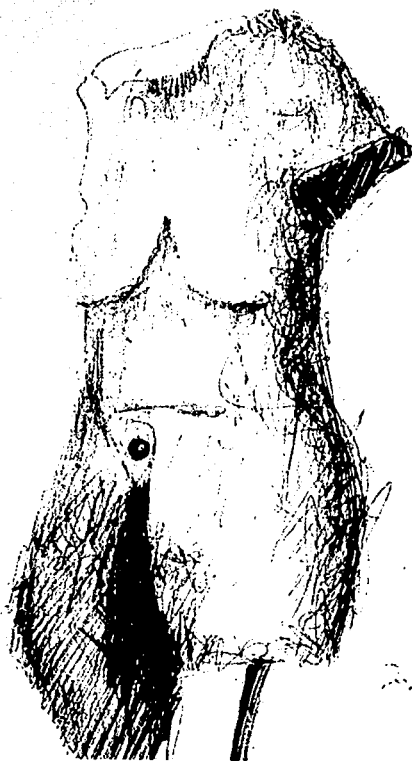
288

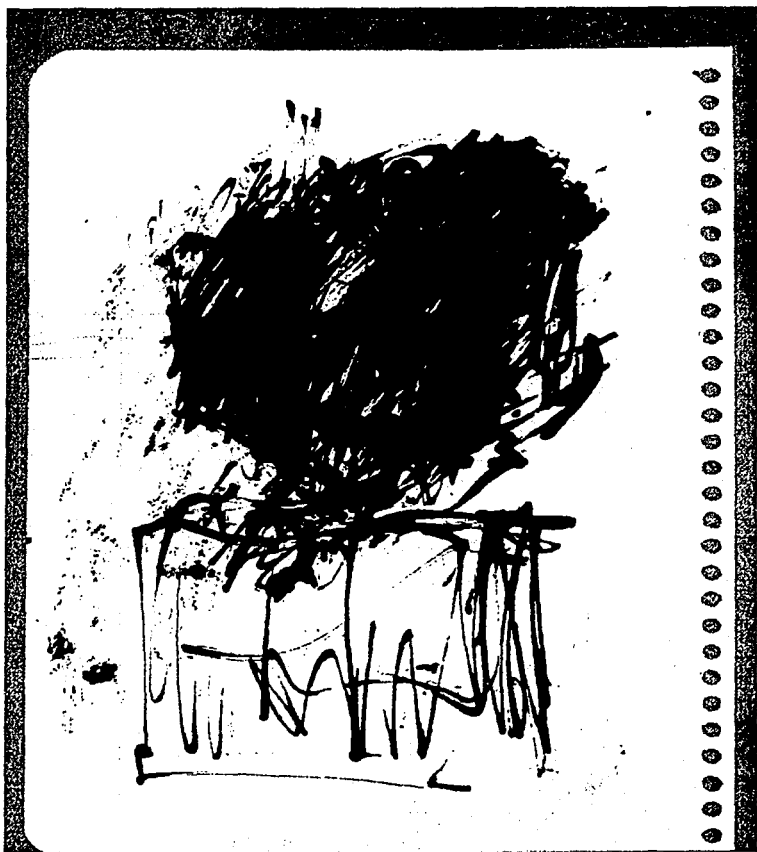




289

290





291



Atgariid



293

Fernando
Moises

XXX

294

295



296



CARLOS PASCUAL MEJÍA | Recolección (obra gráfica)

298 |

- I. Homenaje a Guillaume Apollinaire**
Dibujo a tinta
16 x 12.1 cm
2002
- II. Homenaje a Guillaume Apollinaire**
Composición tipográfica en fotograbado
51.6 x 43.5 cm
1988
- III. Conversación 29 y/o Repetición de un sonido reflejado por un cuerpo duro**
Collage y lápiz de color
18 x 18 cm
1985
- IV. Nema**
Barra de grafito/papel bond
28 x 21.1 cm
1985
- V. El alumbramiento**
Bolígrafo/cartoncillo
20.3 x 12.6 cm
1985
- VI. La savia del olivo**
Tinta/papel
24.2 x 20.9 cm
1984
- VII. El bálsamo**
Tinta/papel
40.5 x 40.5 cm
1992
- VIII. La escritura en la sombra**
Tinta/papel
40.5 x 40.5 cm
1992
- IX. Cántico**
Tinta/papel
40.5 x 40.5 cm
1992
- X. Los límites del limbo**
Tinta/papel
50 x 60 cm
1992
- XI. La nube y la arena**
Tinta/papel
38.9 x 55.3 cm
1992
- XII. Las hojas de émbor**
Tinta/papel
24.2 x 20.9 cm
1984
- XIII. Sujeto no identificado**
Lápiz/papel bond
16 x 21.9 cm
1972 (aprox.)
- XIV. Mod**
Lápiz/papel
(Autor: Jaime Fernández-Baca)
27.5 x 21 cm
1980
- XV. God**
Graffiti
(Versión basada en el original de Alfredo López)
Tinta/papel
27.9 x 21.6 cm
1979-2002
- XVI. Emanaciones**
Fotocopia distorsionada electrónicamente
27.8 x 21.5 cm
2002
- XVII. With/Without The Beatles**
Lápiz de color/cartulina
31 x 24.5 cm
1990
- XVIII. La balsa ignota**
Bolígrafo/papel
22 x 32.7 cm
1981
- XIX. La rosa celeste**
Carboncillo/papel
31.8 x 24.4 cm
1981

XX. *Las ofrendas del aire*
Barra de grafito/papel
33 x 24 cm
1985

XXI. *Los dados del rey*
Lápiz Conté/papel
27.8 x 21 cm
1985

XXII. *Écfrasis*
Grafito/papel
17.4 x 21.4 cm
1985

XXIII. *El sueño de Schlemann*
Grafito/papel
29.6 x 23.2 cm
1986

XXIV. *Los días en la Isla*
Grafito/papel
31.3 x 18 cm
1986

XXV. *Reinos dormidos*
Bolígrafo/papel
31.7 x 24.4 cm
1988

XXVI. *Juego divino*
Bolígrafo/papel
24.4 x 31.7 cms
1988

XXVII. *Recinto*
Bolígrafo/papel
31.7 x 24.4 cm
1988

XXVIII. *Camafeo*
Tinta/papel
27.3 x 18.6 cm
1989

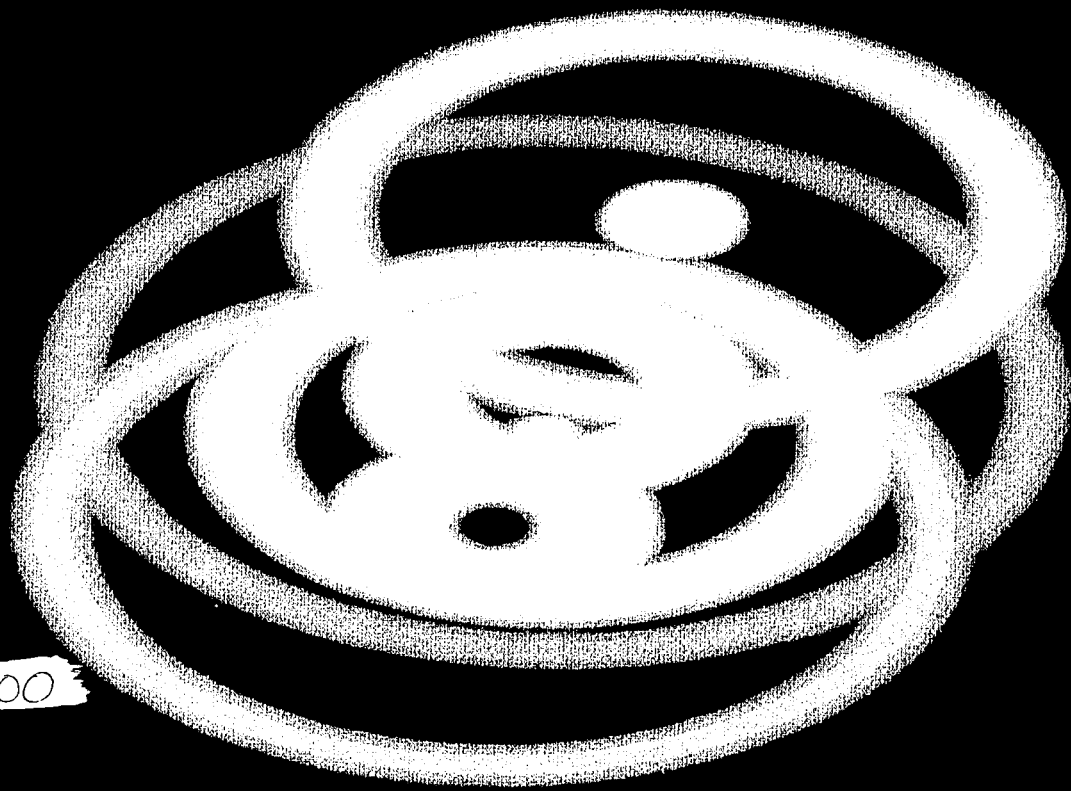
XXIX. *La catedral de ceniza*
Tinta/papel
34.9 x 24.8 cm
1993

XXX. *La catedral de ceniza*
Tinta/papel
34.9 x 24.8 cm
1993

XXXI. *Friso*
Tinta/papel
24.9 x 35.2 cm
1993

XXXII. *Espellismo*
Acuarela/papel
30.3 x 22.9 cm
1998

300



BIBLIOGRAFÍA

301

302

- A Mead Product. *Denim Stationery by Montag*. Seventeen, Publicity. Vol. 33, n. 4, New York, N. Y., April 1974. pp. 26-27.
- ABBOTT Berenice. *A Guide to Better Photography*. Crown Publishers: New York. 1945.
- ADAMS, Brooks. *Art is all you need*. Art in America, Vol. 81, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1993. pp. 50-53.
- ADAMS, Brooks. *Expatriate Dreams*. Art in America. Vol. 83, n. 2 (February), cont. 109. New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1995. pp. 60-69.
- ADAMS, Brooks. *Facing the Romantic Void*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 122-127.
- ADAMS, Brooks. *Lee Friedlander and David Salle: Truth or Dare?* Art in America, Photography. Vol. 80, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. pp. 67-69.
- ADAMS, Brooks. *Patrick Faigenbaum at Barbara Gladstone*. Art in America. Vol. 80, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. pp. 119-120.
- ADAMS, Brooks. *Stephen Rosenthal at Stark*. Art in America. Vol. 81, n. 6 (June), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 97-98.
- ADAMS, Brooks. *Visionary Realist*. Art in America. Vol. 81, n. 10 (October), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 102-109.
- ADES Dawn – Masson – Rizzoli International Publications, Inc. New York, N.Y. Ediciones Polígrafa S.A. 1994.
- AIRWALK – Publicidad. *Rolling Stone*. Issue 758. Straight Arrow Publishers Company. L.P.U.S.A. p. 17. April 17, 1997.
- ALAMEDA, Sol y Jordi Sarrà. *Calatrava, Hormigón armado*. El País semanal, n. 1.202, Madrid, España, domingo 10 de octubre de 1999. pp. 14-18, 20, 22 y 24.
- ALAMEDA, Sol y Martín Uly. *Mario Vargas Llosa*. El País semanal, n. 1.223. Entrevista [02], Madrid, España, domingo 5 de marzo de 2000. pp. 14-18, 20, 22 y 24.
- ALAMEDA, Sol y Ricardo Gutiérrez. *Lori Wallach*. El País semanal. n. 1,231. Entrevista [02], Madrid, España, domingo 30 de abril de 2000. pp. 14-18, 20 y 22.
- ALBUS Volker et al. – German Photography 1870-1970. *Power Of a Medium*. Klaus Honnef, Rolf Sachsse and Karin Thomas ed. Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Dumont. Köln, 1997.
- ALCAIDE, Soledad. *Historia inédita de Borges*. El País, Domingo. Literatura. Año XXIII, n. 8.166, Madrid, España, Ed. América, domingo 26 de septiembre de 1999. p. 8.
- ALDABALDETRECU, Juan y Belem Zabala. *80 bañadores para todos los gustos*. El País semanal, n. 1.183. Estilo, Madrid, España,

- domingo 30 de mayo de 1999. pp. 75-90 y 92.
- ALDRICH, Susan. *Postmodern Void*. Art in America, Vol. 78, n. 6, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., June, 1990. p. 41.
- ALICE Durant, Mark. *Darkroom Alchemist*. Photography, vol. 81, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 54-55 and 57.
- ALONSO, Rogelio. *La retirada del IRA*. El País. Año XXVI, n. 8.923, España, domingo 28 de octubre de 2001. p.1-3.
- ÁLVARIZ, José Rogelio. *Enciclopedia de México*. Tomo IX. 3a. ed. Enciclopedia de México, S. A., 1978.
- AMERICAN Airlines. *New York from a new angle*. Publicidad, Q. 40. May 1998. ABC Consumer Press. London. p. 128.
- AMPHOTO. *La Fotografía en 35 min. Una Visión Actual*. Ediciones Dalmon, Manuel Tamayo. Madrid-México 1978.
- ANAYA, José Vicente. *La poesía que leíamos en 1968*. México D. F., La Jornada Semanal, núm. 239, 1994. pp. 28-32.
- ANÓNIMO. *La invasión de los robots*. Información científica y tecnológica. CONACYT, vol. III, n. 38, México, D. F., 1 de febrero de 1981. pp. 2-7.
- ANÓNIMO. *Irene*. México, D. F., Premià Editora, S. A., Los Brazos de Lucas, 1978.
- ANÓNIMO. *Popòl Vuh*. 15ª reimpresión. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ANÓNIMO. *Grande e La Chiesa Di San Rocco In Venezia*. 11a. ed. Venezia, Italia, Stamperia de Venezia, 1976.
- ANÓNIMO. *La Pintura Mural Mexicana*. Producido por Artia para el F.C.E., Czechoslovaquia, 1967.
- ANÓNIMO. *Las Guadalupanas Más Bellas*. De la exposición Imágenes Guadalupanas Cuatro Siglos. Centro Cultural Arte Contemporáneo. México, D. F., "El Obelisco", Ed. Polanco, S. A. de C. V., noviembre 1987-marzo 1988.
- ANÓNIMO. *Los robots en la imaginación*. Información científica y tecnológica. CONACYT, vol. III, n. 38, México, D. F., 1 de febrero de 1981. pp. 8-9.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Extrait de Poèmes a Lou*. Ed. original en Gallimard, 1975. Versión al español, prólogo; selección y traducción de Ulalume González de León. Unidad Editorial Material de lectura, serie "Poesía Moderna". México, D. F., UNAM, Dir. Gral. de Dif. Cultural, 1983.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes. Méditations Esthétiques*. Paris, Francia, Eugène Figulere, 1913.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Obra Completa en Poesía*. Ed. bilingüe. Tomo II. Simultaneidades (extracto) perteneciente a Obus Color de Luna. Barcelona, España, Libros Río Nuevo, 34, Serie Poesía/XXV, 1981.
- ARAMIS. *Talk to me*. W. Shopping Mall. Publicity. Vol. 23, Issue 8, New York, N. Y., August '94. pp. 55-57.
- ARES, Carlos. *La canción triste de Vinicius de Moraes*. El País, Domingo. Historia. Año XXV, n. 8.429, Madrid, España, domingo 18 de junio de 2000. p.8.
- ARGAN, Giulio Carlo y Achille Bonito Oliva. *Diálogo a dos voces sobre la política cultural, la memoria de la ciudad, el post-modernismo y la transvanguardia*. Címal, n. 15, Valencia, España, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1982. p. 1-5.
- ARIAS, Juan y Rogerio Reis. *El salvador de la Amazonia*. El País semanal. n. 1.234. Naturaleza [04], Madrid, España, domingo 21 de mayo de 2000. pp. 25, 26, 28, 30 y 32.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. 8a. ed. por Francisco Larroyo. "Sepan Cuántos..." n. 120. México, D. F., Ed. Porrúa, 1980.
- ARMANI EMPORIO. *Occhiali, Pubblicità*. El País semanal, n. 1.208, Madrid, España, domingo 7 de noviembre de 1999. p. 13.

- ARMANI GIORGIO. *Photographed on Claudia Schiffer*. Portada. W. Shopping Mall. Fairchild Publication. New York, N.Y. y August 1994. pp. 1 y 14.
- ARNASON, H.H. *A History of Modern Art*. London, Thames and Hudson, Harry N. Abrams Inc., 3rd. edition, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, España, Alianza Editorial, S.A., 1984.
- AROSEV, Alexandr Lakovlevich. *Le Cinéma en URSS. 1890-1938*. Fotomontajes de V. Stepanova y A. Rodtchenko. Moscú, 1936.
- ARREOLA, Juan José, et al. *El Himen en México y otros cuentos de amor y medicina*. Narrativa. Compilador Jorge Aguilar. México, D. F. Mercurio Comunicación, S. A. de C. V. para Syntex, División Farmacéutica, S. A., 1988.
- ARRIETA, Martha Virginia, et al. *En el centenario de Diego Rivera*. Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, vol. 2, n. 6, México, D. F., diciembre de 1987. pp. 61-90.
- ARTAUD, Antonin. *El Pesa-Nervios*. Volumen LXX de la colección Visor de Poesía, Visor Madrid, 1980.
- ARTETA, Aurelio. "El problema de la democracia es la calidad de los políticos". Entrevista a Juan Linz. *El País*, n. 8.846. Ed. Internacional, Madrid, España, domingo 12 de agosto de 2001. pp. 8 y 9.
- ARTHUS-BERTRAND, Yan. *El planeta habitado*. *El País* semanal, n. 1.217, Madrid, España, domingo 23 de enero de 2000. pp. 40-54.
- ARTOIS, Stella. *Dry-Publicidad*. *VOX*, 35. IPC Magazines Ltd., London, November, 1993. p. 13.
- ASIMOV, Isaac, et al. *Ciencia ficción*. México, D. F., Ciencia y desarrollo, diciembre de 1978.
- AUKEMAN, Anastasia. *Mariana Cook at Sander*. *Art in America*. Vol. 83, n. 2 (February), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1995. p. 98.
- AUKEMAN, Anastasia. *Ruth Thorne - Thomsen at the Museum of Photographic Arts*. *Art in America*. Vol. 82, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 107-108.
- AUKEMAN, Anastasia. *William Eggleston at Robert Miller*. *Art in America*. Vol. 82, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. p. 125.
- AUTORES VARIOS. *1971 Britannica Yearbook of Science and the Future*. The University of Chicago, U.S.A., William Benton, Publisher, 1970.
- AUTORES VARIOS. *Britannica, Book of the Year 1970*. Encyclopedia Britannica, Inc. The University of Chicago, U.S.A., William Benton, Publisher, 1970.
- AUTORES VARIOS. *Cese unilateral del fuego en Chiapas*. La Jornada. Año diez, n. 3.356, México, D. F., Jueves 13 de enero de 1994. pp. 1 y 3-41.
- AUTORES VARIOS. *Llama el EZLN a preparar el diálogo*. La Jornada. Año diez, n. 3.368, México, D. F., martes 25 de enero de 1994. pp. 1, 3 a 15 y 25.
- AUTORES VARIOS. *Boletín INEHRM*, n. 13. México, D. F., abril/junio de 1997.
- AVEDON Richard y Marie France Saurat. *Adjani par Avedon*. Paris Match. Grand Reportage. No. 2343, Codegipresse, France. April 94. pp. 64-71.
- AZNÁREZ, Juan Jesús. *El hambre hace estragos en toda América Central*. *El País*. Año XXVI, n. 8.874, España, domingo 9 de septiembre de 2001. Primera Plana, cont. p. 2.
- AZNÁREZ, Malén y José Manuel Navia. *Buscadores de estrellas*. *El País* semanal. n. 1.233, Madrid, España, domingo 14 de mayo de 2000. pp. 44-53.
- AZNÁREZ, Malén. *La Garma, 12,000 años atrás*. *El País* semanal, n. 1.198, Madrid, España, domingo 12 de septiembre de 1999. pp. 44-52.

- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. 18a. reimpresión. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1980.
- BACHELARD, Gaston. *La Poética de la Ensoñación*. Breviarios. 1a. ed. en español. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BÁEZ Rodríguez, Francisco. *TV más allá del PRI*. Semanario Etcétera 398, Medios. 14 de septiembre de 2000 México, D. F., Ediciones y Cultura, S. A. de C. V., s/a. p. 19.
- BALÁZS, Bela. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires, Argentina, Ed. Losange, 1957.
- BALLO Guido. *Humberto Boccloni*. Pinacoteca de los genios, 144. editorial Codex S.A. Buenos Aires. 1964.
- BAMBI. *Desde hace seis años, las cenizas de Tamara Lempicka se agitan en el Popocatepetl*. Excélsior. Magazine a color, Primera Plana. México, D. F., 9 de marzo de 1986.
- BÄNFER Carl. *August Macke*. 44 Zeichnungen. Aus den Skizzenbüchern. R. Piper & CO Verlag. München. 1959.
- BARBER, Stephen. *Cruel Journey*. Art in America. Vol. 83, n. 2 (February), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1995. pp. 70-75.
- BARBOSA Llamas, Maximiliano. *El Barzón*. La Jornada. Año dlez, n. 3.356, México, D. F., jueves 13 de enero de 1994. p. 50.
- BARICH Bill. *Picturing California. A Century Of Photographic Genius*. Chronicle Books, The Oakland Museum. San Francisco, 1989.
- BARMERI, Gian Paulo, et al. *Neorealismo*. GQ. Moda. Luglio 2000 num 10. edizioni Condé Nast Sp. A Milano pp. 161,164-181.
- BAROJA, Pío. *La ciudad de la niebla*. Club Bruguera 31. Barcelona España, Ed. Bruguera, S. A., 1980.
- BARON, Fabien. *Mount Olympus*. W. Lipstick Lisbon. Body English. Vol. 29, Issue 2, New York, N. Y., Febrero'00. pp. 158-179.
- BARRANCO Chavarría, Alberto. *Hay una consigna: Privatizar las universidades*. Siempre!
- Presencia de México. Año XXXVIII, n. 2030, México, D. F., mayo 20 de 1992. pp. 36-37.
- BARRECHEA, Alfredo. *La elección de Toledo acentúa la división. La herencia de Fujimori en Perú*. El País. Año XXVI, n. 8.783. Sección Domingo, Madrid, España, 10 de junio de 2001. p. 7.
- BARR-SHARRAR, Beryl. *The Figure as Moral Construct*. Art In America. Vol. 81, n. 6 (June), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 76-83.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación / 21. Barcelona, España, Ed. Paidós Ibérica, S.A., 1986.
- BARTRA, Roger. *Oficio mexicano: miserias y esplendores de la cultura*. La Jornada Semanal. México, D. F., domingo 2 de diciembre de 1990. pp. 14-22.
- BASTENIER, M. A., Marlo Muchnik. *¿El sionismo es un racismo? Artículos corresp. 'Elegido' para sobrevivir y Una polémica vetusta*. El País. Año XXVI, n. 8.874, Sección Debate, España, domingo 9 de septiembre de 2001. p. 15.
- BASTENIER, M. A. *"Europa no debe convertirse en un suburbio de Estados Unidos"*. Entrevista a Jean Pierre Chévènement. El País, n. 8.839. Ed. Internacional, Madrid, España, domingo 5 de agosto de 2001. pp. 6 y 7.
- BASTENIER, M. A. *"Todos los dictadores deben ir a la cárcel"*. Entrevista con Raúl Alfonsín. El País. Año XXVI, n. 8.874, Sección de Entrevistas, España, domingo 9 de septiembre de 2001. pp. 8-9.
- BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings*. Volume II, 1961-1965. Schirmer/Mosel. 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosidades estéticas*. Trad. y prólogo de L. Varela. Buenos Aires, Argentina, Ed. Poseidón, 1943.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal*. 8a. ed. Biblioteca Clásica y Contemporánea. Buenos Aires, Argentina, Ed. Losada, S. A., 1980.

- BAUDÍN, Carmen y Anel Fernández. *Antigüedades del siglo XX*. El País semanal. n. 1,228. Decoración, Madrid, España, domingo 9 de abril de 2000. pp. 102-107.
- BAYÓN, Damián. *Aventura Plástica en Hispanoamérica*. Breviarios. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BECERRA, Acosta, Jeanette. "Perdida la Ribera Maya, por Irregularidades y Desorden". Excelsior, Año LXXXIII, Tomo IV, n. 29,974, México, D. F. Domingo 29 de Agosto de 1999. Primera Plana.
- BECERRA, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. SEP. México, D. F., Ed. Era, S. A., 1985.
- BECKWITH, Carol y Angela Fisher. *África ritual*. El País semanal. Publicidad. n. 1,236, Madrid, España, domingo 4 de junio de 2000. pp. 54-67.
- BEEFEATER *Dry Gin* - Publicidad. El País semanal, n. 1.184, Madrid, España, domingo 6 de junio de 1999. p. 19.
- BELL Clare et al.. *In /sight African Photographers, 1940 to The Present*. Guggenheim Museum. New York. 1996.
- BELL Tiffany. *Martha Keller, at Rosenberg + Kaufman*. Art in America, Vol. 85, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1997. pp. 109-110.
- BELL, Max. "Guys in bands are pussies". VOX, 49. IPC Magazines Ltd., London, October, 1994. pp. 42-44.
- BELL, Max. *Gentelman and player*. VOX, 46. IPC Magazines Ltd., London, July, 1994. pp. 26-29.
- BELL, Pearl K. *La narrativa, ay, en la era postmoderna*. Trad. Hugo Pedemonte. Vuelta, 214. Año XVIII, México, D. F., septiembre de 1994. pp. 21-29.
- BELLONZI Fortunato, et al. *La Metafísica*. Edizioni Quasar, Roma, 1982.
- BENALI, Remi y Stephen Ferry. 'Dolly'/1997. El País semanal, n. 1.184, 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 6 de junio de 1999. pp. 136-138.
- BENATAR, Giselle. *World-class swimmer makes waves in modeling*. Interview, November. A nice. Juicy slice of big apple pie, vol. XXIV, n. 11, New York, N. Y., Brant Publications, Inc., 1993. p. 70.
- BENDEL, Henri. *Custo Barcelona*. W. Lipstick Lisbon. Publicity. Vol. 29, Issue 2, New York, N. Y., Febrero'00. p. 59.
- BENEDICT Chuck, et al. *Petersen's 18th Pro Football annual 1978 Pro Football* ed. by and the editors of Specialty Publications Division. Petersen Publishing Col. Los Angeles, C.A.
- BENETI, Roberto M. *Il minimo va al massimo*. Architectural Digest, n. 227. La Tendeze. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, April 2000. pp. 346-351.
- BENÍTEZ, Fernando. *El agua envenenada*. Lecturas Mexicanas 45. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1984.
- BERENDT, Joachim Ernst. *El Jazz, su origen y desarrollo*. 1a. ed. en alemán, 1959. 1a. ed. en español, aumentada, 1962. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1962.
- BERG, André. *Dress to kill*. Penthouse, U.S.A., Penthouse International, Ltd., August, 1982. pp. 62-71.
- BERGER, John. *Las mil caras de Rembrandt*. El País semanal, n. 1.188, Madrid, España, domingo 4 de julio de 1999. pp. 34-41.
- BERKENSTADT Jim. *The Vig Issue*. Vox. IPC magazines LTD, London. March 1995. pp. 52-53.
- BERKSON, Bill. *What Piero knew*. Art in America, Vol. 81, n. 12, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., December, 1993. pp. 84-95.
- BERLIND, Robert. *Rackstraw Downes at Hirschl & Adler Modern*. Art in America. Vol. 80, n. 1, New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., January 1992. p. 110.
- BERLIND, Robert. *Winter Walkabout*. Art in America, Report from Australia. Vol. 81, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 38-45 and 47.

- BERNAL, Ignacio. *Cien obras maestras del Museo Nacional de Antropología*. México, D. F., José Bolea editor, S. A., 1969.
- BERNAL, Ignacio. *Museo Nacional de Antropología de México*. Librofilm. México, D. F., M. Aguilar Editor, S. A., 1967.
- BIANCHI, Ricardo. *Cattedrall sotterranee*. AD. Le più belle case del mondo, Anno XX, n. 226, Architettura, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Marzo 2000. pp. 58-60 y 62.
- BIANCHI, Ricardo. *Favole scolpite nel bronzo*. Architectural Digest, n. 227: I Protagonisti. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Aprile 2000. pp. 340-345.
- BIANCHI, Ricardo. *Mollino, il profeta del Duemila*. Architectural Digest, n. 227. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Aprile 2000. pp. 302-307.
- BIANCHINI, M.A. *Tintoretto*. Pinacoteca de los genios. Buenos Aires, Argentina, Ed. Codex, S. A., 1964.
- BIANDA Pasquinelli, Lorenza e Massimo Listri. *Passione moderna nella vecchia Milano*. AD. Le più belle case del mondo, AnnoXX, n. 226, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Marzo 2000. pp. 120-127.
- BINGHAM, Howard. *Mohamed Ali/1974. El País semanal*, n. 1.182. 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 23 de mayo de 1999. pp. 134-135.
- BLANCH, Ana y Antoni Bernard. *De flor en flor*. El País semanal. n. 1.233. Moda, Madrid, España, domingo 14 de mayo de 2000. pp. 90-95.
- BLANCH, Ana y Joan C. Ponsa. *Tiempo para disfrutar*. El País semanal, n. 1.221. Moda, Madrid, España, domingo 20 de febrero de 2000. pp. 114-119.
- BLUM, Stella. *Victorian Fashions & Costumes from Harper's Bazar: 1867-1898*. Dover Pictorial Archive Series. Dover Publications, Inc., 1974.
- BONFANTI, E. *Arquitectura racional*. Alianza Forma. Madrid, España, Alianza, S. A., 1987.
- BONFIL, Ricardo/Taller de Arquitectura. *Avance de plan especial de reforma interior del río Tuna de Valencia**. Cimal, n. 15, Valencia, España, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1982. pp. 31-49.
- BONIFAZ Nuño, Rubén. *Un Tíoloc Olmeca. Excelsior*, El Búho, n. 70, Año LXX, Tomo V, n. 25. 422, México, D. F., domingo 11 de enero de 1987. pp. 1 y 2.
- BORGES José Luis. *El oro de los tigres*. En obras completas. 1923-1972. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1974. pp. 1079-1140.
- BORGES, José Luis. *El otro, el mismo*. En Obras Completas. 1923-1972. Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1974. pp. 855-949.
- BORILLO, Mario. *Máquinas Poéticas*. El Paseante Nº 10. ¿con qué objeto? Madrid, España, Ed. Siruela, S. A. 1988. pp. 30-41.
- BOSSO Joe, Greg Di Benedetto. *Glory days*. Guitar legends, vol.2, No.1 Harris Publications, Inc., New York, N.Y. November 1, 1993. pp. 34-45.
- BOTTEGA, Veneta. Publicity. W. Lipstick Lisbon. Vol. 29, Issue 2, New York, N. Y., Febrero'00. pp. 28-29.
- BOUDAILLE, Georges. *The Drawings of Picasso*. London, UK, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1988.
- BOUISEILLER y Jean Vérome. *Un desierto de colores*. El País semanal, n. 1.221. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 20 de febrero de 2000. pp. 16-17.
- BOULTING Laurence. *Special Issue of the XX e siècle review*. Leon Amiel Publisher, Inc. New York, N.Y.
- BOZO Dominique y Aut. Varios. *Matta*. Centre Georges Pompidou. Musée National d' Art Modern. Éditions du Centre Pompidou. ADAGP. 3 de octubre-16 décembre 1985.
- BRACH, Paul. *Beckmann on Beckmann*. Art in America. Vol. 81, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 104-105.

- BRACI Jerrí, Marco Glaviano. *Amber Smith*. Man. No. 66 Editorial Formentera Grupo Zeta. Barcelona, Abril, 1993. pp. 1, 98-114.
- BRADBURY, Ray. *Heart Transplant*. Playboy, January, 1981, vol. 1, Chicago, Ill., U.S.A. pp. 146-148, cont. 284.
- BRAHMS. *Ciclo Brahms*. Fac de Ingeniería de la UNAM y Org. Sinfónica de Minería. Séptima Temporada Sala Nezahualcoyotl y Anfiteatro Simón Bolívar. México, D.F. Agosto de 1983.
- BRANT, Peter and Ingrid Sitschy. *A walk and talk with Robert de Niro*. Photographs by Bruce Weber. Interview, November. A nice. Juicy slice of big apple pie, vol. XXIV, n. 11, New York, N. Y., Brant Publications, Inc., 1993. pp. 90-95.
- BRECHT, Bertold. "Observación del arte y arte de la observación." En Paolo Chiaini Bertold Brecht. Barcelona, Ed. Península, 1969.
- BRETON, André y Soupault Phillipe. *Los campos magnéticos*. Cuadernos Marginales 47. 2a. ed. Barcelona, España, Tusquets Editores, S. A., Febrero, 1982.
- BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, S. A., 1983.
- BRETON, André. *Antología del humor negro*. Barcelona, España, Ed. Anagrama, Serie Informal 7, 1972.
- BRICKER Balken, Debra. *Lynn Davis at Hirschl & Adler Modern*. Art in America. Vol. 80, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. pp. 110-111.
- BRICKER, Balken Debra. *China's Stony Icons*. Art in America, vol. 85, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 100-103.
- BRÓDSKAIA Natalia. *Derain*. Editorial de Artes Aurora. Maestros de la Pintura Mundial en los Museos de la URSS. 1981.
- BROWN, Jonathan. *Murillo & His Drawings*. The Art Museum. Princeton, New Jersey, U.S.A., Princeton University, 1976.
- BROWNSTEIN, Jacques, et al. *Le DICO des nouvelles musiques*. Globe Hebdo, Figures rock, n. 62, Paris, du 13 au 19 avril, 1994. pp. 33-38.
- BRUÑIDLE, Gabo y, J. M. Martí Font. *Joschka Fischer, 1992-1999*. El País semanal, n. 1.208, Madrid, España, domingo 21 de noviembre de 1999. pp. 26-27.
- BULKA, F. Michael. *Joel Feldman at Sazama*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 172-173.
- BURCKHART, Titus. *Símbolos*. José J. De Olañeta. Barcelona, España, Ed. Sophia Peremis, 1982.
- BUTCHER Bleddyn. *Curse of the killer fans*. Vox. IPC magazines LTD, London. May 1994. pp. 34-36.
- CABRAL De Melo Neto, Joao, Maureen Bisilliant. *El perro sin plumas*. El Paseante, n. 11, Madrid, España, Ediciones Siruela, S.A., 1985. pp. 16-27.
- CABRERA Infante, Guillermo. *La verdad sobre el póster del Che*. El País, Reportaje. Año XXVI, n. 8.874. Madrid, España, domingo 9 de septiembre de 2001. pp. 4-5.
- CACHEUX, Luis. *Los automóviles eléctricos*. Información científica y tecnológica. CONACYT, vol. III, n. 57, México, D. F., 15 de noviembre de 1981. pp. 4 a 7.
- CAIN Jullent, Pierre Adhémar. *Derain Catalogue*. Bibliotheque Nationale Paris. 1955.
- CAMARD, Florette. *Sami Tarica*. Galeries Magazine, n. 56, Art Dealears. International edition, bimestriel. Editions numero 5, Paris, 1993. pp. 112-119.
- CAMPOS, Marco Antonio. *Cesar Vallejo : Sobre Estética, Literatura y Arte*. UNAM. Coord. de Humanidades, núm 495, México, D.F. Abril, 1992. pp. 16-18.
- CAMUS, Albert. *El estado de sitio*. Promociones editoriales mexicanas, S.A. de C.V. México, D. F. 1979. pp. 145-200.
- CANO, Arturo. *Del maoísmo a Gobernación. La larga marcha de Adolfo Orive. Masiosare*. La

- Jornada. Política y sociedad, n. nueve, México, D. F., 18 de enero de 1998. pp. 3-6.
- CARATI, Carl. *Feeding your heads*. Super cycle No. 155 LFP INC; Beverly Hills, CA. January 1995. pp. 18-23
- CARDHU-Single Malt. *El País semanal*. Publicidad. n. 1.208, Madrid, España, domingo 7 de noviembre de 1999. pp. 19-21.
- CARDOZA y Aragón Luis. *Cesar Vallejo*. UNAM. Coord. de Humanidades, num 495, Abril, 1992. México, D.F. pp. 14-15.
- CARDOZA y Aragón, Luis y André Bretón. *Atisbado sin la mesa parlante*. México, D. F., UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1982.
- CARDOZA y Aragón, Luis. *La nube y el reloj*. México, D. F., UNAM, 1940.
- CARDOZA y Aragón, Luis. *México: pintura de hoy*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1964.
- CARDOZA y Aragón, Luis. *Pintura Contemporánea de México*. Serie Mayor, 1ª ed. México, D. F., Ed. Era, 1974.
- CARLIN John, et al. *La guerra que viene*. El País. Año XXVI, n. 8.888, España, domingo 23 de septiembre de 2001. pp. 1-12.
- CARLIN John, Paul Shambroom. *La amenaza continúa*. El País semanal. n. 1.230. Madrid, España, domingo 23 de abril de 2000. pp. 50-59.
- CARLIN John. *No en el nombre de los Judíos*. El País, Internacional, n. 9.088. Madrid, Domingo 14 de abril del 2002. pp. 4 y 5.
- CARLIN John. *Soy Norman Foster y desde aquí veo el mundo*. n. 1.217, Madrid, España, domingo 23 de enero de 2000. pp. 10-17.
- CARLSBERG Ice Beer. *She just got Ice Down the back of her neck*. Publicidad. Vox. IPC magazines LTD, vuly 1994. London. p. 21.
- CARPENTIER, Alejo. *La consagración de la primavera*. Madrid, España, Siglo XXI Editores, 1979.
- CARPISO, Jorge. 1986: *Informe del Rector*. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Addenda. Vol. XLII, n. 433. México, D. F., Febrero de 1987.
- CARRIÓN, Ignacio y Carlos Serrano. *Picasso en Las Vegas*. El País semanal. n. 1.230. Sociedad [04], Madrid, España, domingo 23 de abril de 2000. pp. 23, 24, 26 y 28.
- CARRIÓN, Ignacio y Tomás Joan. *Los últimos señores de Jerez*. El País semanal, n. 1.208, Madrid, España, domingo 7 de noviembre de 1999. pp. 50-65.
- CARTIER - Bresson Henri. *The World of Henri Cartier Bresson*. Thames and Hudson. London 1968.
- CARTIER. *Jewelry*. W. Century. Publicity 21. Vol. 29, Issue 1, New York, N. Y., January'00. p. 63.
- CARTIERE-Bresson, Henri/Marie-Monique, Robin/Capa. *La araña del amor*. 1934. El País semanal, n. 1.197. 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 5 de septiembre de 1999. pp. 100-101 y 103.
- CASO, Alfonso. *El Pueblo del Sol*. Lecturas Mexicanas 10. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1983.
- CASQUEIRO Javier. *Aznar: "Quiero tener a mi lado a Zapatero"*. El País, España, n. 9.095. Madrid, Domingo 21 de abril del 2002. p. 14.
- CASSOU Jean. *Chagall*. Ediciones Dalmon. "Ars viva". Serie: LOS GRANDES MAESTROS. Madrid-Barcelona-México. 1968.
- CASTRO, Nils. *Rebelión en Los Angeles. El Neoliberalismo también fracasó en casa*. Siempre! Presencia de México. Año XXXVIII, n. 2030. México, D. F., mayo 20 de 1992. pp. 54-55.
- CATÁLOGO Toyota. *Publicidad Incluida en El País semanal*, n. 1.183. Madrid, España, domingo 30 de mayo de 1999.
- CAUJOLLE, Christian. *Quand les Françaises dévouèrent la danse du ventre*. Globe Hebdo, Désirs d'été, n. 23, Paris, du 14 au 20 juillet, 1993. pp. 44-47.
- CEBRIÁN, Juan Luis. *Reyes, súbditos y ciudadanos. Diálogo entre Felipe González y Juan Luis Cebrían*. El País. Año XXVI, n. 8.902,

- Lectura, España, domingo 7 de octubre de 2001. pp. 10-11.
- CECIL, Lord David. *A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and her Circle*. New York, N. Y., Da Capo Press, 1975.
- CELINE—Publicity. *Dangerous Curves*. W. Vol. 29, Issue 8, New York, N. Y., August'00. pp. 51.
- CEMBRERO, Ignacio. "Bin Laden es el hijo extraviado de la versión saudí del Islam". Entrevista a Nadia Yassim. El País. Año XXVI, n. 8.916. Guerra contra el terrorismo, España, domingo 21 de octubre de 2001. pp. 8-9.
- CEMBRERO, Ignacio. *El Islam, ante el desafío de la modernidad*. El País, Año XXVI, n. 8.909. En el nombre de Alá, pp. 2-4. España, domingo 14 de octubre de 2001.
- CHABRUN, Jean François. *Goya*. Ediciones Almerey Somogy, París. Prop. Ed. Dalmon Manuel Tamayo. "Ars Viva", serie: Los Grandes Maestros. México, D. F., Dalmon, 1966.
- CHAMETZKY, Peter. *The Once and Future Bauhaus*. Art In America, Vol. 81, n. 12, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., December, 1993. pp. 28-33.
- CHAMSON, André. *Gustav Courbet*. Serie Le grand Art en Livres de Poche. París, Ed. Harry N. Abrams Inc.
- CHILLIDA, Eduardo. *Estela XIII*. El País semanal, n. 1.214. ARTE, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 28-29.
- CHOMSKY, Noam. *El bombardeo de Bagdad*. (Primera de dos partes). La Jornada. Año nueve, n. 3.195, México, D. F., domingo 1º de agosto de 1993. pp. 1 y 42.
- CIPLIJAVSKAITĖ, Birutė. *Deber de plenitud, la poesía de Jorge Guillén*. SepSetentas 92. México, D. F., 1973.
- CIRICI, Alexander. *Tàpies, testimonio del silencio*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., Biblioteca de Arte Hispánico, 1973.
- CLAEYS, Gregory. *Cultura de masas y cultura mundial. Sobre: "Americanización" y políticas de proteccionismo cultural*. Revista Diógenes núm. 136. México, D. F., Coordinación de Humanidades, UNAM, 1986. pp. 69-94.
- CLARK Mckenzie, Kenneth. *¿Qué es una obra maestra?* Trad. Antonio Desmonts. Barcelona, España, Icaria, 1980.
- CLARK Mckenzie, Kenneth. *El arte del humanismo*. Vers. Pilar Vázquez Álvarez. Madrid, España, Alianza. s/a
- CLARK Mckenzie, Kenneth. *Feminine Beauty*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 1980.
- CLARK Mckenzie, Kenneth. *Henry Moore drawings: Illustration*. London, Thames and Hudson, 1974.
- CLARKE, Arthur C. *2010: odiseados*. México, D. F., Edivisión, Compañía Editorial, S. A., septiembre de 1983.
- CLARKE, Arthur C. *Una odisea especial 2001*. Biblioteca Básica Salvat, n. 52. Madrid, España, Salvat Editores, S. A., 1971.
- CLAVIJERO, Fco. Javier. *Historia antigua de Méjico*. 1a. Impresión 1853. México, D. F., Ed. Valle de México, S. A., 1978.
- CLAVO, Edl. *Arte con gasolina*. El País semanal, n. 1.207, Madrid, España, domingo 14 de noviembre de 1999. pp. 90-95.
- CLOTHCRAFT — wo/men needs. *Publicidad*. GQ. September 2000. Condé Nast Verlag München. p. 111.
- COFFMAN M., Edward. *¿Por qué estábamos en México?* El Financiero, n. 70, Vol. II. Zona Abierta, México, D. F., viernes 21 de enero de 1994. p. 3.
- COLBERT, Paul. "Regrets, we've had a few" (at lunchtime). London, VOX, n. 6. IPC Magazines Ltd., June, 1993. pp. 36-38.
- COLETTI, Luigi. *Il Tintoretto*. Bergamo, Italia, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1944.
- COLLINGWOOD, R. G. *Idea de la historia*. México, Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Filosofía, 2a. ed., 1965.
- COM BEAUTY. *What makes beauty click?* W. Greenwich Time. Publicity anexus. Vol. 28,

