



# **Universidad Nacional Autónoma de México**



**Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Coordinación de Posgrado en Artes Visuales  
Academia de San Carlos**

## **LA FORMA ANIMAL COMO MOTIVO PLÁSTICO: Bestiario Personal**

**TESIS**

**Que para obtener el grado de  
Maestro en Artes Visuales Orientación Pintura**

Presenta

**Alberto Calzada Martínez**

tesis: Maestra Blanca Gutiérrez Galindo  
Ciudad de México. Septiembre del 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>1. La pintura y la cultura contemporánea.....</b>	<b>15</b>
1.1 La pintura y las manifestaciones del arte contemporáneo..	23
1.2 Posibilidades de la pintura.....	31
<b>2. La forma animal como motivo plástico.....</b>	<b>41</b>
2.1 Animales en la obra de Franz Marc.....	49
2.2 Picasso Minotauro.....	61
2.3 Animales en la obra de Rufino Tamayo.....	75
2.4 Animales en la obra de Francisco Toledo.....	87
<b>3. El motivo animal en mi obra: Bestiario.....</b>	<b>97</b>
3.1 La tortuga.....	103
3.2 Reptando.....	117
3.3 Cabeza de toro.....	127
3.4 La serpiente y la rata. Imágenes reticuladas.....	137
<b>Conclusiones.....</b>	<b>147</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>151</b>

## INTRODUCCIÓN

Tuve la oportunidad de acercarme al campo de las artes visuales muy tempranamente ya que provengo de una familia en la que dibujar, pintar, tallar en piedra, madera u otro material ha sido cultivado durante varias generaciones. Mi padre, Eduardo Calzada Polo, talla pequeños trozos de madera, les da forma y luego los policroma. Mis primos, Marcos (Hernández) Huerta y Rafael Calzada Hernández, estudiaron en la Academia de San Carlos; por su parte, Vicente Calzada Hernández y Óscar Cisneros Hernández, aunque de forma autodidacta, siempre han estado vinculados al campo de la pintura. Mi tío Rafael Calzada Polo, hermano de mi padre y papá de Rafael y de Vicente, estudió también en esta Institución a principios de los 60. Un primo de mi papá, el tío Juan Polo Estrada, de profesión arquitecto, practicó durante mucho tiempo el grabado en linóleum y la acuarela. A la vez, su papá y su tío (mis tíos abuelos), Gonzalo y Fernando Polo Olvera, hermanos de mi abuela paterna, fueron también pintores de profesión. Según historias de familia, a finales del siglo XIX el padre de ellos, mi bisabuelo Trinidad Polo Garfias, estudiaba arquitectura en la Academia de San Carlos, de allí surgió el gusto por las artes y el vínculo con la Academia, mismos que han sido cultivados y transmitidos de generación en generación.

Nací y crecí en un medio en el que los colores, el papel y el lienzo siempre estaban al alcance de la mano, dibujar y pintar era una forma

natural de ser. A la hora de decidir a qué me iba a dedicar en la vida no tuve dificultad para elegir. Primero estuve en la Licenciatura en Xochimilco, de 1985 a 1989; cursé algunos talleres de Educación continua en San Carlos de 1989 a 1991, a donde regresé para hacer la Maestría de 2000 a 2002. Posteriormente viajaría a Estados Unidos para una residencia artística en el Vermont Studio Center, en donde desarrollaría parte de mi *Bestiario* en el 2002. A mi regreso, pude hacer escala y conocer la ciudad de Nueva York y desde luego, sus museos. Nuevamente volvería a viajar, pero ahora a España, con el objeto de investigar lo concerniente a los pintores europeos tratados en esta tesis y cursar el primer año del Doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, del 2002 al 2003. En este período, viaje y conocí museos de varias ciudades europeas importantes, entre los que destacan. el Museo Picasso (Barcelona y París), el Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) el Museo del Vaticano (Roma) la Galería de los *Uffizi* (Florencia), el Museo de Louvre y el Museo George Pompidou (París).