- Issue 12, New York, N. Y., December '99. pp. 124-125.
- COMBALIA, Victoria, et al. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Libros de Arte de Bolsillo. Barcelona, España, Ed. Blume, 1980.
- CONSTANTINE, Mildred. *Tina Modotti. Una vida frágil*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, Col. Tezontle, 1979.
- COOPER, Douglas. *La época cubista*. Alianza Forma. Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1984.
- CORBILJN, Anton. *VOX Virgin Portraits*. VOX, 46. IPC Magazines Ltd., London, cont. 70-73, July, 1994. pp. 65-68.
- CORTÁZAR Julio, Manja Offerhaus - *Alto El Perú*. Siglo XXI editores. La voz de la Luz. México, D.F. 1994.
- COTTRELL, L. *El Toro de Minos*. Breviarlos 138. 5ª reimpresión. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981.
- COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX 1922-1981*. México, D. F., Dirección de Artes Plásticas del INBA, 1982.
- CRAVO NETO MARIO. El paseante 11; Ediciones Siruela; Madrid. pp. 31-35.
- CREVEL, René. *Dalí o el anti-oscurantismo*. Barcelona-Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca CALAMVS SCRIPTORIVS, 1978.
- CRUMP, James. *Visions the eye can't see*. Art in America, Photography. Vol. 85, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 61 and 63.
- CRYSSELL Andy, Ian Jennings. *Hits out for the lab*. Vox; June 1997. IPC Magazines Ltd. London. pp. 24-28.
- CUELLAR, Manuel. *El asalto de los Pokémon*. El País semanal. Tendencia. n. 1,229. [05], Madrid, España, domingo 16 de abril de 2000. pp. 33-36 y 38.
- CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Lecturas Mexicanas. México, D. F., FCE, S. A. de C. V., 1985.
- DA JANDRA, Leonardo y Max Roberto. *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin del milenio*. México, D. F., Ed. Joaquín Mortiz, 1997.
- DABAN, Éric. *Kurt Cobain Balle tragique à Seattle*. Globe Hebdo, Votre époque, n. 62, Paris, du 13 au 19 avril, 1994. pp. 44-48.
- DALIX, Pierre. *El cubismo de Picasso, catálogo razonado de la obra pintada, de los papeles pintados y de las ensambladuras, 1907-1916*. Barcelona, España, Ed. Bluma, 1979.
- DALBY, Liza y Jodi Cobb. *Mi vida como una geisha*. El País semanal, n. 1,193, Madrid, España, domingo 8 de agosto de 1999. pp. 36-45.
- DALI, Salvador. *Un (muy extraño) día en las carreteras*. La Jornada Semanal, Nueva Época. n. 130. México, D. F., 31 de agosto de 1997. p. 2.
- DAVIS, Paul. *The Beatles 1963-1964*. VOX, 44. IPC Magazines Ltd., London, May, 1994. pp. 91-99.
- DE BARROS, Manoel, Marcelo Buainain. *Escritos para el conocimiento del suelo*. El Paseante, n. 11, Madrid, España, Ediciones Siruela, S.A., 1985. pp. 124-135.
- DE BEERS. *A Woman is made of curves and lines*. W. Intimate Details. Publicity. Vol. 29, Issue 10, New York, N. Y., October '00. pp. 89-92.
- DE LA MAZA, Francisco. *El guadalupanismo mexicano*. Lecturas Mexicanas 37. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1984.
- DE LA RENTA, Oscar. *Publicity*. W. Last Resort. Vol. 23, Issue 10, New York, N. Y., October '94. p. 89.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Lecturas Mexicanas 61. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1984.
- DE MANDIARGUES, André Pleyre. *Objetos surrealistas*. La Jornada Semanal, Nueva Época. n. 130, México, D. F., 31 de agosto de 1997. pp. 4-5.
- DE MARCHELIER, Patrick and Jacques Cellier of Cinandré. *Action, jogging, tennis, softball, sailing, swim parts*. Seventeen, Fashion.

- Vol. 33, n. 4, New York, N. Y., April 1974. pp. 121-131.
- DE MARCHIS Giulio.- *Giacomo Balla, L'aura futurista*. Einaudi Editore S.P.A., Einaudi Letteratura 51. Torino. 1977.
- DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Alianza Forma. Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1993.
- De MONTAIGNE, M. *Ensayos escogidos*. Nuestros Clásicos. Serie Literatura. México, D. F., UNAM, 1959.
- DE SANDOVAL, Pablo y Francisco Peregh. *Kabul, fotografiada a 700 kilómetros de altura*. El País, Sección Internacional, Año XXVI, n. 8.909, España, domingo 14 de octubre de 2001. p. 7.
- DE SEGARRA, Joan, et al. *La izquierda gamberra*. El País semanal. n. 1,228. Fotografía [07], Madrid, España, domingo 9 de abril de 2000. pp. 45, 46, 48, 50 y 52.
- DECURTIS Anthony. *The Robert Redford Rolling Stone Interview*. Rolling Stone Issue 692. October 6, 1994. Straight arrow Publisher Company, L. P. USA. pp. 72-74, 76-77 y 98.
- DECURTIS Anthony. *The Robert Redford Rolling Stone Interview*. Straight arrow Publishers Company, L. P. U.S.A. pp. 72-74, 76-77, 98.
- DEE MITCHEL, Charles. *Katharina Grosse at Petra Bungert*. Art in America, Vol. 85, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1997. pp. 111-112.
- DEL BUONO, Nicoletta e Capra Franco. *La quarta dimensione del colore*. Architectural Digest, n. 227. Le Mode. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Aprile 2000. pp. 308-315.
- DEL VALLE Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia*. Col. Austral. 10ª ed. Madrid, España, España-Calpe, S. A., 1979.
- DEL VALLE Inclán, Ramón. *Sonata de Primavera*. Club Bruguera 56. Barcelona, España, Ed. Bruguera, S. A., 1981.
- DENIS Stephane y Jean Montaldo - *Mitterrand la masque*. Paris Match, No. 2343, April 4, Cogedipresse, France. pp. 42-51.
- DENIS Stephane, Jean Montaldo. *Mitterrand Le Masque*. Paris Match, No. 2343, Avril 94. Cogedipresse, France. pp. 64-71.
- DER Spigel. *"Nosotros descubrimos la globalización"*. Entrevista a Daniel Cohn-Bendit. El País. N. 8.665. Ed. Internacional, Madrid, España, domingo 11 de febrero de 2001. pp. 8-9.
- DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. 2a. ed., Barcelona, España, Ed. Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Col. Pensamiento contemporáneo, 1993.
- DESAI, Noshir. *Bienvenidos al "holi"*. El País semanal. n. 1,227. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 2 de abril de 2000. pp. 24-25.
- DESCENDRE, Nadine. *Mécénat Public & ou Privé*. Galerles Magazine, n. 56, International edition, bimestrial. Editions numero 5, cont. 142. Paris, 1993. pp. 66-69.
- DI BENDRISS, et al. *Poesie scritte nel marmo*. Architectural Digest, n. 227. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Aprile 2000. pp. 190-195.
- DI PERNA Alan. *King of the road*. Guitar World. May 1993, vol. 14, No. 5. Audit Bureau of Circulations. U.S.A. pp. 60-61, 63-64, 66, 69-70, 106 y 108.
- DÍAZ Del Castillo, Bernal. *Historia de la Conquista de la Nueva España*. 3ª ed. México, D. F., Ed. Porrúa, S. A., 1964.
- DIGNE, Paul. *En juillet 1946 la révolution Bikini*. Globe Hebdo, Mémoire, n. 25, Paris, du 28 juillet au 3 aout, 1993. pp. 48-49.
- DIOR, Christian. *Dior j'adore* - Publicidad. El País semanal, n. 1.214., Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 2-3.
- DISEÑOINTERIOR - Magazine (Madrid). n. 89.10/99 Ed. Globus Comunicación, S. A.

- DISPOT, Laurent. *Le roi Jagger: «Je suis un rescapé»*. Globe Hebdo, En couverture, n. 25, Paris, du 28 juillet au 3 août, 1993. pp. 54-60.
- DOLL, Susan. *Marilyn, Her Life & Legend*. Beckmam House. Publications International Ltd. Lincolnwood.
- DOMÍNGUEZ, Adolfo. Publicidad. *El País semanal*, n. 1.199, Madrid, España, domingo 19 de septiembre de 1999. p. 37.
- DORAN, M. *Sobre Cezánne, conversaciones y testimonios*. Ed. Gustavo Gilli, S.A., GG Arte, Barcelona, 1980.
- DORÉ Gustave. *Ilustraciones para Balzac*. Introducción de Valeriano Bozal. Col. Comunicación Visual. Serie Grafica. Ed. Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, 1982.
- DPA, EFE, AFP, UPI y Reuter. *Versión de que una red de pistoleros Serbios financia la guerra civil en Bosnia*. Herzegovina. Publicado el 22 de enero en Hamburgo. La Jornada. Año diez, n. 3.366, México, D. F., domingo 23 de enero de 1994. p. 53.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du signe*. Colección Comunicación Visual. Serie Clásicos. Madrid, España, Editorial Gustavo Gilli, S. A., 1978.
- DUCHAMP, Marcel. *Manual de instrucciones para «Étant dones»*. El Paseante, n. 8, Revista de Variedades. Madrid, España, Ed. Siruela, S. A., 1985.
- DUFRENNE, Mikel, Plcón Gaétan et al. «*Revue d'Esthétique*» *La práctica de la pintura*. Colección Punto y líneas. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gilli, S. A., 1978.
- DUNCAN, Michael. *James Thrall Soby at Tartt Gallery/Gury Edwards Photographs*. Art In America. Vol. 82, n. 12 (December), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 106-107.
- DUNCAN, Michael. *Reconstructing Display*. Art In America. Vol. 82, n. 10 (October), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 57, 59 and 61.
- ECO, Umberto. *Gulsantes y otras vainas*. El País semanal, n. 1.207. Lo mejor del milenio 01, Madrid, España, domingo 14 de noviembre de 1999. pp. 65-68.
- EDELMAN, Robert G. *Garry Winogrand at Bonni Benrubl*. Art in America. Vol. 83, n. 2 (February), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1995. pp. 98-99.
- EDELMAN, Robert G. *Victor Pasmore at CICA*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 166-167.
- EDICIONES de Arte. *El Greco, pintor español*. 3a. ed. Madrid, España, Offo, S. L., 1973.
- ELDERFIELD, John. *El fauvismo. «Alianza Forma»*, Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1987.
- ELIOT, T. S. *La música de la Poesía*. Casa del tiempo. Vol. X, n. 97. México, D. F., UAM, septiembre-octubre de 1990, pp. 86-90.
- ELLIOT, J. *Entre el ver y el pensar*. México, D. F., Brevlarios Fondo de Cultura Económica, 1976.
- ERDMANN, Robert. *Deep In the Heart*. W. Shopping Mall. Fashion. Vol. 23, Issue 8, New York, N. Y., August'94. pp. 134-145.
- ERES. *Lingerie*. W. Greenwich Time. Publicity. Vol. 28, Issue 12, New York, N. Y., December'99. pp. 26-27.
- ERNEST, Max. *Una semana de bondad o los siete elementos capitales*. Col. Comunicación Visual, Serie Gráfica. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gilli, S. A., 1980.
- ESCHER, M. C.. *Estampas y dibujos* – Benedikt Tashen Verlag Berlin GmbH, 1991.
- ESCOHOTADO, Antonio. *El espíritu de la naturaleza*. Entrevista con Albert Hofmann. El Paseante. n. 13, Madrid, España, Ed. Siruela, S. A., 1985. pp. 116-121.
- ESCURIOLA, José María, et al. *Recuperación del paisaje urbano de Castellón*. Cimal, n. 15, Valencia, España, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1982. pp. 17-30.
- ESPEJO, Beatriz. *Gelsen Gas, poeta, pintor, escritor, fotógrafo y director de cine*. Kena,

- Año VI, n. 156, 2ª quincena de enero. México, D. F., Ed. Ferro, S. A., 5/a. pp. 16-23.
- ESSERS, Volkmar. *Henri Matisse*. Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Germany, 1989.
- EVANS LIZ, Ed Siris - Planet of Sound. Vox. IPC magazines LTD, April 1994. London. pp. 22-24.
- EWEN, Stuart. *Living by Design*. Art in America, Vol. 78, n. 6, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y.; June, 1990. pp. 68-77.
- FADANELLI, Guillermo. *El positivismo de Niklas Luhmann*. Crónica Dominical. Año 5, n. 233, México, D. F., junio 17, 2001. pp. 10-11.
- FANTUZZI Gabriel. *Carrá*. Plinoteca de los Genios #46. Editorial Codex S.A. Buenos Aires. 1964.
- FARABAUGH Mike. *Two Accellent Pieces of work*. Super Cycle No. 155, LFP INC; Beverly Hills, CA. January 1995. pp. 36-42.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del Arte Mexicano*. 2a. ed. México, D. F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Textos de Orozco*. México, D. F., UNAM, 1983.
- FERRY, Luc, et al. *El experimento del Doctor Heidegger*. Vuelta, 142, Año XII, México, D. F., septiembre de 1988. pp. 50-67.
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona, Ed. Planeta - De Agostini, S. A., Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 1993.
- FITZGERALD, F. Scott. *El Gran Gatsby*. Promociones editoriales mexicanas, S.A. de C.V. México, D. F. 1979 pp. 219-331.
- FLAUNT - Magazine (New York). n. 7. September 1999.
- FLETCHNER, Thomas and Patrice Bollon. *Chandigarh le rêve indien de Le Corbusier*. Globe Hebdo, Document, n. 25, Paris, du 28 juillet au 3 aout, 1993. pp. 30-37.
- FLORES MAGÓN, Ricardo, et al. *Regeneración 1900-1910*. Prol. Selección y notas de Armando Bartra. México, D. F., Hadise, S. A., 1972.
- FOIX, J. V. *Las irreales omegas*. Ed. bilingüe, versión de Martí Soler Vinger. México, D. F., Libros del Umbral, 2000.
- FORTE Dan - Be - Beck - A - Lula. *Guitar World*. May 1993, vol. 14, No. 5. audit Bureau of Circulations. U.S.A. pp. 32-33, 35-36, 39-40, 96 y 98-99.
- FORTE DAN, Bobleaf / starlife. *Tribute to slow hand. Guitar Legends*. November 1, 1993. vol. 2. No.1. Harris Publications, Inc., New York, N.Y. pp. 18-30.
- FOSCA, François. *Tintoret. Les Maitre du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris, France, Collection Publié sous la Direction de M. Édouard Schneider, Albin Michel, éditeur, 1929.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. 19a. ed. en español. México, D. F., Siglo XXI Editores, S. A. de C. V., 1989.
- FRANCELLI, Agustí. *El sueño prohibido de Dalí*. El País semanal, n. 1.210, Madrid, España, domingo 5 de diciembre de 1999. pp. 56-63.
- FRANKLIN, Stuart y Marie-Monique Robin. *Tiananmen 1989*. El País semanal, n. 1.193. 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 8 de agosto de 1999. pp. 95-96.
- FRENCH, Sean. *Fotografía de Brigitte Bardot en Cannes, 1956*. VOX, 49. IPC Magazines Ltd., London, October, 1994. p. 143.
- FRETTE. *Homme couture*. AD. Le più belle case del mondo. Publicidad. Anno XX, n. 226, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Marzo 2000. p. 29.
- FRICK, Thomas. *Multiple Types*. Art in America, Prints. Vol. 80, n. 1 (January), and 59. New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. pp. 55-57.
- FRIIS-HANSEN, Dana. *Kineo Kuwabara and Noboyoshi Araki at the Setagaya Art Museum*. Art in America. Vol. 81, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. p. 114.
- FUENTES, Carlos. *Agua quemada*. Cuarteto narrativo. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981.

- FUENTES, Carlos. *Terra nostra*. México, D. F., Ed. Joaquín Mortiz, S. A., noviembre de 1975.
- FULLER, Graham. *The color of Floyd*. Entrevista con David Gilmour. Interview, July. *Fireworks*, vol. XXIV, n. 7, New York, N. Y., Brant Publications, Inc., 1994. pp. 20-21.
- GAILLEMIN, Jean-Louis, Massimo Listri. *Estate in campagna*. AD/Antiques, Ambiente, n. 8. Suplemento al n. 226 di AD. Anno XX, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Marzo 2000. pp. 60-65.
- GAILLEMIN, Jean-Louis. *Spirito eclettico*. AD/Antiques, Ambiente, n. 8. Suplemento al n. 226 di AD. Anno XX, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Marzo 2000. pp. 78-87.
- GALÁN Lola. *Los carros anti-Berlusconi* El País, n. 9.088, Mujeres. Madrid, España, Domingo 14 de abril del 2002. p. 8.
- GALE, Lee and Kevine Cook. *Touch it, and I'll kill you"*. VOX, 39. IPC Magazines Ltd., London, December, 1993. pp. 62 and 67-68.
- GALL, Michel. *I Ching*. Serie Incógnita/Métodos. Barcelona, España, Gedisa, S. A., 1985.
- GALLOWAY, David. *Documenta 9: The Bottom Line*. Art in America, Vol. 81, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1993. pp. 55-59.
- GAMMA. *Un auto de un millón de dólares*. Geomundo. Año. XVIII, n. 7, México, D. F., 15 de agosto de 1980. p. 6.
- GARCÍA Cantú, Gastón. *El presidente y el expresidente. El poder en México*. Excélsior. Año LXXVIII, Tomo II. Primera Plana, México, D. F., viernes 3 de marzo de 1995. cont. 32-A y 33-A.
- GARCÍA Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Obras completas. Prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid, España, Aguilar, S. A. de Ediciones. pp. 397-461.
- GARCÍA Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Siete cuentos. México, D. F., Ed. Hermes, 1972.
- GARCÍA Márquez, Gabriel, et al. *Cuentos diversos*. El Cuento. Año VIII, Tomo VIII, n. 51. México, D. F., Ed. *El Cuento*, S. A., enero-febrero, 1972.
- GARCÍA Ponce Juan. *Una Lectura Pseudonóstica de la Pintura de Balthus*. Ediciones del Equilibrista. México, 1987.
- GARCÍA Rodero, Cristina. *España oculta*. El Pasante. n. 13, Madrid, España, Ed. Siruela, S. A., 1985. pp. 62-71.
- GARCÍA Rodero, Cristina. *Refugiados kosovares*. El País semanal, n. 1.214. Fotografía, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 46-47.
- GARCÍA-PELAYO y Gross, Ramón. *Diccionario general español-inglés english-spanish Larousse*. México, Ed. Larousse, 1983.
- GARCÍA-PELAYO y Gross, Ramón. *Diccionario Práctico Larousse, Español-Francés, Francés-Español*. México, D. F., Ed. Larousse, 1983.
- GARDUÑO Espinosa, Roberto y José Gil Olmos. *No seré candidato a ningún cargo más en el PRD: Heberto*. La Jornada. Año nueve, n. 3. 1995, México, D. F., domingo 1º de agosto de 1993. p. 6.
- GAYA Nuño, Juan Antonio. *Picasso*. Col. Libro Film, Serie Gran Formato. Madrid, España, Ed. Aguilar, S. A., 1975.
- GEORGE Warren, Holly. *Hooked on Twang*. Rolling Stone. Issue 758. April 17, 1997. Straight Arrow Publishers Company. L.P.U.S.A. pp. 36 y 48.
- GERRIT, Henry. *Ann Marie Rousseau at Hal Katzen*. Art in America. Vol. 80, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. p. 119.
- GERRIT, Henry. *Deborah Brown at Tibor de Nagy*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 168 and 170.
- GERRIT, Henry. *Kim Do at Tatistcheff*. Art in America. Vol. 80, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. p.118-119.

- GERSHENSON, Antonio. *Producción: en Chiapas y en México*. La Jornada. Año diez, n. 3.366, México, D. F., domingo 23 de enero de 1994. p. 5.
- GIGLI, Romeo - Publicity. W. *Advance Planning*. Vol. 28, Issue 10, New York, N. Y., October '99. p. 121.
- GIMFERRER, Pere. *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., Biblioteca de Arte Hispánico, 1974.
- GINSBERG Allen. *La caída de América*. Vers. de A. Resines. Col. Visor de poesía No. 76. Madrid, 1997.
- GINSBERG Allen. *Muerte y Fama*. Ed. Lumen Poesía, España 2000.
- GIRARD, Patrick y Michel Foucher. *Corée du Nord. Alerte à la Bombe H*. Globe Hebdo, 168 heures la semaine géopolitique, n. 71, Paris, du 15 au 21 juin, 1994. pp. 17-19.
- GIRARD, Patrick. *Les monstres urbains menacés d'asphyxie*. Globe Hebdo, 168 heures la semaine géopolitique, n. 23, Paris, du 14 au 20 juillet, 1993. pp. 25-27.
- GLANTZER Paula y Staycey Berstein. *The secret collection of Dr. Barnes*. Life, Judd's Inc. Sheandoah Division. New York, NY. pp. 76-84.
- GODFREY, Tony. *A British Painting for the 90's*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 144-153, cont. 179, 181 and 183.
- GOLDING John. *Braque. The Late Works*. The Menil Collection, Houston in Colaboration With Rogal Academy of Arts, London. Yale University Press, New Heaven and London 1997.
- GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas*. Col. Alianza Forma. Madrid, España, Alianza Editorial, S. A., 1983.
- GÓMEZ De La Serna, Ramón. *Dalf*. New York, N. Y., William Morrow and Company, Inc., 1979.
- GÓMEZ Mayorga, Mauricio. *La Arquitectura Contemporánea en México*. Rev. Artes de México, auspiciada por la UNAM, n. 36. Año IX. México, D. F., Ed. Helio México, S. A., 1961.
- GÓMEZ, Pablo. *La paz de Octavio Paz*. (Segunda y última parte). La Jornada. Año diez, n. 3.370, México, D. F., Jueves 27 de enero de 1994. p. 16.
- GONZÁLEZ Galván Manuel. *Agonías de Arquitectura y Urbanismo*. UNAM. Coordinación de Humanidades, Vol. XLIV, núm. 463, agosto 1989. México, D.F. pp. 65-69.
- GONZÁLEZ Martínez, Enrique. *Tuércel el cuello al cisne y otros poemas*. Lecturas Mexicanas 67. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1984.
- GONZÁLEZ MATUTE, Gloria. *130-301 Contra la Academia de Pintura, 1928*. Col. Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación de las Artes. México, D. F., INBA / Centro Nacional de Investigación, 1993.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Las amargas lágrimas de Carlos Fuentes*. El Ángel. Periódico Reforma. n. 35, México, D. F., 31 de julio de 1994. p. 11.
- GOYA. *Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*. Reproducción completa de cuatro series. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gill, S.A. Col. Com. Visual, Serie Gráficos, 1980.
- GOYTISOLO, Juan. *El 'efecto llamada'*. El País. Año XXVI, n. 8.874, Sección Opinión, España, domingo 9 de septiembre de 2001. p. 13 y 14.
- GOYTISOLO, Juan. *La resaca*. Biblioteca Paralela. México, D. F., Ed. Joaquín Mortiz, 1977.
- GOZZOLI Maria Cristina. *Braque. Maestros de la Pintura*, 24. Anesa. Noguier Rizzoli. Buenos Aires, Argentina. 1973.
- GREENBERG, Clement. *Art and culture: Critical essays*. Beacon Press, 1984.
- GREENOUGH Sarah. *Walker Evans. Subways and Streets*. National Gallery of Art. Washington, 1991.
- GREGORETTI Marco, et al. *Aleas Marcuzzi*. GQ. Luglio 2000. num. 10 edizioni Condé Nast Sp. A. Milano. p. Portada desplegable cont. 56-64.

- GROSELL, Nicolai/Veronique Carré. *La última ola*. El País semanal, n. 1.194. Estilo, Madrid, España, domingo 15 de agosto de 1999. pp. 63-67.
- GRÜNBERG, Serge. *Charlotte Corday poissard de l'«ami du peuple»*. Globe Hebdo, Désirs d'été, n. 23, París, du 14 au 20 juillet, 1993. pp. 48-50.
- GRÜNBERG, Serge. *Il y a 50 ans La révolte beatnik et aujourd'hui?* Globe Hebdo, Mémoire. n. 17, París, du 2 au 8 juin, 1993. pp. 57-66.
- G-SHOCK CASIO - *Publicidad*. VOX, 49. IPC Magazines Ltd., London, p. 4, October, 1994.
- GUAL, Enrique F. *Doctor Atl*. Serie Pintura Mexicana. México, D. F., Anáhuac Compañía Editorial, 1967.
- GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, España, AKAL/ COMUNICACIÓN, Ed. Akal, S. A., 1989.
- GUCCI - *Publicidad*: El País semanal, n. 1.200, Madrid, España, domingo 26 de septiembre de 1999. p. 7.
- GUCCI Rush. *Publicidad*. El País semanal, n. 1.199, Madrid, España, domingo 19 de septiembre de 1999. p. 23.
- GUESS - *Home Collection*. Publicidad. W. Shopping Mall. Volumen 23 Issue 8 August '94. Fairchild Publications. New York. N.Y. p 12-13.
- GUESS. *Home Collection*. W. Shopping Mall. Publicity. Vol. 23, Issue 8, New York, N. Y., August '94. pp. 16-17.
- GUESS. *Innerwear*. W. Last Resort. Vol. 23, Issue 10, New York, N. Y., October '94. pp. 4-5.
- GUIGON Emmanuel y Jean Luc Merqé - *Transparencias Fugadas*. Siete pintores fotógrafos. Museo de Teruel, Perruca Artes Graficas, 7 de Noviembre-10 de Diciembre 1995.
- GUMUCIO, Juan Carlos y Jesús Ubera. *De Cat Stevens a Yusuf Islam*. El País semanal. n. 1.231. Música [04], Madrid, España, domingo 30 de abril de 2000. pp. 37, 38 y 40.
- GURREA C., José Antonio. *Un torturador en México. El otro Cavallo*. Semanario Etcétera 398, Columnas. 14 de Septiembre de 2000. México, D. F., Ediciones y Cultura, S. A. de C. V., s/a. p. 9.
- GUTTUSO, Renato. *Mestiere di pittore. Scritti sull'art e la società*. «Rapport» De Donato editore, Bari, 1972.
- HABASQUE, G. *Cubism' Biographical and Critical Study*. Paris and New York, (s.e.), 1959.
- HABOUR, Berna G. *¿Ha muerto la 'tercer vía'?* El País. Año XXVI, n. 8.769. Sec. Internacional, Madrid, España, domingo 27 de mayo de 2001. p. 6.
- HAMILTON, Finlay Ian. *El jardín como figura poética* El Paseante. n. 13, Madrid, España, Ed. Siruela, S. A., 1985. pp. 74-87.
- HAMMACHER, A.M. *René Magritte*. The Library of Great Painters. Harry N. Abrams, Inc. 2nd. Printing. 73-13789. New York.
- HANF Noren, Catherine. *The Camera of My Family*. New York, N.Y., Alfred A. Knopf, 1976.
- HARA, Cristóbal. *Gigantes del campo*. El País semanal. n. 1.234. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 21 de mayo de 2000. pp. 22-23.
- HARO Tecglen, Eduardo. *De Rusia a Rusia (Imágenes inéditas de un siglo dramático)*. El País semanal, n. 198, Año XIX, tercera época. Barcelona - Madrid, España, domingo 4 de diciembre de 1994. pp. 1,18-31.
- HAYES Jack et al. *What did we lose ?*. Life. Judd's Inc. - Shenandoah Division. New York, N.Y., April 1993. pp. 56-67.
- HAYUM, Andree. *A Mantenga for Our Time*. Art in America. Vol. 81, n. 7 (July), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 68-79. cont. 125.
- HEARTNEY Eleanor. *Stanley Twardowics at Mitchell Alguo*. Art in America, Vol. 85. n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1997. p. 111.
- HEARTNEY, Eleanor. *Shihako Fukumoto at the Gallery at Takashimaya*. Art in America. Vol. 82, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. p. 98.

- HEARTNEY, Eleanor. *Annette Lemieux at Josh Baer*. Art in America. Vol. 82, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. p. 100.
- HEARTNEY, Eleanor. *Art: Live and in Public*. Art in America. Report from Japan. Vol. 85, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 50-55 and 57.
- HEARTNEY, Eleanor. *The New Patronage*. Art in America. Vol. 80, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1992. pp. 72-79 and 129.
- HEATH CHRIS, Albert Watson. *Ascent of a Woman*. Details. May 1995. The Condé Nast Publications Inc. USA. pp. 110-117 y 169-170.
- HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas. (Estética)*. Buenos Aires, Argentina, Espasa Calpe, 1946.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Vers. 2a ed. de Ch. Bernard. 2 vols. Madrid, España, D. Jorro, 1908.
- HEGEL, G. W. F. *Filosofía de la Historia Universal*. Madrid, España, Revista de Occidente, 1928.
- HEGEL, G. W. F. *Poética*. Col. Austral. Buenos Aires, Argentina, Espasa-Calpe, 1947.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. Trad. y Prólogo de Samuel Ramos. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1958.
- HEIDEGGER, Martin. *Holderlin y la esencia de la poesía*. Vers. Prologada de Juan David García Bacca. México, D. F., Ed. Árbol, 1944.
- HENDRICKSON Matt. *Notorious B.I.G.* 1973-1997. Rolling Stone. Issue 758. April 17, 1997. Straight Arrow Publishers Company. L.P.U.S.A. pp. 29-30 y 32.
- HERBERT, Robert L. *Courbet's Lost Laundresses*. Art in America. Vol. 83, n. 2 (February), cont. 107. New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1995. pp. 80-85.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis, et al. *Chiapas: Del Congreso Indígena a la Guerra Campesina*. La Jornada del Campo. Año 2, n. 23, Suplemento del n. 3368, México, D. F., martes 25 de enero de 1994. pp. 1-16.
- HERNÁNDEZ, J. Jaime. *Perderá la guerra E.U.: estrategia militar*. El Universal. Año LXXXVI, Tomo CCCXXXIX/n. 30.662, México, D. F., viernes 5 de octubre de 2001. pp. A-9.
- HIGHSMITH, Patricia. *El crimen como estilo de vida, Enrique Serna*. La Jornada Semanal, Nueva Época. n. 1, México, D. F., 12 de marzo de 1995. p. 3.
- HIGHSMITH, Patricia. *Confesiones, Jean-Batiste Baronian*. La Jornada Semanal, Nueva Época. n. 1, México, D. F., 12 de marzo de 1995. p. IV.
- HIGONNET, Anne. *Whither the Barnes?* Art in America. Vol. 82, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 67-69.
- HIRIART, Hugo. *Las palabras de la tribu*. Foro Sor Juan Inés de la Cruz. Centro Cultural Universitario. México, D. F., UNAM, Fondo de Amistad México-Japón. Estreno 13 y 14 de octubre de 1988.
- HOCHMAN, Steve. *Native American Son*. Rolling Stone. Issue 692. October 6, 1994. Straight Arrow Publishers Company. L.P. U.S.A. p. 27.
- HOCINE/AFP/1997/Marie-Monique Robin/Capa. *Matanzas en Argelia*. El País semanal, n. 1.190. 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 17 de julio de 1999. pp. 108-109 y 111.
- HOFFMANN, E. T. A. *Los Automatas*. Pequeña Biblioteca. Calamus Scriptorivs. Barcelona-Palma de Mallorca, España, 1982.
- HÖLZ, Karl. *Afinar los instrumentos del espíritu. Entrevista con Salvador Elizondo*. Periódico Reforma. El Ángel. n. 35, México, D. F., 31 de julio de 1994. p.15-16.
- HÖLZ, Karl. *El viaje de la literatura de La Onda. Entrevista con José Agustín*. Periódico Reforma. El Ángel. n. 35, México, D. F., 31 de julio de 1994. pp. 8-10.
- HONDA. *Pulsante Diemozioni*. Publicidad. GQ. Luglio 2000. num 10. edizioni Condé Nast S. p A. Milano. pp. 102-103.

- HORNUNG, Clarence P. *Treasury of American Antiques. A Pictorial Survey of Popular Folk Arts & Crafts*. New York, N. Y., Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977.
- HOUSE, John. *Anarchist or Esthete? Pizarro in the City*. Vol. 81, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 80-89, cont. 141-143.
- HUIDOBRO, Vicente. Altazor. Prólogo de Bernardo Ruiz, Ed. Facsimilar. 2a. ed. Libros del Bicho, núm. 19. México, D. F., Premià editora de libros, S. A., 1982.
- HUMPHRIES PATRICK, Denis O' Regan - Is There any body out there? *Vox, Gig Review*. IPC magazines LTD, June 1994. London. pp. 136-137.
- HUMPHRIES, Patrick, et al. *The Stone Ages*. VOX RH, 43. IPC Magazines Ltd., London, April, 1994. pp. 24-39.
- HUMPHRIES, Patrick. *Back in the highway life*. VOX, 45. IPC Magazines Ltd., London, June, 1994. pp. 62-66.
- HUMPHRIES, Patrick. *Hard'n'fast*. VOX RH, 48. IPC Magazines Ltd., London, September, 1994. pp. 78-79.
- HUMPHRIES, Patrick. *Mr. Tambourine Man*. VOX RH, 48. IPC Magazines Ltd., London, September, 1994. p. 90.
- HUNTINGTON. *Buscan un choque de culturas: Huntington*. The New York Times. El Universal. México, D. F., sábado 20 de octubre de 2001.
- HUYSMANS, J-K. - *Grünewald*. Phaldon, Oxford y E. P. Dutton, New York. Elsevier Publishers Projects SA, Lausanne/Smeets Illustrated Projects, Weert. Netherlands. 1976.
- IBARRA, Gabriela. "La Revolución de las Ideas". *Extractos del Diario de los Debates del Congreso Constituyente de 1916-1917*. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XLII, n. 433, México, D. F., febrero de 1987. pp. III-VII.
- JACQUARD, Roland. *Las armas ocultas de Al Qaeda*. El País. Año XXVI, n. 8.916. Guerra contra el terrorismo, España, domingo 9 de septiembre de 2001. pp. 10-11.
- JAGUER, Edouard. *Gironella*. México, D. F., Ed. ERA/México, 1964.
- JARDÍ, Enric. *Torres García*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., 1974.
- JEFFERS, Robinson. *Antología*. Versiones de Alberto López Fernández y de Pablo Soler Frost. México, D. F., Libros del Umbral, 1999.
- JOHN St/Mary Gray. *St. John Perfume*. W. Last Resort. Vol. 23, Issue 10, New York, N. Y., October '94. pp. 6-7.
- JOHNSON, Ken. *Mary Weather Ford at Blum Helman Warehouse*. Art in America. Vol. 81, n. 7 (July), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. p. 109.
- JOHNSON, Ken. *Rodney Graham at Christine Burgin*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. p. 165.
- JOHNSON, Ken. *Significant Others*. Art in America. Vol. 81, n. 6 (June), New York, pp. 84-91. N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993.
- JONES, Allan. *Universal soldiers*. VOX Videos, 49. IPC Magazines Ltd., London, October, 1994. p. 139.
- JOYCE, James. *Retrato del artista adolescente*. La Nave de los Locos, n. 49, 4ª ed. México, D. F., Premià Editora, S. A., 1981.
- JUCAUD Pang, Robert De Niro "Mon Pere et art peintre et il má toujours beacoup soutenu" Paris Match, No. 2343, Avril 94. Cagé di- presse France. pp. 36-39.
- JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, España, Aguilar, S. A. de Ediciones, Colección Hombre y Cosmos, Ed. Española, 1979.
- KAFKA Franz. *América*. Obras inmortales; EDAF, ediciones -Distribuciones, S. A. Madrid, 1981. pp. 353-711.

- KAFKA Franz. *Un virtuoso del hambre*. Obras Inmortales; EDAF, ediciones – Distribuciones, S. A. Madrid, 1981. pp. 831-855.
- KAHIL, M. *La prensa árabe desconfió de Estados Unidos*. Arab News, Riad, 7 de octubre. El País. Año XXVI, n. 8.909. En el nombre de Alá, España, domingo 14 de octubre de 2001. p. 12.
- KAHNWEILER, D.H. *The Rise of Cubism*. New York, (s.e.), 1949.
- KALINA, Richard. *Sol Le Witt at Ace*. Art in America, vol. 85, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. p. 122.
- KALINA, Richard. *Jack Goldstein at John Weber*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 167-168.
- KALINA, Richard. *Painting Snapshots, or the Cursory Spectacle*. Art in America. Vol. 81, n. 6 (June), cont. 118. New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 92-95.
- KARAN, Donna. *Intimates*. W. Greenwich Time. Publicity. Vol. 28, Issue 12, New York, N. Y., December '99. pp. 18-19.
- KASRAIAN, Nasrollah. *L'Iran Rural*. Double page photos. n. 33, Édition SNEP, Paris. Imprimé en Suisse. 1984.
- KENDALL, Richard. *Cezánne por sí mismo*. Gran Bretaña, Plaza y Janés, Edit., S. A., McDonald and Co. Ltd., 1988.
- KENT Jonathan. *So Moorish*. Vox. Interview. IPC. Magazines LTD. May 1993. London. p. 90.
- KEYES, Norman Jr. *Fabled lands freshly observed: Early travel photographs*. The Magazine ANTIQUES, vol. XCLIII, n. 4, Broadway, New York, N. Y., Brant Publications Inc., April, 1993. pp. 585-595.
- KIAER, Christina. *Photographs for a Russian Future*. Art in America, Photography, vol. 81, n. 5 (May), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 51-55.
- KIEFER, Michael. *The self-cleaning oven*. Playboy, vol. 41, n. 2, U.S.A., The Playboy Forum, February 1994. pp. 44-45.
- KING, Stephen. *Why we crave horror movies*. Playboy, vol. 1, Chicago, Ill., U.S.A., January, 1981. pp. 150-154, cont. 237-238, 240, 242, 244 and 246.
- KINNEY, Barbara, Marie-Monique Robin/Capa. *Acuerdos de Paz en Washington*. El País semanal, n. 1.190. 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 18 de Julio de 1999. pp. 106-107 y 110.
- KITTS Jeff; Lance Mercer. *Gold fingers*. Guitar World. May 1993, vol. 14, No 5. Audit Bureau of Circulations. U.S.A. pp. 74-75, 77-78, 80, 88-90.
- KLEIN, Calvin. *Publicity*. W. Beauty and the Feast. Vol. 23, Issue 9, New York, N. Y., September '94. pp. 59-61.
- KNOX, George. *Victoria and Gilbert Museum (Bombay)*. *Catalogue of the Tiepolo*. – Drawings in the Victoria and Albert Museum. London: Her Majesty's Stationary Office, 1975.
- KOBAL John. *The art of the great Hollywood Portrait Photographers, 1925-1940*. Alfred A. Knopf. New York, 1980.
- KOOPAL, Grace, G. *Miracle of Music*. Golden Jubilee Edition. ed de 2500 copias, firmadas por la autora. USA 1972.
- KOPLOS, Janet. *Art on Stage*. Art in America, Vol. 85, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1997. pp. 51-55.
- KOPLOS, Janet. *Naoyoshi Hikosaka at Gallery Te and Tokyo Gallery*. Art in America. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 174-175.
- KOPLOS, Janet. *Rockets and Refrigerators*. Art in America. Vol. 81, n. 7 (July), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 66-73.
- KOPLOS, Janet. *Through a Japanese View Finder*. Art in America. Vol. 85, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 84-93.
- KOZLOFF, Max. *Antonio López, Painter of Madrid*. Art in America. Vol. 81, n. 10 (October),