El trabajo ha sido constante, con búsquedas, encuentros y desencuentros; exhibiciones, viajes, amistades. Nunca termina, siempre surgen nuevas ideas y proyectos en la espera de que cobren vida. Para un artista visual, el camino es largo, su proceso lento y a veces difícil; pero sus alcances son altamente gratificantes. Más que ser una profesión de mera producción de imágenes, en realidad es un ejercicio de indagación del mundo; pero también un acto introspectivo. A través de la reflexión activa, que significa la experiencia de crear, uno materializa su particular percepción de las cosas, para luego intentar comunicarla a otros.

El presente escrito pretende ser una aproximación a una serie de trabajos míos en los que la forma animal ha sido utilizada como motivo plástico. Estos trabajos fueron realizados en diferentes momentos de mi cotidiano quehacer plástico. Al principio, dicho

motivo apareció de manera esporádica e inconsciente, como mero recurso para indagar, mediante la experimentación, aspectos de orden formal dentro del lenguaje de la pintura; sin embargo, poco a poco su presencia se fue haciendo más frecuente, al grado de que ha llegado a representar un papel importante dentro de mi trabajo y conformar una serie.

El objetivo de esta tesis es explicar la importancia del motivo animal en mi obra, los papeles que puede llegar a representar y sus posibles significaciones.

Para llegar a tal propósito, en el primer capítulo, a manera de marco referencial, abordé los aspectos que conciernen a la función de la pintura (por ser ésta el medio al que normalmente recorro) en la cultura contemporánea, las manifestaciones del arte contemporáneo y las posibilidades que la pintura como tal tiene en la actualidad.

Una vez sentadas las bases de la pintura, centré mi atención en el tema principal: los animales en el arte. Como yo había llegado a la forma animal de una manera inconsciente y un tanto accidental, no sabía con exactitud por dónde tenía que empezar a plantear el tema. Así que, desde un pensamiento deductivo, me di a la tarea de indagar en qué otros artistas del pasado la forma animal había representado un papel importante y desde qué perspectiva había sido tratada.

En mi búsqueda documental descubrí que la representación de la forma animal es intrínseca a la historia no sólo del arte sino del hombre mismo, lo que presentaba un panorama inmenso imposible de abarcar a través de sus diversas vertientes. En mi investigación pude constatar que no hay bibliografía específica sobre los animales en el arte contemporáneo, así que regresé a mi obra intentando que ella misma me aportara algunas pistas que me permitieran acotar o delimitar el campo de investigación que tenía enfrente. De acuerdo con las características propias de mi trabajo, decidí concentrarme en el

estudio de cuatro pintores del siglo XX, dos europeos (Franz Marc y Pablo Picasso) y dos mexicanos (Rufino Tamayo y Francisco Toledo), en cuya obra el motivo animal aparece representando un papel central.

Hice una selección de obras que consideré importantes de estos artistas y llevé a cabo un análisis, insertando las imágenes correspondientes, tomando como base el método iconológico de Edwin Panofsky, cuyos resultados presento en el segundo capítulo. Es importante advertir que este análisis son aproximaciones de un artista que no pretende ser historiador del arte, en este sentido aquí la iconología ha sido “usada” más que aplicada.

Una vez habiendo estudiado la obra de estos pintores, volví la mirada a mi propio trabajo; hice un inventario para saber cuántas obras conformaban mi serie, de donde obtuve los siguientes datos: el grupo estaba compuesto en su totalidad por 49 pinturas al óleo sobre tela, 2 pinturas en acrílico sobre papel montado en bastidores rígidos, 64 tintas y gouache sobre papel y 97 viñetas en blanco y negro en tinta sobre papel, todas en diferentes formatos y medidas. La mayor parte fueron realizados cuando estudié la Maestría en Artes Visuales, durante el ciclo escolar 2000-2002.