- New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 94-101 and 157.
- KOZLOFF, Max. *Picturing the killing fields*. Art in America, Vol. 78, n. 6, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., June, 1990. pp. 144-151, cont. 199-201, cont. 205.
- KRAUCHENKO, K. *Sergel Konlankov*. Leningrad, USSR, Aurora Art Publishers, 1977.
- KRAUZE, Enrique. *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*. CONAFE. México, D. F., Siglo XXI Editores, S. A. de C. V., 1985.
- KRUGMAN, Paul. *Una ciudad herida*. El País. Año XXVI, n. 8.902, Negocios, España, domingo 7 de octubre de 2001. p. 10.
- KUBLER, George. et al. *Simpatías y Diferencias*. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina. X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas. Estudios de Arte y Estética 28. México, D. F., UNAM, 1988.
- KULTERMAN Udo - *Kenso Tange 1946-1969*. editorial Gustavo Gill, S.A. Barcelona 1970.
- L. BELCOVE, Julie y Bruce Bernard. *Freudian Analysis*. W. Profile. Scarlet Women, vol. 29, Issue 11, New York, N. Y., November '00. pp. 318-323, 360.
- L. BELCOVE, Julie y Sam Taylor-Wood. *Rachel Rachel*. W. Sweepstakes, Profile. Vol. 28, Issue 11, New York, N. Y., November '99. pp. 344-349.
- L. PINCUS, Robert. *Critical Assemblages: The Kienholz Tableaux*. Art in America. Vol. 78, n. 6, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., June, 1990. pp. 158-162, cont. 203.
- LABASTIDA, Horacio. *Ideologías Políticas, Revolución y Constitución*. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XLII, n. 433, México, D. F., febrero de 1987. pp. VIII-XII.
- LADNER, Stephen and Jacques Cellier de Cinandré. *Stitch Up the Sun*. Seventeen, Patterns. Vol. 33, n. 4, New York, N. Y., April 1974. pp. 154-157.
- LAFFÓN, Carmen. *Mesa, relieve y tableros*. El País semanal, n. 1.214. ARTE, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 56-57.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Grabados y dibujos de Tiepolo*. Madrid, España, Biblioteca Nacional, Estudio preliminar y cat. por Enrique Lafuente Ferrari, 1935.
- LAMPERT, Catherine. *Lucian Freud*. Whitechapel. Art Gallery/Rizzoli, 1994.
- LANE, Dakota and Jean Kalina. *Woodstock, then, now, when, and how*. Interview, July. Fireworks, vol. XXIV, n. 7, New York, N. Y., Brant Publications, Inc., 1994. pp. 52-59.
- LARRAURI, Eva y Jesús Uriarte. *Universo Chillida*. El País semanal. n. 1,246, Madrid, España, domingo 13 de agosto de 2000. pp. 40-47.
- LAURENT, Monique. *Auguste Rodin (1840-1917)*. México, D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, CULTURA SEP, 1982.
- LAURENT, Ralph. *Footwear and Hosiery*. W. Last Resort. Publicity. Vol. 23, Issue 10, New York, N. Y., October '94. p. 21.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. La nave de los locos. México, D. F., Premià Editora, S. A., 1982.
- LAVRENTIEV Alexander. *Alexander Rodchenko Photography 1924-1954*. Könemann Verlags Gesell. Schaft mbH. Köln. Italy. 1995.
- LAVRENTIEV, Alexander. *Apartment of the Avant-garde*. Art & Antiques, vol. IX, n. 5, New York, N. Y., World Publishing Co. Inc., May, 1992. pp. 48-53.
- LAWIN Maud. *Cut with the kitchen Knife. The Welmar Photomontages of Hanna Höch*. Yale University Press. New Haven & London. 1993.
- LE Corbusier. *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*. Barcelona, España, Ed. Planeta-De Agostini, S. A., 1993.
- LE QUERREC, Guy y Marie-Monique Robin. *Fotos magnum 1982-François Mitterrand*. El País semanal, n. 1.193. 100 fotos del siglo, Madrid, España, domingo 8 de agosto de 1999. pp. 92-94.

- LEE Masters Edgar. *Antología de Spoon River*. Editorial Letras Vivas; los otros poetas de la banda eriza. México, D. F. 1999.
- LEFFINGWELL, Edward. *Latin Soliloquies*. Art in America, Vol. 81, n. 12, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., December, 1993. pp. 72-83.
- LEFFINGWELL, Edward. *Nationalism and Beyond*. Art in America. Report from Sao Paulo. Vol. 85, n. 3 (March). New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 34-37 cont. 39 and 41.
- LÉGER, Hervé, et al. *Escultor del cuerpo*. El País semanal, n. 1.211. Moda, Madrid, España, domingo 12 de diciembre de 1999. pp. 114-120.
- LEIBOVITZ, Anne. *Las mujeres de Leibovitz*. El País semanal, n. 1.217, Madrid, España, domingo 23 de enero de 2000. pp. 56-67.
- LEIRIS, Michel. *Francis Bacon*. Parets del Vallès. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., 1987.
- LEÑERO, Vicente. *Los periodistas*. Nueva Narrativa Hispánica, 4ª ed. México, D. F., Ed. Joaquín Mortiz, julio de 1978.
- LEVY, Adam. *David Hockney, at the 1853 Gallery*. Art in America, Vol. 78, n. 6, Brant Art Publications Inc., New York, N.Y., June, 1990. pp. 185-187.
- LEY Margaretha. *Escanda*. Publicidad. W. Shopping Mall. August '94. Fairchild Publications. New York, N.Y. pp. 16-17.
- LIFE. *Beautiful Losers*. Judd's Inc. - Shenandoah Division. New York, N.Y. pp. 38-42, 46 y 48-50.
- LIFE. *Elvis, on his 60th birthday: A celebration in Pictures*. Judd's Inc. Shenandoah División. New York, N.Y. February 10, 1995
- LIFE. *Remembering Jackie. Special Commemorative edition*. Judd's Inc. - Shenandoah Division. New York, 1993.
- LILLY, Wei. *Francesco Clemente at Gagosian*. Art in America, vol. 85, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. p. 126.
- LINDEMAN, Les. *Bob Dylan is back*. Seventeen, Get Set for the Most. Vol. 33, New York, N. Y., April 1974. p. 104.
- LOFTUS, Hershman, et al. *Romanticismo tra storia e invenzione*. Arqutlectual Digest, n. 227. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Aprile 2000. pp. 196-201.
- LÓPEZ De Haro, Renée y José Manuel Ferrater. *Mirarse el ombligo*. El País semanal. n. 1.231, Madrid, España, domingo 30 de abril de 2000. pp. 106-111.
- LÓPEZ De Haro, Renée y Juan Aldabaldetrecu. *Piel fría*. El País semanal. n. 1.226. Moda, Madrid, España, domingo 26 de marzo de 2000. pp. 66-73.
- LÓPEZ De La Parra. *Aplicaciones Industriales de la realidad virtual*. Excélsior, Magazine dominical, México, D. F., 18 de septiembre de 1994. p. 6.
- LÓPEZ Domínguez-Asiain, Aurelio. *Julio Ruelas*. México, D. F., Editorial Jilguero, S. A. de C. V., D.R., Casa de Bolsa Cremí, S.A., 1917.
- LORENZANO, César. *Los cuadernos de Vlady*. Los creadores y las artes. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural. 1985.
- LUCIE-Smith, Edward. *Movements in art since 1945*. London, Thames and Hudson, 1984.
- LUGO, Eduardo y Tomás Mosconico. *Harold Bloom, el hombre que nos enseña a leer*. El País semanal. n. 1.245. Entrevista [02], Madrid, España, domingo 6 de agosto de 2000. pp. 10-14.
- LUKÁCS, Georg. "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- LUZAN, Julia. *Clemente, el pintor aventurero*. El País semanal, n. 1.221, Madrid, España, domingo 20 de febrero de 2000. pp. 62-69.
- LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura*. Col. Comunicación Visual. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gill, S. A., 1979.

- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona, España, Ed. Planeta de Agostini, S. A., Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 1993.
- M.A.C. *Publicidad*. El País semanal, n. 1.186, Madrid, España, domingo 20 de junio de 1999. p. 5.
- MAAS, Jeremy. *Victorian Painters*. An Artabras Book. New York, N. Y., Harrison House Publishers, 1988.
- MacRITCHIE, Lynn. *Living with Cubism*. Art In America, Decorative Arts. Vol. 81, n. 7 (July), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 56-57, cont. 59.
- MADINA, Joaquín y Pedro Laguna. *Los bonsáis de Felipe*. El País semanal, n. 1.215, Madrid, España, domingo 9 de enero de 2000. pp. 64-71.
- MALINS STEVE. *Driving Ambitious Vox*, IPC Magazines LTD, June 1993. London. p. 20-22.
- MALINS, Steve. *Truth or dare?* VOX, 53. IPC Magazines Ltd., London, February, 1995. pp. 31-33.
- MALINS, Steve. *I think theref-Orb I Ambient*. VOX, 45. IPC Magazines Ltd., London, cont. 41, June, 1994. pp. 36-39.
- MALLARMÉ, Stephane. *Obra completa en poesía*. Ed. bilingüe. Tomo II. Madrid, España, Libros Río Nuevo. Serie Poesía / XVIII. Ediciones 29. 1979.
- MALLINSON, Constance. *Robert Flick at Craig Krull*. Art In America. Vol. 83, n. 2 (February), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1995. p. 101.
- MALONY, Edward. "As the stench of burning snakes spread..." VOX, 45. IPC Magazines Ltd., London, June, 1994. pp. 52-56.
- MANCA, Joseph. *Titian*. Washington, D. C., National Gallery of Art. 1993.
- MANLEY Hopkins Gerard. *El naufragio del Deutschland*. Versión de Salvador Elizondo. Libros del Umbral, Col. El Naranja, 3. México, D. F. 1999.
- MANRIQUE, A. Diego. *Eric Clapton la mano generosa*. El País semanal, n. 1.187, Madrid, España, domingo 27 de junio de 1999. pp. 50-53.
- MAPLES Arce, Manuel. *Las Semillas del Tiempo*. Obra Poética 1919-1980. 3a. Serie. México, D. F., Lecturas Mexicanas, n. 13, 1990.
- MARAMAX - *Publicity*. W. House Calls. Vol. 24, Issue 3, New York, N. Y., 3, March'95. pp. 62-63.
- MARANDEL, J. Patrice. *Great Masterpieces by Van Gogh*. Crown Publishers, Inc. New York, N. Y., 1979.
- MARCOS, Carlos y Txema Yeste. *Diseño sobre ruedas*. El País semanal. n. 1.234, Madrid, España, domingo 21 de mayo de 2000. pp. 74-81.
- MARLA; Mike Farabaugh - *Painter's Pride*. Super cycle, LFP INC; Beverly Hills, CA. January 1995. pp. 10-16.
- MARSÉ, Juan. *Rabos de lagartija*. El País semanal, n. 1.214. Relato, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 44-45.
- MARTÍ FONT, M. y Jordi Sarrá. *Una biblioteca bajo el agua*. El País semanal, n. 1.191, Madrid, España, domingo 25 de julio de 1999. pp. 48-54.
- MARTIN, Gavin. *Fields of dreamers*. VOX, 48. IPC Magazines Ltd., London, September, 1994. pp. 36-39.
- MASCARO Cristiano. *Sao Paulo*. El Paseante 11; Ediciones Siruela, S. A. Madrid. pp. 14, 28, 36, 52, 66, 86, 96, 102, 110 y 136.
- MASCONI Bruno et al. *Moments Life*, Judd's Inc. - Shenandoah División. New York, N.Y. April 1993. pp. 8-14 y 16-17.
- MASER, Wayne y Patricia Massala. *Buenas formas*. El País semanal, n. 1.209, Madrid, España, domingo 28 de noviembre de 1999. pp. 86-92.

- MASERATI – *Ferro e Fuoco*. Publicidad. GQ. num 10. edizioni Condé Nast Spa. Milano. Luglio 2000.
- MASON, J. Alden. *Las antiguas culturas del Perú*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1969.
- MATISSE, Henry. *Jazz*. New York, N. Y., George Braziller Inc.
- MATUTE, Ana María y Joan Fontcuberta. *No hacer nada*. El País semanal, n. 1.214. Relato, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 72-74 y 76.
- MAYAKOVSKI, Vladimir. *Poemas 1917-1930*. Madrid, España, Visor Libros, Vol. XXX de la Colección Visor de Poesía, 2a. ed., 1993.
- MAYER Stincheum, Amanda. *Art into Fashion?* Art in America. Vol. 81, n. 7 (July), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 78-81.
- McCABE, Bob. *Captain's Last Log*. VOX, 54. IPC Magazines Ltd., London, March, 1995. pp. 18-22, cont. 24-27.
- McCann Jan. *Stepping Stone*. Vox, 46 July 1994. IPC Magazines Ltd. London. pp. 88-89.
- McDEAN, Craig /Armani. *Masterclass*. W. Intimate Details. Singular Sensations. Vol. 29, Issue 10, New York, N. Y., October'00. pp. 370-381.
- McDEAN, Craig. *Riding High*. W. Sweptstakers, Fashion. Vol. 28, Issue 11, New York, N. Y., November '99. pp. 304-315.
- McGEARY, Johanna. *La muerte de un continente*. Times. Trad. para El País. Año XXVI, n. 8.665, Madrid, España, domingo 11 de febrero de 2001. pp. 20-21.
- McGUIGAN, Cathelene & Plagens Peter. *State of the Art*. Newsweek, Vol. CXXXVII. New York, N. Y., Newsweek, Inc., april 2, 2001. p 42-48.
- McLEAN Craig. *Does Bobby rock ya, baby?* Vox. IPC magazines LTD, april 1994. London. pp. 12-13.
- McLEAN, Craig. *Maximum Jock'n'Roll*. VOX, 55. IPC Magazines Ltd., London, April, 1995. pp. 52-54.
- McNEILL, William H. *El fundamentalismo y el mundo de los noventa*. Vuelta, 208. Año XVI-II, México, D. F., marzo de 1994. pp. 32-39.
- MEJÍA Avila Erasmo. *Trabajos de Investigación sobre el Idioma Español*. Universidad de Guanajuato. 1984.
- MELODY Maker. *Too hot to Handle*. Publicidad Vox Ipc magazines Ltd, December 1993. London. p. 117.
- MELOT, Michel. *Prints. History of an Art*. Geneva, Switzerland. Editions D'Art Albert Skira, S. A., 1988.
- MENDO, Carlos. *Una elección que rompe marcas históricas*. El País. Año XXVI, n. 8.783. Sec. Internacional, Ed. Internacional, Madrid, España, domingo 10 de junio de 2001. p. 4.
- MENUHIN Yehudi, Curtis W. Davis. *La Música del Hombre*. Fondo Educativo Interamericano S.A. México D.F. 1981.
- MERLEAU Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España, Ed. Península/Ediciones 62, 1975.
- MEYER Rubinstein, Raphael. *Sight Unseen*. Art in America, Report from Paris. Vol. 79, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1991. pp. 47-49, cont. 51 and 53.
- MEYER, Jean. *A ochenta años de octubre de 1917*. (Selección y Notas). Vuelta, 251. Año XXI, México, D. F., octubre de 1997. pp. 19-26.
- MEYER, Jean. *El campesino ruso y soviético de Stolypin a Stalin*. Vuelta, n. 148; Año XIII, México, D.F., Ed. Vuelta, S.A. de C.V., marzo de 1989. pp. 40-43, 45.
- MEYER, Jean. *El retorno del rebelde. Camus y Sartre: 1952*. La Jornada Semanal, Nueva Época. n. 1, México, D. F., 12 de marzo de 1995. p. 4.
- MEYER, Jean. *La sopa del diablo*. El Universal. México, D. F., domingo 21 de octubre de 2001.
- MG – MGF. *Publicidad*. GQ Luglio 2000. num 10. edizioni Condé Nast S.p.A. Milano. pp. 162-163.

- MICAUD, Christopher y Charla Carter. *'Hippy' con 'glamour'*. El País semanal, n. 1.187. Estilo, Madrid, España, domingo 27 de junio de 1999. pp. 73-83.
- MINGAM, Alain, Marie-Monique Robin/Capa. *Luchas Afganas*. Gamma 1980 El País semanal, n. 1.200, Madrid, España, domingo 26 de septiembre de 1999. pp. 120-122.
- MOIX, Terenci. *Otra de Romanos*. El País semanal, n. 1.235, Madrid, España, domingo 28 de mayo de 2000. pp. 56-65.
- MONGE, Raúl. *Kruger propone hacer una nueva Constitución y la renuncia inmediata de quien la manoseó sin recato: Salinas*. Proceso, n. 927, México, D. F., 8 de agosto de 1994. pp. 28 y 29.
- MONSIVÁIS, Carlos, et al. *Arte popular mexicano. Cinco siglos*. Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Amor perdido*. 1a. ed. en Biblioteca Era. México, D. F., Ed. Era, S.A., 1977.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Celia Montalbán (te brindas, voluptuosa e impudente)*. XIV Memoria y olvido: Imágenes de México. México, D. F., Martín Casillas Editores, Cultura/SEP, 1982.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de Pudor y Livianidad*. Colección narrativa. 3a. ed. México, D. F., Ed. Grijalvo, 1981.
- MONTERO Rufino et al.- *Cuarto Foro Internacional de Música Nueva*. INBA-CULTURASEP. UNAM. Del 11 al 21 de Marzo de 1982. México, D.F.
- MONTERO, Rosa y Hywel. *Desmond Morris, el sabio de los animales*. El País semanal, n. 1.211. Entrevista [2]. Madrid, España, domingo 12 de diciembre de 1999. pp. 14-16, 18, 20, 22 y 24.
- MOOR, James. *Logo type*. W. Greenwich Time. Fashion. Vol. 28, Issue 12, New York, N. Y., December '99. pp. 288-299.
- MORA Fernando et al. *Historia gráfica de México*. Biblioteca de Novedades. Vol. I a IV. México. 1952.
- MORALES Orozco, José. *Los Jesuitas de México ante el Conflicto en el Estado de Chiapas*. La Jornada. Año diez, n. 3.356, México, D. F., Jueves 13 de enero de 1994. p. 50.
- MORALES, Alfonso. *Los recursos de la nostalgia*. I Memoria y olvido: Imágenes de México. México, D. F., Martín Casillas Editores, Cultura/SEP, 1982.
- MORALES, Leonor. *Wolfgang Paalen, introductor de la pintura surrealista en México*. México, D. F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de Arte 110, 1984.
- MORENO Salvador y Luis G. López del Paso. *La imagen de la Música en México*. Artes de México. No. 148, Año XVIII. México, D. F. 1960.
- MORENO-Durán, R. H. *Surrealistas al pie del volcán*. La Jornada Semanal, Nueva Época. n. 130, México, D. F., 31 de agosto de 1997. p. 3.
- MUELLER, Conrad G.. *Luz y Visión*. Col. Científica Time-Life. Editado por Offset Larios, S.A. México, D.F. 1979.
- MUÑOZ Molina, Antonio y Andreas Feininger. *NY más grande que la vida*. El País semanal, n. 1.197, Madrid, España, domingo 5 de septiembre de 1999. pp. 36-45.
- MUÑOZ, Isabel y Christian Caujolle. *Magia africana*. El País semanal, n. 1.189, Madrid, España, domingo 11 de julio de 1999. pp. 56-63.
- MUÑOZ, Isabel. *El rezo del monje*. El País semanal, n. 1.214. ARTE, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. p. 59.
- MURÍA, José Ma. *Calles, Zuno y El Clero*. Periódico Excelsior, El Búho 70, Año LXX, Tomo V, n. 25.422, México, D. F., domingo 11 de enero de 1987. p. 4.
- MUTIS Álvaro. *Historia Natural de las Cosas. 50 fotografías*. Selección y Edición Pablo Ortíz Monasterio. Primera ed. Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. México D.F. 1985.
- MYERS Caren. *Dead Ringer*. Details May 1994. The Condé Nast Publications Inc. USA. pp. 152-153.

- NAGIN, Carl. *Master of Deception*. Art & Antiques, vol. IX, n. 5, New York, N. Y., Trans World Publishing Co. Inc., May, 1992. pp. 40-46.
- NASA IESA. *Explosión solar*. El País semanal. n. 1.240. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 2 de julio de 2000. pp. 22-23.
- NASCONI Bruno et al. *Moments Life*. April 1993. Judd's Inc. - Shenandoah Division. New York, NY. pp. 8-14 y 16-17.
- NAUMANN, Francis M. *A Lost American Futurist*. Art In America. Vol. 82, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 104-115 and 136.
- NAZARIEFF, Serge. *Stereo Akte. Nudes. Nus. 1850-1930*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Printed In Spain, 1993.
- NEIMAN, Marcus. *Etro*. W. Advance Planning, Publicity. Vol. 28, Issue 10, New York, N. Y., October '99. p. 181
- NEIMAN, Marcus. *Jacques Fath dress*. W. Beauty and the Feast. New York, N. Y., September '94. p. 55.
- NEIMAN, Marcus. *Missoni*. W. Advance Planning, Publicity. Vol. 28, Issue 10, New York, N. Y., October '99. p. 183.
- NEOSTYLE - *Eyewear*. Publicidad. Rolling Stone. Issue 758. April 17, 1997. Straight Arrow Publishers Company. L.P. U.S.A. p. 25.
- NERUDA, Pablo. *Canto general*. México, D. F., Promexa, S. A. de C. V., en convenio con Ed. Seix-Barral, S. A. de Barcelona, 1979.
- NERVAL, Gerard. *Pandora*. Cuadernos Marginales 16. 2a. ed. Barcelona, España, Tusquets Editores, S. A., septiembre, 1980.
- NEUSÜSS FLONS M. - *Raoul Hausmann - Photographic Work*. Goethe - Institut Munich 1993.
- NEWMAN, Arnold. *El reposo del guerrero*. El País semanal. n. 1.235. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 28 de mayo de 2000. pp. 24-25.
- NEWTON, Helmut y Javier Riego. *Imán, la tentación*. El País semanal, n. 1.207, Madrid, España, domingo 14 de noviembre de 1999. pp. 20-21.
- NIKAS, Robert. *Entropía y los nuevos objetos*. El Paseante Nº 10, ¿Con qué objeto? Madrid, España, Ed. Siruela, S. A., 1985. pp. 54-64.
- NILSSON, Lennart. *Los misterios de la vida/1965*. El País semanal, n. 1.182: 100 fotos del siglo. Madrid, España, domingo 23 de mayo de 1999. pp. 130-132.
- NOCHLIN, Linda. *Body Politics: Seurat's Poseuses*. Art in America. Vol. 82, n. 3 (March), pp. 70-77, cont. 121, 123. New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994.
- NOCHLIN, Linda. *"Matisse" and Its Other*. Art in America, vol. 81, n. 5 (May), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 88-97.
- NOCHLIN, Linda. *Kelly: Making Abstraction Anew*. Art in America. Vol. 85, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 68-79.
- NOELLE Louise. *La destrucción de la arquitectura en nuestro tiempo*. UNAM. Coordinación de Humanidades, Vol. XLIV, núm. 463, agosto 1989. México D.F., pp. 62-64.
- NORMAN, Geraldine. *Art Market Barometers*. Art & Antiques, vol. IX, n. 5, New York, N. Y., World Publishing Co. Inc., May, 1992. pp. 30-31.
- NOUHAUD, Jean-Pierre. *Dulce sudor amargo*. Fotos de Río Branco. Col. Río de Luz. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1985.
- NOVALIS. *Europa o la cristiandad*. México, D. F., Libros del Umbral, S. A. de C. V., Col. El Pensil 5, 1999.
- NOVO, Salvador y Pedro Bayona. *México, imagen de una ciudad*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1967.
- NOVO, Salvador. *Calaveras Literarias*. La Jornada. Año diez, n. 3.356. Cultura, México, D. F., jueves 13 de enero de 1994. p. 31.
- NOVO, Salvador. *Cocina mexicana o historia gastronómica de la Ciudad de México*. México, D. F., Ed. Porrúa, S. A., 1979.

- NOVO, Salvador. *Revolución y Braceros*. La Jornada. Año diez, n. 3-356. Cultura, México, D. F., jueves 13 de enero de 1994. p. 30.
- NOVOUSPENSKY, Nikolai. *The Russian Museum*. Leníngrad, Aurora Art Publishers, 1978.
- NRJ. "...ET MOI, ET MOI, ET MOI...". *Globe Hebdo*, Publicité, n. 25, París, du 28 juillet au 3 aout, 1993. pp. 52-53.
- NÚCLEO Post-Arte. *Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental*. 1985-1986. resumen General D.D.F. 1986-87.
- NUDELSTEJER, Sergio. *Presencial real de Miguel de Unamuno*. Excélsior, Año LXX, Tomo 1, n. 25,429. El Búho, La cultura al día, n. 71, México, D. F., domingo 18 de enero de 1987. pp. 1 y 4.
- NUGET, Rory. *The March of the Green Flag*. Spin, vol. 11, n. 2, Camouflage Associates, U.S.A., May, 1995 pp. 68-70, 72, 74, 76-83, 108-110.
- NÚÑEZ Cabeza De Vaca, Alvar. *Nafragios y Comentarios*. La Nave de los Locos. México, D. F., Premià Editora, S. A., 1977.
- O' BRIEN, Lucy, John Rodgers. *The New Soul Rebels*. Vox. Ipc Magazines LTD, April 1994. London. pp. 38-42.
- O'MALLEY, Charles D. and J. B. de C. M. Saunders. *Leonardo da Vinci on The Human Body*. Greenwich House. New York, N. Y., Dist. By Crown Publishers, Inc., 1982.
- O'NEILL, Michael y Jan Mason. *The Gift Horses*. Life Judd's Inc. - Shenandoah Division. New York, NY. pp. 52-55.
- OCHOA Sandy, Gerardo. *La turbulencia de los primeros meses del año en las reflexiones de Octavio Paz y Carlos Fuentes*. Revista Proceso, n. 911, Cultura, México, D. F., 18 de abril de 1994. p. 66.
- ON Diseño. *Magazine* (Barcelona). n. 171. Ed. On Diseño, S. L., 1996.
- ORNELAS, Oscar Enrique. *25 años de Woodstock: Paz, Amor, Música, Lodo y Codicia*. El Financiero. Cultural, México, D. F., viernes 12 de agosto de 1994. pp. 52-53.
- ORTEGA y Gasset, J. *La deshumanización del arte*. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Barcelona, España, Ed. De Agostoni, S. A., 1985.
- ORTIZ Orderigo, Néstor R. *Perfiles del Jazz*. Buenos Aires, Argentina, Ricordi Americana, S. A. E. C., MCMLV.
- OVENDEN Graham & Peter Mendes. *Victorian Erotic Photography*. Academy Edition. London 1973.
- OVERY, Paul. *Equipment for Utopia*. Art in America, Design. Vol. 82, n. 1 (January), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 34-39 and 41-42.
- PALAU I. Fabre Josep. *Picasso Cibism 1907-1917*. ediciones polígrafa, S.A. Barcelona 1990.
- PALAU I. Fabre Joseph. *Picasso en Cataluña*. Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., 1975.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Cuadernos Marginales 31, 4ª ed. Barcelona, España, Tusquets Editores, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Universidad. Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1975.
- PARTRIDGE Elizabeth. *Dorothea Lange. A Visual Life*. Smithsonian Institution Press. Washington and London. 1994.
- PATNER, Andrew. *Antique Chicago*. Art & Antiques, vol. IX, n. 5, New York, N. Y., World Publishing Co. Inc., May, 1992. pp. 68-74.
- PATOUT, Paulette. *Alfonso Reyes y el Aduanero, el sueño mexicano de Guillaume Apollinaire*. Periódico Excélsior. Sec. Cultural. Trad.: M. Patout y F. Zendejas. París, Café Deux Magots, 1982.
- PATTENDER, Mike. *A wet dream in biker boots*. VOX, 49. IPC Magazines Ltd., London, October, 1994. p. 15.
- PAYRÓ, Julio E. *Tintoretto*. Buenos Aires, Argentina, Ed. Poseidón, Biblioteca Argentina de Arte, 1942.

- PAZ, Octavio et al. *La búsqueda del presente*. Excélsior, Año LXXVII, n. 27.900, Tomo IV. Sección Ideas, México, D. F., viernes 26 de noviembre de 1993. pp. 1-8-1.
- PAZ, Octavio et al. *La literatura y el gobierno. Ideas, los mexicanos y sus valores*. Excélsior. Año LXXVI, Tomo V, n. 27.466, México, D. F., viernes 11 de septiembre de 1992. pp. 1-4.
- PAZ, Octavio, Marcel Duchamp. *Libro-Maleta*. México, D. F., Ed. Era, S. A., 1968.
- PAZ, Octavio, Manuel Álvarez Bravo. *Instante y Revelación*. México, D. F., Ed. por Arturo Muñoz para Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1982.
- PAZ, Octavio. *Apariencia Desnuda*. México, D. F., Ed. Era, S. A., 1979.
- PAZ, Octavio. **Water writes always* in plural*. El Paseante, n. 8, Revista de Variedades. Madrid, España, Ed. Siruela, S. A., 1985.
- PAZ, Octavio. *Chiapas, ¿nudo ciego o tabla de salvación?* La Jornada. Año diez, n. 3.366, México, D. F., domingo 23 de enero de 1994. pp. 1 y 8.
- PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Lecturas Mexicanas 4, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del Limo, del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona, España, Seix Barral, 1974.
- PAZ, Octavio. *Posdata*. México, D. F., Siglo XXI Editores, S. A., 1970.
- PAZ, Octavio. *Rescate de Enrique Munguía*. Vuelta, 142. La Vuelta de los Días. Año XII, México, D. F., septiembre de 1988. pp. 42-43.
- PAZ, Octavio. *T. S. Elliot*. Vuelta, 142. La Vuelta de los Días. Año XII, México, D. F., septiembre de 1988. pp. 40-41.
- PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3a. ed. Barcelona, España, Tusquets Editores, S. A., 1990.
- PAZ, Octavio. *Un poema es muchos poemas y La Palangana*. Vuelta, 218. Año XIX, México, D. F., enero de 1995. pp. 6-7.
- PEDREIRA, Mauricio/Carol Goodstein. *La equilibrada dinámica de una ciudad modelo*. Revista Américas, Julio-agosto, 1992. pp. 7-8, cont. 10-12 y 15.
- PEÑALVER Gómez, Patricio. *Des tours de Babel*. Trad. cast. en ER. Revista de Filosofía, 5, 1987.
- PEREDA, Rosa y Leticia Battaglia. *Disparos contra la mafia*. El País semanal, n. 1.207, Madrid, España, domingo 14 de noviembre de 1999. pp. 44-53.
- PÉREZ Correa, Fernando. *La Academia en Vilo. Única agraviada*. Excélsior, domingo 29 de agosto de 1999, Año LXXXIII, Tomo IV, n. 29.974, México, D. F. Primera Plana-6-A.
- PHILLIPS, Christopher. *Back to Beuys*. Art In America, Vol. 81, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1993. pp. 88-93.
- PIAZZA, Sempione. *Publicity*. W. Dangerous Curves. Vol. 29, Issue 8, New York, N. Y., August'00. pp. 17-18.
- PICASSO, Pablo. *Obra gráfica*. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili, S. A., Col. Comunicación Visual, Serie gráfica, 1982.
- PIERRE, José. *L'univers surréaliste*. Paris, France, Editions Almey Somogy.
- PIQUER, Isabel. *El Guggenheim abre dos museos en Las Vegas*. El País. Año XXVI, n. 8.902, La Cultura, España, domingo 7 de octubre de 2001. p. 26.
- PLATÓN. *Diálogos*. Los Clásicos. Versión nuevamente revisada de Patricio Azcárate. Madrid, España, EDAF, 1965.
- PLAYBOY. *Disco Queens*. Playboy, vol. 26, n. 4, U.S.A., Playboy, Pictorial, 4 April, 1979. pp. 115-119.
- POE, Edgar Allan. *Obras selectas*. Cuatro vols. Barcelona, España, Ediciones 29, 1968-69.
- POHL, Frances K.. *Ben Shahn, with Ben Shahn's writings*. Domegraneta Artbooks, San Francisco, California. Chameleon Books, Inc. 1993.

- POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Col. Punto y Línea. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili, S. A., 1976.
- PONCE, Armando. *La historia periodística del mural que le destruyeron a Diego en Nueva York. Un libro de Irene Herner*. Revista Proceso, México, D. F., 24 de noviembre de 1986. pp. 46-51.
- PONCE, Roberto. *Ante el Segundo Woodstock, cuestionan el espíritu de "Paz y Amor" que pregonó el primero, hace 25 años*. Proceso, n. 927, México, D. F., 8 de agosto de 1994. pp. 68-69.
- PONS, Eugeni. *Un paraíso de nubes blancas*. El País semanal. n. 1,228. La Imagen, Madrid, España, domingo 9 de abril de 2000. pp. 22-23.
- POPPER Frank et al. *Homage to Yaacov Agam*. Solomom R. Guggenheim Museum. Exhibition 1980.
- POTTERTON, Homan. *A Guide to the National Gallery*. Published by order of the Trustees. Edinburg, London, The National Gallery, T. and A. Constable Ltd., 1980.
- POUND Ezra. *Cantos prohibidos y excluidos*. Bibliofilia mexicana. Col. Exclusiva para el círculo Ezra Pound. Permanencia 1. México, 1993.
- POVEDA Arcadio. *Materia oscura o ...¿De qué esta hecho el Universo ?* UNAM. Coordinación de Humanidades, Vol. XLIV, núm 463. Agosto 1989. México, D.F. pp. 38-41.
- PRADA. *Publicity*. W. Advance Planning. Vol. 28, Issue 10, New York, N. Y., October '99. pp. 8-9.
- PRADOS, Luis. *Desde el corazón de la red de Bin Laden*. El País. Año XXVI, n. 8.895, España, domingo 30 de septiembre de 2001. p. 7.
- PRIMAL Scream. *Jailbird*. Publicidad. Vox. IPC magazines Ltd, July 1994. London. p. 115.
- PRINCETHAL, Nancy. *Alberto Giacometti at Yoshii*. Art in America. Vol. 82, n. 18 (October), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 135-136.
- PUSHKIN, A. S., et al. *Los más bellos cuentos rusos*. México, D. F., "La Prensa", División Comercial, julio de 1964.
- QUINN, Edward. *Max Ernst*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., 1977.
- QUIRARTE Vicente. *Poemas Humanos, La última vida de Cesar Vallejo*. UNAM. Coord. de Humanidades, núm. 495, Abril, 1992. México, D.F. pp. 24-27.
- QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Las grandes obras del siglo veinte. México, D. F., Promociones Editoriales Mexicanas, S. A. de C. V., 1979.
- RAMÍREZ Garrido, Jaime. *La llave y el archivo. ¿Habrá confusión general en la nación?* Semanario Etcétera 398, Columnas. 14 de septiembre de 2000. México, D. F., Ediciones y Cultura, S. A. de C. V., s/a. p. 12.
- RAMÍREZ, Armando. *PU*. México, D. F., Organización Editorial Novaro, S. A., 1977.
- RAMÍREZ, Carlos. *El país de las maravillas*. Revista Proceso. México, D. F., CISA de C. V., abril de 1981.
- RAMÍREZ, Luis Enrique. *Salvador Novo: Historia de un contemporáneo*. La Jornada. Año diez, n. 3.356. Cultura, México, D. F., Jueves 13 de enero de 1994. pp. 29 y 30.
- REAL, Martín. *Aquellos años. México 68: una sociedad que comenzaba a perder el candor*. Semanario Etcétera 398, Recuento. México, D. F., Ediciones y Cultura, S. A. de C. V., s/a. pp. 24-27.
- REGINATO, James. *Chateau, Lou Lou*. W. Lipstick Lisbon. At Home. Vol. 29, Issue 2, New York, N. Y., Febrero '00. pp. 226-233.
- RESTANY, Pierre. *Ishigooka*. Art in America, Vol. 78, n. 6. Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., June, 1990. pp. 190-191.
- REWALD, John. *El postimpresionismo de Van Gogh a Gauguin*. Alianza Forma. Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1988.
- REWALD, Sabine. *Balthus Lessons*. Art in America, Vol. 85, n. 9, Brant Art Publications Inc.,

- New York, N. Y., September, 1997. pp. 88-95.
- REYES, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México, D. F., El Colegio de México, 1944.
- REYES, Alfonso. *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México, D. F., CULTURA SEP, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- REYNOLDS, Simon. *The Morning After*. Spin, vol. 11, n. 2, Camouflage Associates, U.S.A., May, 1995. pp. 64-66.
- RIECKMANN, Catherine. *Godard's Counter-Memory*. Art in America, Video. Vol. 81, n. 10 (October), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 15 and 67.
- RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino*. 2a. edición bilingüe. Poesía, n. 33. Barcelona, España, Ed. Lumen, S. A., 1984.
- RIOYO, Javier y Jordi Socfas. *Roman Polanski. "El infierno son los otros"*. El País semanal, n. 1.195, Madrid, España, domingo 22 de agosto de 1999. pp. 30-38.
- RIVAS, Manuel y Ferrán Freixa. *Todos los animales hablan*. El País semanal, n. 1.214. Relato, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 116-119.
- ROCHFORD, Desmond. *Mexican Muralist, Orozco, Rivera, Siqueiros*. Singapore, Laurence King Publishing, 1993.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Picassos de Barcelona*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., Biblioteca de Arte Hispánico, 1974.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. *Una década de crítica de arte*. México, D. F., SEP Setentas, 1974.
- RODRÍGUEZ, Antonio. *Capdevila, visión múltiple, 1987*. México, D. F., Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, 1987.
- RODRÍGUEZ, Jesús y César Lucas. *Buscando a Pepa Flores*. El País semanal, n. 1.190, Madrid, España, domingo 18 de julio de 1999. pp. 24-34.
- RODRÍGUEZ, Jesús y Luis Magna. *Bienvenido, Mr. Solana*. El País semanal. n. 1,226, Madrid, España, domingo 26 de marzo de 2000. pp. 48-55.
- ROGAN, Johnny. *Woodstockbrokers*. VOX, 49. IPC Magazines Ltd., London, October, 1994. pp. 80-83.
- ROJO De Castro, Luis. *Zaha Hadid, 1992-1995*. Madrid, España, El Croquis, S.I. 73[1], 1995.
- ROSAS, María Cristina. *Qantas. La aerolínea can-guesca*. Semanario Etcétera 398, Real Polítik. 14 de septiembre de 2000. México, D. F., Ediciones y Cultura, S. A. de C. V., s/a. p. 6.
- ROSELLO y Munar, Mateo. *El premio principal del Festival de San Sebastián, para la película estadounidense "Rumble Fish"*. Periódico Excelsior. Sec. Espectáculos, México, D. F., lunes 24 de septiembre de 1984. p. 10.
- ROSENBLUM, Robert. *Matisse: A Symposium*. Art in America, vol. 81, n. 5 (May), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 74-87.
- ROSTOVITSEVA, Irina. *The Tretyakov Gallery in Moscow Painting*. Leningrad, Aurora Art Publishers, 1979.
- ROTH Laszlo. *Programa Húngaro - Rumano*. Org. Sinfónica del Edo. de México. Julio 23 y 24, sala Nezahualcoyotl. DIF y OEM.
- ROY, Claude. *El imperio del olvido*. Vuelta. n. 148, Año XIII, La Vuelta de los Días, con Introducción de Octavio Paz. México, D. F., Ed. Vuelta, S. A. de C. V., marzo de 1989. pp. 65-67.
- ROYOUX, Jean-Christophe. *Etienné Balibar*. Galleries Magazine, n. 56, Résonances. International edition, bimestriel. Editions numero 5, París, 1993. pp. 74-77, cont. 144.
- RUBIN William. *Picasso and Braque, Pioneering Cubism*. The Museum of Modern Art, New York. Dis. By Bulfinch Press. Little, Brown and Company, Boston, Toronto. Thanes and Hudson. 1989.
- RUBINSTEIN, Raphael. *Abstraction Out of Bounds*. Art in America, vol. 85, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 104-115.

- RUBLUO, Luís, Alfonso Reyes. *Justo homenaje al Chango García Cabral*. Excélsior, Magazine dominical, México, D. F., 18 de septiembre de 1994. pp. 1-3.
- RUIZ De Gopegul/Fotos NASA. *La cara oculta de La Luna*. El País semanal, n. 1.185; Madrid, España, domingo 13 de Junio de 1999. pp. 23-40.
- RUIZ MANTILLA, Jesús. *Un libro desvela la trama cultural de la CIA contra el comunismo*. El País. Año XXVI, n. 8.916, La Cultura, España, domingo 21 de octubre de 2001. p. 27.
- RUIZ, Rafael. *Camaleón, el arte del camuflaje*. El País semanal, n. 1.194, Madrid, España, domingo 15 de agosto de 1999. pp. 56-61.
- RULFO, Juan. *El llano en llamas*. 1a. reimpresión. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981.
- RUSSELL, John. *Francis Bacon*. The World of Art Library. Great Britain, Thames and Hudson, 1971.
- RUTLEDGE, Virginia. "New Photography 9" at MOMA. Art in America. Vol. 82, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. p. 124.
- RUY Sánchez Lacy, Alberto, et al. *En el mundo de Luis Barragán*. Revista Libro Bimestral n. 23. México, D. F., Artes de México, marzo-abril, 1994.
- S.P. *La 'Agenda Aznar'*. El País, Internacional, n. 9.061. Madrid, Domingo 17 de Marzo del 2002. p. 5
- SAAB SCANIA – Saab 9 – 3. Publicidad Q, 40 May 1998. ABC Consumer Press. London pp. 4-5.
- SAIKUSA, Satoshi. *Pen Pals*. W. The Year of the Living Glamorously. Fashion, Total Recall. Vol. 24, Issue 1., New York, N. Y., January'95. pp. 70-77
- SAINT LAURENT, Yves. *Paris je t'aime*. El País semanal. Publicidad. n. 1.227, contraportada. Madrid, España, domingo 2 de abril de 2000.
- SALGADO Sebastião, José Saramago et al. *Terra Struggle of The Landless*. Phaidon Press Limited. London. 1997.
- SALGADO, Sebastião y Juan Jesús Aznárez. *La Ciudad Perdida*. El País semanal, n. 1.196, Madrid, España, domingo 29 de agosto de 1999. pp. 48-57.
- SALTZ, Jerry. *Mayday, Mayday, Mayday*. Art In America, Vol. 81, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1993. pp. 41-45.
- SALTZ, Jerry. *One Giant Step Backward for Photography*. Art In America. Vol. 82, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 84-87.
- SAMANIEGO, F. *Los puentes enseñan la cultura técnica y estética de los Ingenieros. José Ramón Navarro estudia las obras civiles durante la modernidad*. El País. Año XXVI, n. 8.902, La Cultura, España, domingo 7 de octubre de 2001. p. 27.
- SAMPSON, Anthony. *La represalia militar sigue el juego de Bin Laden*. El País. Año XXVI, n. 8.895, Sección Opinión, España, domingo 30 de septiembre de 2001. p. 16.
- SAMSEL, Roman. *Como reguero de pólvora. El Islam se extiende*. Siempre! Presencia de México. Año XXXVIII, n. 2030, México, D. F., mayo 20 de 1992. p. 57.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Lecturas Universitarias, n. 14. México, D. F., UNAM. Coordinación de Humanidades. Dir. Gral. de Publicaciones, 2a. reimpresión, 1982.
- SANCHÍS, Luis. 'Geishas'. El País semanal, n. 1.214. Fotografía, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 34-35.
- SANDER, Jill. *Publicity*. W. Advance Planning. Vol. 28, Issue 10. New York, N. Y., October'99. pp. 34-35.
- SANTISO, Javier. *Los errores del 94. México: extravío camino a El Dorado*. El Universal, Bucareli 8. Año 4, n. 169. Suplemento de información y análisis político, México, D. F., domingo 22 de octubre de 2000. pp. 4-9.

- SANTORO Gene, Kevin Westerberg. *Beck is back*. Guitar Legends. November 1, 1993. vol 2, No. 1 Harris Publications, Inc., New York, N.Y. pp. 48-57.
- SANTORO Gene, Michael Ochs Archives. *Over under sideways down*. Guitar Legends. November 1, 1993. vol.2 No.1 Harris Publications, Inc., New York, N.Y. pp. 10-17.
- SARRIS, Andrew and Mario Sorrenti. *Jean-Luc Godard Now*. Interview, July. Fireworks, vol. XXIV, n. 7, New York, N. Y., Brant Publications, Inc., 1994. pp. 84-89.
- SARTORI, Giovanni. *Old los críticos, Oriana tiene razón*. El Universal. Año LXXXVI, Tomo CCCXXXIX/n.30.677, México, D. F., sábado 20 de octubre de 2001. pp. A-10.
- SARTORI, Giovanni. *Old los críticos, Oriana tiene razón*. Segunda parte. El Universal. Año LXXXVI, Tomo CCCXXXIX/n.30.678, México, D. F., domingo 21 de octubre de 2001. pp. A-11.
- SCANLON ANN. *King Otis regrets*. Vox. IPC magazines LTD, April 1994. London. pp. 46-48.
- SCHAPIRO MEYER. *El arte moderno*. Alianza Forma. Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1988.
- SCHOLER, Melanie. *3 A. M. Seventeen*. Poetry. Vol. 33, n. 4, New York, N. Y., April 1974. p. 67.
- SCHWOB Marcel. *El Libro de Monelle*. Premiá editora de libros, S. A. La nave de los locos, Puebla, México. 1989.
- SCIENCE Photo Library. *Los ojos de la ciencia*. El País semanal. n. 1,245. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 6 de agosto de 2000. pp. 16-17.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*. México, D. F., Grupo Azabache, 1992.
- SEDOVA, Tatyana. *The Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow*. Leningrad, Aurora Art Publishers, 1978.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Lecturas Mexicanas. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
- SENNETT, Richard. *Los simulacros del cuerpo*. Trad. Antonio Sahorít. Crónica dominical. Año 1, n. 19, México, D. F., 11 de mayo de 1997. p. 2-5.
- SERFATI, Francis. *Entrevista con Carlita*. Kena, Año VI, n. 156, 2ª quincena de enero. México, D. F., Ed. Ferro, S. A., s/a. pp. 52-55.
- SHAW Steve et al. *Die dritte dimension*. E.Q. September 2000. condé Nast Verlag München. p 114-127.
- SHEFF, David. *Playboy interview: John Lennon and Yoko Ono*. Playboy, vol. 1, Chicago, Ill., U.S.A., January, 1981, pp. 75-76, cont. 79, 82-84, 86, 88-89, 93-94, 96, 98, 101, 105, 107, 110, 112, 114 and 144.
- SHEFF, David. *Playboy interview: Pete Townshend*. Playboy, vol. 41, n. 2, U.S.A., February 1994. pp. 51-56, 58-60, 148-151.
- SHEKEL Helene. *Les Demoiselles D' Avignon*. Ediciones Polígrafa, S.A. Editions de la Réunion des Musées Nationaux Paris, 1988.
- SHIHAB, Sophie. *Al Yazira, la CNN del mundo árabe*. En Le Monde para El País. Año XXVI, n. 8.895, Sección Internacional, España, domingo 30 de septiembre de 2001. p. 7.
- SILVER, E. Kenneth. *Nam June Paik: Video's Body*. Art in America, vol. 81, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 100-107.
- SLEE JO. *In to the Art of Morrissey, Peepholism*. Sidgwick & Jackson y division of Pan Mcmillan Publishers. Limited. London. 1994.
- SMITH, Andrew. *Body of evidence*. The Face, International Magazine. n.78, vol. 2, London, ABC Consumer Press, March, 1995. pp. 114-118.
- SMITH, P. C. *Complex Vision*. Art in America. Vol. 81, n. 3 (March), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 66-75.
- SMITH, P. C. *Stenberg Brothers at MOMA*. Art in America, vol. 85, n. 11 (November), New

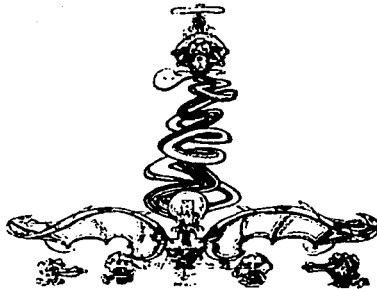
- York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. p. 124.
- SMITH, P. C. *Susan Derges at James Danziger*. Art In America. Vol. 82, n. 6 (June), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 192-193.
- SMITH, Shelly and Jannette Leroy. *On Cover*. Seventeen. Vol. 33, n. 4, New York, N. Y., April 1974. pp. 1, 186.
- SNODGRASS, Susan. *MICHAEL Rouner, at the Art Institute of Chicago and Rhona Hoffman*. Art In America, Vol. 82, n. 5, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., May, 1994. pp. 124-125.
- SOAVI, Giorgio. *Soli nella notte*. Arquitectural Digest, n. 227. Guardando. Le più belle case del mondo, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Aprile 2000. pp. 50-52.
- SORRENTI, Mario. *Polly Jean Harvey* (foto en portada). SPIN, vol. 11, n. 2. Camouflage Associates, U.S.A., May, 1995.
- SOZZI, Elena e Francesca de Col Tana. *Giardini: La febbre delle camelle*. AD. Le più belle case del mondo, Anno XX, n. 226, Milano, Italia, Ed. Condè Nast, Marzo 2000. pp. 164-169.
- SPEGLER, Christine Marie-Monique Robin/Capa. *La guerra en Irlanda del Norte 1972* El País semanal, n. 1.197. 100 fotos del siglo. Madrid, España, domingo 5 de septiembre de 1999. pp. 98-99 y 102.
- SQUIERS, Carol. *Is Richard Prince a Feminist?* Art In America, n. 11 (November), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 114-119, cont. 149.
- STEEL San. *You gotta Rolls with it*. Vox; Finder. June 1997. IPC Magazines Ltd, London. pp. 6-7
- STEINER Raymond J. *Alma Tadema at The Clark Art Institute*. Art Times. Vol. 8 No. 4 November 1991. p. 1.
- STEINER, George. *Viajes al Interior*. Crónica Dominical. Año 5, n. 237, México, D. F., domingo 15 de julio, 2001. pp. 13-15.
- STEINER, Wendy. *Pornography and Modernism*. Art In America, Vol. 82, n. 5, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., May, 1994. pp. 31 y 33.
- STELZER, Otto. *Arte y fotografía*. Fotografía R. Pippe & Co. Verlag, Munich, 1978, y para la edición castellana Barcelona, España, Ed. Gustavo Gill, S.A., 1981.
- STONE Rolling. *The Future Of Rock, Generation Next*. Collector's Issue. Rolling Stone. U.S.A., Straight Arrow Publishers Company, L. P., 1994.
- STRAWINSKI Igor. *The Rake's Progress*. Org del Teatro de Bellas Artes México, D.F. 3, 7, 10 y 12 de Febrero, 1985.
- STRONGMAN, Phil. *15 years dead... Sid Vicious from sweeties to smack*. March '79'94. VOX RH, 42. IPC Magazines Ltd., London, March, 1994. pp. 72-79.
- STUCKEY, Charles F. *Monet a Retrospective*. 2ª ed. New York, U.S.A., Crown Publishers Inc., 1986.
- SUBIRATS, Eduardo. *Espaciosa y triste España*. El Ángel. Periódico Reforma. n. 35, México, D. F., 31 de julio de 1994. pp. 20-21.
- SUBIRATS, Eduardo. *La flor y el cristal, ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1986.
- SYBILLA. *Noche*. Publicidad. El País semanal. n. 1,225, Madrid, España, domingo 19 de marzo de 2000. pp. 72-73.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., 1977.
- SYMONS, Arthur. *Los últimos días de Beardsley*. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XLII, n. 433, México, D. F., febrero de 1987. pp. 9-12.
- TÀPIES, Antoni. *La pintura según Tàpies*. El País semanal. n. 1,228, Madrid, España, domingo 9 de abril de 2000. pp. 39, 40, 42 y 44.

- TÀPIES, Antoni. *Llibre sobre fons negre*. El País semanal, n. 1.214. ARTE, Madrid, España, domingo 2 de enero de 2000. pp. 120-121.
- TAYLOR, David. "Happy birthday HAL". VOX, n. 5. IPC Magazines Ltd., London, May, 1993. pp. 98-99.
- TAYLOR, David. *King of Kung Fu*. VOX, 38. Cult Videos. IPC Magazines Ltd., London, November, 1993. p. 168.
- TEIXIDOR, Joan. *Eudald Serra*. Barcelona, España, Ed. Polígrafa, S. A., 1979.
- TELLER, Juergen, Camilla Nickerson. *Hey-maybe life's a picnic*. Interview, November. A nice. Juicy slice of big apple pie, vol. XXIV, n. 11, New York, N. Y., Brant Publications, Inc., 1993. pp. 84-88.
- TERNOIS, Daniel; Camesasca, Ettore. *Tout l'oeuvre peint d'Ingres*. Paris, Flammarion, Les Classiques de l'Art, 1971.
- TERRAZAS, Ana Cecilia. *Empezan a discutirse los ocho años de Jean Charlot en el México de los 20 y la relación entre su catolicismo y el socialismo de los muralistas*. Revista Proceso, n. 917, p. 66. México, D. F., 30 de mayo de 1994.
- TERTSCH, Hermann y Berna G. Harbour. "Esta es la oportunidad de crear un nuevo orden mundial". *Entrevista a Mijail Gorbachov*. El País. Año XXVI, n. 8.923. Guerra contra el terrorismo, España, domingo 28 de octubre de 2001. pp. 6-7.
- TERTSCH, Hermann. "La inmigración sin límites es una amenaza". *Entrevista a Giovanni Sartori*. El País. Año XXVI, n. 8.721, España, domingo 8 de abril de 2001. pp. 8-9.
- TERTSCH, Hermann. "Reagan era todo menos conservador". *Entrevista a Robert Kaplan*. El País. Madrid, España, domingo 25 de marzo de 2001. pp. 10 y 11.
- TESTINO, Mario. *Garden variety*. W. Advance Planning. When more is more. Vol. 28, Issue 10, New York, N. Y., October '99. pp. 280-299.
- THAYER, Nate y Bertil Lintner. *Los gemelos guerreros*. El País semanal. n. 1,235, Madrid, España, domingo 28 de mayo de 2000. pp. 66-73.
- THE BOO RADLEYS. *Album of the year*. Publicidad. Vox. IPC magazines LTD, April 1994. London. p. 49.
- THOMPSON, Michael. 2001. W. Century. Futurism 21. Vol. 29, Issue 1, New York, N. Y., January '00. pp. 100-123.
- THOMPSON, Michael. *And god created Gisele*. W. Century. Futurism 21. Vol. 29, Issue 1, New York, N. Y., January '00. pp. 136-147.
- TIBOL, Raquel. *Confrontaciones*. México, D. F., Ediciones Sámara, S. A. de C. V., 1992.
- TIBOL, Raquel. *De Happenings y Performances*. Revista Proceso, n. 929, México, D. F., 23 de agosto, 1994. pp. 67-68.
- TIBÓN, Gutierre. *Historia del nombre y de la fundación de México*. 2a. ed. aumentada. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987.
- TOLINSKI Brad, Greg Benedetto. *David & Goliath*. Guitar World. May 1993. vol.14, no 5. Audit Bureau of Circulations. U.S.A. pp. 44-45, 47-48, 51 y 54.
- TOLINSKI, Brad, Flower Children Ltd. *Light and shade. The complete Led Zeppelin*. Guitar world. Vol. 18, No. 1, New York, N. Y., January, 1998. pp. 66-70, 72, 74, 76, 102, 104, 112, 114.
- TOMKINS, Calvin. *The World of Marcel Duchamp*. 1966 Time Life Books Inc. Fifth European English language printing, 1979.
- TORCZYNER, Harry. *Magritte. Signos e imágenes*. Barcelona, España, Ed. Blume, 1978.
- TORRES-MICHÚA, Armando. *La pintura contemporánea (1900-1950)*. Material de lectura 81, Serie Las Artes en México. México, D. F., Dir. General de Difusión Cultural, Depto. de Humanidades, UNAM. (s/a)
- TOUS. *7 de mayo. Día de la Madre*. El País semanal. Publicidad. n. 1,231, Madrid, España, domingo 30 de abril de 2000. p. 101.

- TOVAR SANTANA, Jorge. *El asalto a la fortaleza*. México, D. F., Volante marginal, octubre de 1993.
- TRAMPO – *Sturgis is dead – Long live the Black Hills Rally*. Super cycle No. 155, LFP INC; Beverly Hills, CA. January 1995. pp. 48-69.
- TREAN, Claire. *La Inmovilidad de Estados Unidos en Bosnia, invitación a que continúe la guerra: Francia*. Para Le Monde. Publicado en Excélsior. Año LXXVII, n. 27.960, Tomo I, México, D. F., jueves 27 de enero de 1994. pp. 2 y 4.
- TRUE, Philip. *Grave error si Salinas negocia sólo con rebeldes: Ganaderos*. Para San Antonio Express-News. Publicado en Excélsior. Año LXXVII, n. 27.960, Tomo I, México, D. F., jueves 27 de enero de 1994. pp. 2 y 5.
- UDOVICH Mim. *Mothers of Invention*. Rolling Stone. Issue 692. October 6, 1994. Straight arrow publisher Company, L.P. USA. pp. 49-50, 52-53, 81 y 96.
- UPSHAW Reagan. *Christian Haub, at Littlejohn Contemporary*. Art in America, Vol. 85, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1997. pp. 110-111.
- URBADÁN. *Máscaras*. Col. Pedro Coronel. Rousel. Literatura exclusiva para médicos. Su venta requiere receta médica. REF. M.E. 8/76. México, D. F.
- VALADÉS, Edmundo. *Los grandes cuentos del siglo veinte*. México, D. F., Promociones Editoriales Mexicanas, S. A. de C. V., 1979.
- VALDÉS, Zoé y Dominique Issermann. *La Casta Marianne*. El País semanal, n. 1.215, Madrid, España, domingo 9 de enero de 2000. pp. 30-35.
- VALENZUELA, Javier. *El dinero saudí sientra la 'yihad'*. El País. Año XXVI, n. 8.895, Sección Internacional, España, domingo 30 de septiembre de 2001. p. 11.
- VALENZUELA, Javier. *La Sorbona del Islam*. El País. Año XXVI, n. 8.923. Guerra contra el terrorismo, España, domingo 28 de octubre de 2001. pp. 4-5.
- VALERY, Paul. *El cementerio marino*. El libro de Bolsillo, Sección: Literatura. 5a. ed. bilingüe. Trad. Jorge Guillén. Madrid, España, Alianza Ed., S. A., 1983.
- VALLARINO, Roberto. *Los grandes poemas del siglo veinte*. México, D. F., Promociones Editoriales Mexicanas, S. A. de C. V., 1979.
- VAN Lamsweerde, Inez, Vinoodh Matadin. *Le Style Bohème*. W. Intimate Details. Singular Sensations. Vol. 29, Issue 10, New York, N. Y., October'00. pp. 352-369.
- VANCE, C. Carol. *Feminist Fundamentalism – Women Against Images*. Art in America, Vol. 81, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1993. pp. 35-39.
- VANITY – *Colección 89-90*. Cuaderno publicitario.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Biblioteca Breve. México, D. F., Seix Barral, Septiembre de 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La connaissance inutile, de Jean François Revel*. Vuelta, 148. Los Libros. Año XIII, México, D. F., marzo de 1989. pp. 46-48.
- VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. (Primera y segunda parte corresp.). Lecturas Mexicanas 11 y 12. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1983.
- VASILKOVA, Inna. *Fin del Mito. Moscú se olvidó de Gorbachov*. Siempre! Presencia de México. Año XXXVIII, n. 2030, México, D. F., mayo 20 de 1992. pp. 58-59.
- VERDÚ, Vicente. *La sexy-ciudad*. Publicación semanal de El Universal. México, D. F., Compañía Periodística Nacional, S. A. de C. V., Bucarell 8, Centro. C.P. 06040, 23 de abril del 2001. p. 33.
- VERSACE. *Publicidad*. AD. Le più belle case del mondo, Anno XX, n. 228, Contraportada. Milano, Italia, Ed. Condè Nast, maggio 2000.
- VETROCK, E. Marcia. *Dispatches from the Jungle of Art*. Art in America. Vol. 81, n. 4 (April), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 104-111, cont. 147.

- VETTA—*Only the fittest survive*. Publicidad. Spin, vol. 11, n. 2, Camouflage Associates, U.S.A., May, 1995. pp. 62-63.
- VIDELA, Gloria. *Ultraísmo*. 2a. ed. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, España, Ed. Gre-dos, 1971.
- VIDEOMANGA—*Publicidad*. VOX, 38. IPC Magazi-nes Ltd., London, November, 1993. pp. 16-17.
- VILLANUEVA, Tino. *Chicanos*. (Selección). LECTU-ras Mexicanas, n. 89. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1985.
- VILLARRUTIA, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. Lecturas Mexicanas 36. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1984.
- VINE, Richard. *Ferrari's Formula*. Art in America. Vol. 82, n. 2 (February), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 51, 53, 55 and 57.
- VINE, Richard. *Feminine Devices*. Art in America, Vol. 81, n. 12, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., December, 1993. pp. 35-41.
- VISAGE, Albert. *La reina de los monos*. El País se-manal. n. 1,233. Naturaleza [06], Madrid, Es-paña, domingo 14 de mayo de 2000. pp. 35, 36, 38 y 40.
- VOLKSWAGEN. *New Beetle*. El País semanal. Pu-blicidad. n. 1,236, Madrid, España, domingo 4 de junio de 2000. pp. 2-3.
- VOLVO. *The new 540 14*. Publicidad Q, 40. May 1998. ABC Consumer Press. London. pp. 12-13.
- VOX Closing Shot. *John Lydon/Pamela Anderson*. VOX, 49. IPC Magazines Ltd., London, Oc-tober, 1994. pp. 155
- WADLEY, Nicholas. *Michelangelo*. Spring Art Books. 4th. Impression. Spring Books. Paul Hamlyn Ltd. 1965. Prague, Czechoslovakia. 1968.
- WALDBERG, Patrick. *Surrealism*. The World of Art. Thames and Hudson Ltd., London. Reimprinted, Cologne, Germany, 1978.
- WALLIS, Brian. *Excavating the 1970s*. Art in Ame-rica, Vol. 85, n. 9, Brant Art Publications Inc., New York, N. Y., September, 1997. pp. 96-99.
- WARNOCK, Mary. *La imaginación*. Breviarios. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981.
- WATANABE, Hiroshi. *Building a Future*. Art in America. Report from Hong Kong. Vol. 81, n. 7 (July), New York, N. Y., Brant Art Publica-tions Inc., 1993. pp. 42-43, cont. 45 and 47.
- WATSON, James D. *La Doble Hélice*. Plaza & Ja-nes, S.A., Editores. El arca de papel. Esplu-gas de Llobregat. Barcelona. 1970.
- WEI, Lilly. *Dennis Ashbaugh at Marisa del Re*. Art in America. Vol. 81, n. 10 (October), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 130-131.
- WEI, Lilly. *Dorothea Rockburne, Stargazer*. Art in America. Vol. 82, n. 10 (October), New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1994. pp. 110-113.
- WERNER, Wolff. *Introducción a la Psicopatolo-gía*. México, D. F., Breviarios Fondo de Cul-tura Económica, 1987.
- WESCHER, H. *La Historia del Collage. Del cubis-mo a la actualidad*. Col. Comunicación Vi-sual. Editorial Gill, S.A. Barcelona. 1977.
- WESTHEIM, Paul. *La calavera*. Lecturas Mexica-nas, n. 91. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1985.
- WILHELM, Richard. *I Ching*. Barcelona, España, EDHASA, 1979.
- WILHELM, Richard. *I Ching*. Editorial Sudameri-cana, S. A., 5a. ed., enero de 1982. (s/l)
- WILKIN Karen. *Giorgio Morandi*. Ediciones Polí-grafa, S.A. Barcelona. 1998.
- WILLIAMS, Gilda. *Tony Bevan at Matt's Gallery*. Art in America. Vol. 85, n. 3 (March). New York, N. Y., Brant Art Publications Inc., 1993. pp. 125 and 127.
- WINKELMANN, Johann Joachim. *De la belleza en el arte clásico*. México, D. F., UNAM, Institu-to de Investigaciones Estéticas, 1959.

- WOMACK, Jr. John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. Siglo veintiuno editores, S.A. 4ª ed. México, D.F. 1972.
- WRIGHT, Lawrence. *Tratado de Perspectiva*. Barcelona, España, Ed. Stylos, S. A., 1985.
- YAMAMOTO, Tetsuji. *El desplazamiento teórico de las ciencias sociales: una perspectiva japonesa*. La Jornada Semanal, n. 239. México, D. F., 9 de enero de 1994. pp. 33-40.
- ZABALBEASCOA, Anatxu y Ernst Scheidegger. *Giacometti y la obsesión por la nada*. El País semanal. n. 1,226. La Imagen [03], Madrid, España, domingo 26 de marzo de 2000. pp. 20-21.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. *El mejor arquitecto del universo*. El País semanal. n. 1,243, Madrid, España, domingo 23 de julio de 2000. pp. 44-49.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. *La conquista del espacio*. El País semanal. n. 1,233, Madrid, España, domingo 14 de mayo de 2000. pp. 68-73.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. *La revolución de los pinceles*. El País semanal. n. 1,236, Madrid, España, domingo 4 de junio de 2000. pp. 84-89.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. *Las casas del siglo*. El País semanal. Extra Decoración-Arquitectura, n. 1.181, Madrid, España, domingo 16 de mayo de 1999. pp. 90-100.
- ZABALETA Nicanor. *Concierto*. DDF y Sec. Gnrl. de Desarrollo Social. Sala Ollinyoliztli. México, D.F. Febrero 24, 1984.
- ZAFRA, Juan Manuel. *Allerta ordena a su grupo audiovisual*. El País, Año XXVI, n. 8.783. Sección Negocios, Madrid, España, 10 de junio de 2001. p. 3.
- ZAID, Gabriel. *La poesía en la práctica*. Lecturas Mexicanas, n. 98. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1985.
- ZAVALA, Belén y Aldabaldetrecu. *Adriana Karembu, mujer joya*. El País semanal, n. 1.203, Madrid, España, domingo 17 de octubre de 1999. pp. 92-98.
- ZEA, Leopoldo. *El Derecho, una Gran Charada. Dolorosa Circunstancia*. Excélsior, domingo 29 de agosto de 1999, Año LXXXIII, Tomo IV, n. 29,974, México, D. F. Primera Plana-8-A.



339

340

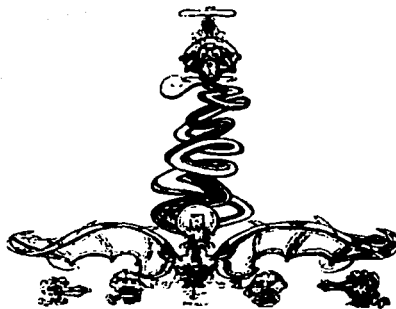
341

342

- ANGER, Kenneth y Jonathan Halper. *Puce Moment*. E.U.A., 1949. Copia 16 mm. 6.5 min. Color. Filmada en Hollywood. AFA.
- ANGER, Kenneth y Mick Jagger. *Invocation of my Demon Brother*. E.U.A., 1969. Copia 16 mm. 11 min. Color. Filmada en San Francisco. AFA.
- ANGER, Kenneth. *Lucifer Rising*. E.U.A., 1980. Copia 16 mm. 29 min. Color. Filmada en Luxor, Karnak, Gizeh, Externsteine, Londres, Avebury. Una presentación de Anita Pallenberg. AFA.
- BRAGAGLIA Anton Giulio, Ricardo Cassano. *Thais*. 1917. 34 min.
- BRAKHAGE, Stan. *The Riddle of Lumen*. E.U.A., 1972. Copia 16 mm. 14 min. Color. Sin sonido. AFA.
- CAVALCANTI Alberto. *Rien que les heures*. 1926. 45 min. MOMA.
- CLAIR René. *Entracte*. 1924. 14 min. MOMA.
- D'URSEL, Henry. *La Perle*. Bélgica, 1929. Archivo Real de Bélgica.
- DE SICA Vittorio *After the Fox*. 1966. 102 min. Ruttman Walter — Opus II, III, IV. 1921 — 24 10 min. MOMA.
- DEKEUKELEIRE, Charles. *Combat de Boxe*. Bélgica, 1927. Archivo Real de Bélgica.
- DEKEUKELEIRE, Charles. *Famme Blanche*. Bélgica, 1930. Archivo Real de Bélgica.
- DEKEUKELEIRE, Charles. *Historie de Detective*. Bélgica, 1929. Archivo Real de Bélgica.
- DEKEUKELEIRE, Charles. *Impatience*. Bélgica, 1928. Archivo Real de Bélgica.
- DEKEUKELEIRE, Charles. *Visions de Lourdes*. Bélgica, 1932. Archivo Real de Bélgica.
- DUCHAMP Marcel. *Anemic Cinema*. 1926. 7 min. MOMA.
- EGGLING Viking. *Symphonie diagonale (1924)*. 7min. The Swedish Film Institute, and the Swedish Information Center, New York.
- FISCHINGER Oscar. *Spirals*. 1926. 2 min. MOMA.
- FISCHINGER Oscar. *Spiritual Constructions*. 1927. 7 min. MOMA.
- FRAMPTON, Hollis. *Nostalgia*. E.U.A., 1971. Copia 16 mm. 36 min. Blanco y negro. Con sonido. AFA.
- GAS, Gelsen. *Anticlimax*. México, 1969. Asuntos Culturales de la Secretaría.
- GEHR, Ernie. *Serene Velocity*. E.U.A., 1970. Copia 16 mm. 23 min., 18 fps. Color. Sin sonido. AFA.
- GERSON, Barry. *Endurance/Remembrance/Metamorphosis*. E.U.A., 1970. 12 min.
- HERZOG, Werner. *Fata Morgana*. R.F.A., 1971. AFA.
- KUMAI Kei. *The Death of a Tea Master*. 1989. 107 min. Asia Society.
- LALOUX René Et Moebius. *Les Maîtres Du Temps*. Telecíp et TFI Films Production, Editions Fleure Noir-Pans. 1982.
- LÉGER Fernand. *Ballet mécanique*. 1924. 15 min. MOMA.
- LIVER, Roger y René Magritte. *Fleurs Meurtries*. Bélgica, 1920. Archivo Real de Bélgica.

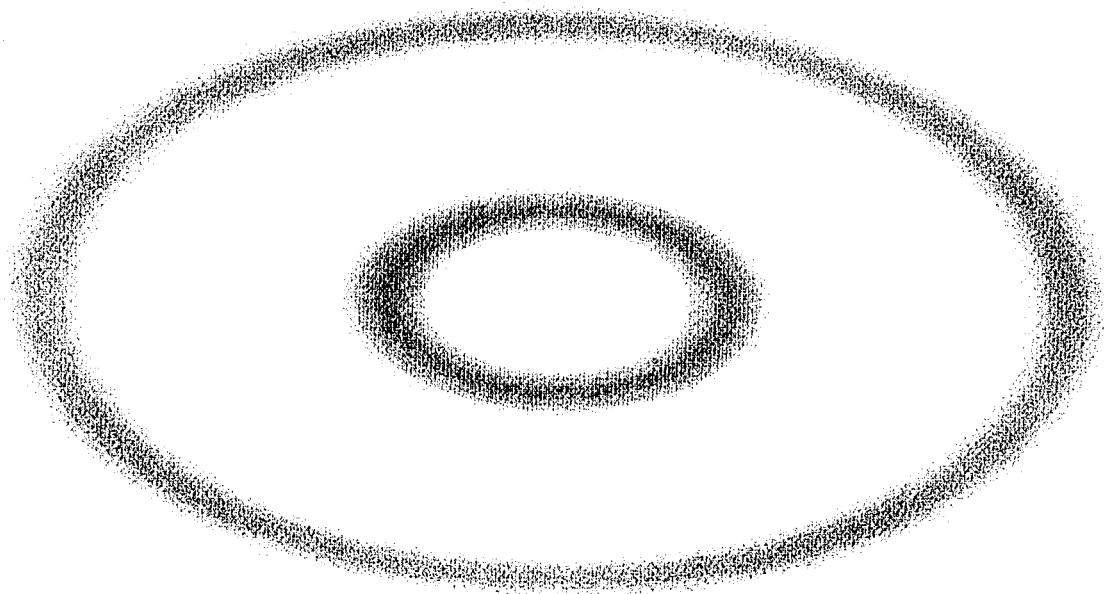
LYE, Len. *Colour Cry: Saugus Series*. The Len Lye Foundation.
 MIZOGUCHI Kenji. *Utamaro and His Five Women*. 1946. 95 min. Asia Society.
 MOERMAN, Ernest. *Monsieur Fantomas*. Bélgica, 1937. Archivo Real de Bélgica.
 MOHOLY-Nagy, Lázlo. *Ein Lichtspiel: Schwartz / Weiss/Grau*. 1930. 6 min. MOMA.
 ONO, Yoko y John Lennon. *Apotheosis*. Gran Bretaña, 1970. 16 mm. Color. Sonido ambiental. AFA, cortesía *Capitol Records, Inc.*
 ONO, Yoko y John Lennon. *Erection*. Gran Bretaña, 1971. 16 mm. 20 min. Color. Fotos-fijas y sonido. AFA, cortesía *Capitol Records, Inc.*
 ONO, Yoko y John Lennon. *Rape*. Gran Bretaña, 1969. 16 mm. 77 min. Color y sonido ambiental. AFA, cortesía *Capitol Records, Inc.*
 ONO, Yoko. *Film #4 (Bottoms)*. Gran Bretaña, 1966. 16 mm. 80 min. Color y sonido ambiental. AFA, cortesía *Capitol Records, Inc.*
 ONO, Yoko. *Film #5 (Smile)*. E.U.A., 1968. 51 min. Color. Sonido ambiental. Filmada en el jardín de Kenwood. AFA.

RAY Man. *Emak Bakia*. 1927. 18 min. MOMA.
 RAY Man. *Le retour a la raison*. 1923. 3 min. MOMA.
 RICHTER Hans. *Dreams That Money Can Buy*. 1947. 80 min. MOMA.
 RICHTER Hans. *Rhythmus 21*. 1921. 3 min. MOMA.
 SCHRADER Paul. *Mishima: Life in Four Chapters*. 1985. 121 min. Asia Society.
 STORCK, Henri. *Histoire du Soldat Inconnu*. Bélgica, 1932. Archivo Real de Bélgica.
 STORCK, Henri. *Idylle a la Plage*. 1931. Archivo Real de Bélgica.
 STORCK, Henri. *Images d'Ostende*. Bélgica, 1930. Archivo Real de Bélgica.
 STORCK, Henri. *Sur le bords de la camera*. 1931. Archivo Real de Bélgica.
 TESHIGAHARA Hiroshi. *Rikyu*. 1990. 116 min. Asia Society.
 TSEKANOVSJ Michail. *Pacific 231*. 1931. 6 min.
 VERTOV Dziga. *Soviet Toys*. 1924. 13 min. MOMA.



345

346

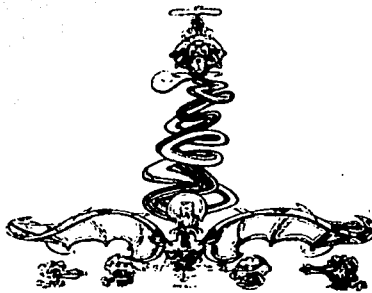


DOCUMENTALES

347

348

- COLLISON, David and Michael Macintyre. *Behind the Mask*. BBC Colour. BBC, 1975.
- COOK Helen. *Chillida*. Producer Willam Leeson. RM Artsand ETB co-production by waveband Film Productions Ltd. In association with WDR, Cologne. Arts International. 1985.
- GRIFFITHS, Keith. *Abstract Cinema*. Productor Ejecutivo Rodney Wilson. Editor Larry Sider.
- HAWKES And Boosey. *Documents Filmes. Le Printemps Du Sacre dirigida por Pierre Boulez*. La Sept /Arte. Televisión. Suisse Romande Centre National de la Cinematographie 1993.
- HERZOG Werner. *Lecciones de Obscuridad*. CNN. Inc. 1992.
- HUGHES, Robert. *The shock of the new*. Documental para la televisión, Harmondsworth, EUA, 1981.
- MALLE Louis. *Louis Malle's India —A film journey—* Nouvelles Editions de Films and Elliot Kastner Production. A Mosaic Pictures Production in association with. BBC Television. 1969.
- PENNEBAKER D. A. *Monterey Pop* Released by Leacock Pennebaker Inc. Produced by John Q. Phillips and Lou Adler. USA. 1968.
- RAZUTIS, A, Catharine MacTavish. *Égypte*. A National Film Board of Canada. Productor Don Worobey. Vancouver Production, 1976.
- REIFEINSTHAL Leni. *Olympia*. Alemania. 1936.
- ZWERIN Charlotte. *De Kooning*. Prod. Courtney Sale USA. 1981.



350

351

INDICES

352

1. CARLOS PASCUAL MEJÍA
La dddiva
Transparencia 35 mm
La Purísima, Guanajuato
1985. *Portada*
2. CARLOS PASCUAL GÓNGORA
Presencia y alteridad
Transparencia 35 mm
San Francisco, Cal.
1976. *Pág. 29*
3. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Antonleta Corréa
Fotografía/papel
8,3 x 5,6 cm
Las Tinajas, Gto.
1945 (aprox.) *Pág. 33*
4. ENRIQUE CHÁVEZ
*Antonio Mejía Ávila
en su Harley Davidson*
Fotografía/papel
5,4 x 8 cm
Irapuato, Gto.
1945 (aprox.) *Págs. 54-55*
5. CARLOS PASCUAL MEJÍA
La tierra del encantamiento
Fotografía/papel
11,9 x 8,4 cm
Ciudad de México
1985 *Pág. 211*
6. CARLOS PASCUAL MEJÍA
El autómata
Fotografía/papel
8,4 x 11,9 cm
Ciudad de México
1985 *Pág. 212*
7. CARLOS PASCUAL MEJÍA
Los pasos del horizonte
Fotografía/papel
8,4 x 11,9 cm
Celaya, Gto.
1985 *Pág. 213*
8. CARLOS PASCUAL MEJÍA
Lima magenta
Fotografía/papel
8,4 x 5 cm
Irapuato, Gto.
1990 *Pág. 214*
9. CARLOS PASCUAL MEJÍA
La hora de los signos
Fotografía/papel
19,2 x 24,2 cm
Irapuato, Gto.
1990 *Pág. 215*
- 10-11. CARLOS PASCUAL MEJÍA
Los elixires
Fotografía/papel
8,4 x 11,9 cm
Ciudad de México
1985 *Págs. 218-219*
- 12-13. CARLOS PASCUAL MEJÍA
La mina en el diamante
Fotografía a color/papel
10,1 x 14,6 cm
Querétaro
1987 *Págs. 220-221*
14. CARLOS PASCUAL MEJÍA
Totem
Fotografía a color/papel
14,6 x 10,1 cm
Ciudad de México
1988 *Pág. 222*
15. CARLOS PASCUAL MEJÍA
El ojo de agua
Fotografía a color/papel
10,1 x 14,6 cm
Ciudad de México
1988 *Pág. 223*
16. ANÓNIMO
*Leónides Hurtado y
Anastasio Ramírez*
Fotografía/papel
21 x 27,4 cm
Irapuato, Gto.
1924 *Págs. 240-241*
17. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Rosa Mejía Ávila
Fotografía/papel
7,3 x 9,5 cm
Irapuato, Gto.
1970 (aprox.) *Pág. 243*

18. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Prana Mejía
y Antonleta Correa
Fotografía/papel
7.7 x 12.7 cm
Irapuato, Gto.
1961 (aprox.) *Pág. 245*
19. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Fernando Mejía y José
Alberto Mejía
Fotografía/papel
7.1 x 12.8 cm
Irapuato, Gto.
1961 (aprox.) *Pág. 245*
20. S. VÁZQUEZ
Elfm Rosalba Mejía
Fotografía/papel
11.6 x 7.7 cm
Irapuato, Gto.
1959 *Pág. 247*
21. ANÓNIMO
Carlos Pascual Góngora
y campesinos
Fotografía/papel
5.5 x 8.3 cm
San Mateo Piñas, Oax.
1961 *Pág. 248*
22. ANÓNIMO POPULAR
Carlos Pascual Góngora
e hijo
Fotomontaje/papel
7.9 x 12.8 cm
Xochimilco
1968 (aprox.) *Pág. 249*
23. CARLOS PASCUAL GÓNGORA
Sílvia Mejía Arreguín
Original: transparencia
a color 35 mm a papel
12 x 8.2 cm
Ciudad de México
1974 *Pág. 251*
24. TRINIDAD ALVARADO
Alicia Alvarado Carranco
Fotografía/papel
10.7 x 6.1 cm
Ciudad de México
Pág. 252
25. RALP-STUDIO
Alicia Alvarado Carranco
Fotografía/papel
17 x 12.2 cm
México, D.F.
1950 *Pág. 253*
26. TRINIDAD ALVARADO
Alicia Alvarado Carranco
y amigas
Fotografía/papel
5.3 x 5.3 cm (aprox., ambas)
Irapuato, Gto.
1943 *Pág. 254-255*
27. TRINIDAD ALVARADO
Alicia Alvarado Carranco
Fotografía/papel
5.4 x 4 cm
Irapuato, Gto.
1940 (aprox.) *Pág. 257*
28. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Carlos Pascual Mejía
Fotografía/papel
7.9 x 5.5 cm
Irapuato, Gto.
1967 (aprox.) *Pág. 259*
29. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Carlos Pascual Mejía
Fotografía/papel
8 x 6.5 cm
Irapuato, Gto.
1967 (aprox.) *Pág. 261*
30. ANTONIO MEJÍA ÁVILA
Carlos Pascual Mejía
Fotografía/papel
6.5 x 7.9 y 7.9 x 6.5 cm
Irapuato, Gto.
1967 (aprox.) *Pág. 261*
31. CARLOS PASCUAL GÓNGORA
Carlos y Prana Pascual Mejía
Transparencia a color 35 mm.
a papel en color
8.8 x 12.3 cm
Ciudad de México
1974 *Pág. 263*
32. CARLOS PASCUAL GÓNGORA
Carlos Pascual Mejía
Transparencia a color 35 mm
Irapuato, Gto.
1981 *Pág. 265*
33. PENDIENTE
Roberto Fernández Sandoval
Fotografía/papel
12.6 x 17.7 cm
Ciudad de México
1996 *Pág. 270*
34. ANÓNIMO
Roberto Fernández Sandoval
en West Side of the Moon
Fotografía a color/papel
8.8 x 12.2 cm
Ciudad de México
1980 *Pág. 271*
35. KOTARO MATSUI
Roberto Fernández Sandoval
Fotografía a color/papel
10 x 12.4 cm
New York
1984 *Pág. 271*
36. CARLOS PASCUAL MEJÍA
Jorge Fernández-Baca
y Patricia Parodi
Fotografía a color/papel
10 x 15 cm
Ciudad de México
2000 *Pág. 274*
37. JORGE FERNÁNDEZ-BACA
Ciudad de México
vista desde la Torre
Latinoamericana
Fotografía a color/papel
10 x 15 cm
Ciudad de México
2000 *Pág. 275*
38. CARLOS PASCUAL GÓNGORA
El sonido natural
Transparencia a color 35 mm
Bahía de San Francisco
1976. *Contraportada*

ÍNDICE GENERAL

Realismo americano. Ensayos teóricos sobre una estética	17
Prólogo	19
Realismo americano I	31
Realismo americano II	45
1. Nocturno	57
(Serigrafías de Felipe Estrada)	
2. La negación del doble	79
(Dibujos de Héctor Morales)	
3. El transeúnte anónimo. Proyecto multidisciplinario	99
(Obra de Carlos San Juan, Eusebio Bañuelos y Marco Antonio Cruz)	
4. Los muertitos de Garibaldi. Segundo proyecto multidisciplinario	133
(Obra de Marcial Fernández y Antonio Yarza)	
5. Tránsito por el cuerpo	157
(Dibujos de Armando Eguiza)	
6. El espejo negro. Colección Coatlicue	185
(Pinturas de Enrique Navarrete)	
7. Recolección	209
<i>La tierra del encantamiento</i>	210
<i>Homenaje a Guillaume Apollinaire</i>	216
<i>La savia del olivo</i>	228
<i>Las hojas de ámbar</i>	238
<i>La balsa ignota</i>	276
Bibliografía	301
Filmografía	341
Documentales	347
Índices	351