Examinando mi trabajo plástico escogí algunos ejemplos que consideré representativos en mi obra. En el tercer capítulo presento las imágenes correspondientes y sus respectivos análisis. Mi tarea consistió entonces en investigar si estas formas animales realmente tenían una importancia como tema o si, por el contrario eran sólo un pretexto, como pudiera ser cualquier otro, para el ejercicio mismo de la pintura. En cualquiera de los dos casos, de resultar el primero, me permitiría reflexionar y sentar algunas bases sobre los posibles significados que pudieran tener tales formas, así como intuir hacía dónde se podía dirigir mi trabajo. En el caso contrario, me serviría para desecharla no como forma, más sí como tema, pero también me

confrontaría y me permitiría despejar muchas dudas respecto a mi propia actitud hacia la pintura misma.

Es importante señalar que, para un pintor, cuyo medio es puramente visual, escribir sobre su obra es un ejercicio complicado, primero por la dificultad intrínseca de intentar explicar las imágenes con palabras, y segundo por la distancia que en aras de la objetividad debe uno de intentar guardar para desprenderse de los prejuicios hacia su propio trabajo. Por estos motivos es que en algunos momentos escribo en primera persona, como pienso, como veo y siento las cosas; en otros en cambio, utilizo la tercera persona para describir la obra o las acciones que están ocurriendo en ella, como si el autor no hubiera sido yo.

Pongo a la consideración del jurado, de mis compañeros artistas y del público interesado en las artes visuales el presente escrito, en espera de que obtengan algún provecho de las disertaciones en él incluidas.



# 1. LA PINTURA Y LA CULTURA CONTEMPORÁNEAS

En primer lugar, quiero decir porque decidí comenzar por una descripción del papel que tiene la pintura en la época contemporánea. Por su importancia y amplitud, éste podría ser el tema de una tesis extensa y completa. Sin embargo, aunque esta es una tesis de pintura, se plantea como marco referencial para otro tema: la forma animal como motivo plástico. Ya que los ejemplos que aquí se analizan son pinturas, es que consideré importante contextualizar la función que ha venido desempeñando la pintura en la historia de la cultura occidental, además de hacer una breve reflexión sobre su importancia en el mundo contemporáneo.

Una vez hecha esta aclaración, deseo comentar que, en mis visitas a escuelas, galerías, museos y centros de arte tanto de México como de Estados Unidos y Europa, he podido darme cuenta de que la atención del público que con anterioridad era captada por la pintura, ha ido disminuyendo. Por un lado, la mayor parte de la población (esto es más notorio en los llamados países en vías de desarrollo, como México) casi no visita los museos. Pareciera como si los objetos culturales (pinturas y esculturas principalmente), que allí se exhiben fuesen incomprensibles y, por lo tanto, no atractivos; en su libro *Modos de ver*, John Berger afirma que “esta actitud se debe al prejuicio que da por supuesto que estos lugares están llenos de reliquias sagradas que se refieren a un misterio que los excluye: el misterio de la riqueza y el conocimiento incalculable, es decir, creer que las obras que allí se presentan pertenecen a la reserva tanto material como intelectual y espiritual de un selecto grupo (la clase

dominante)”.<sup>1</sup> Por otra parte, en las escuelas de arte, el interés de los alumnos (tal vez debido a una cuestión generacional) se dirige más hacia los medios tecnológicos que hacia los géneros tradicionales. Ellos prefieren inscribirse en talleres y laboratorios en donde las máquinas, ya sea cámaras fotográficas analógicas o digitales, de video o computadoras, son las herramientas para producir las imágenes que como producto son demandadas por el mercado, los museos y las galerías. Así, podemos constatar que cada vez son menos frecuentes las grandes exposiciones de pintura; éstas han dado paso a las instalaciones, en donde los objetos, la fotografía digital y el video resultan ser los medios más recurrentes. Ante tal panorama, uno como pintor se cuestiona, primero, el sentido que tiene continuar pintando en un mundo así, un mundo que ha cambiado y en donde los espacios para la pintura se han visto limitados; pero, sobre todo, cuál es la función que representa la pintura que se está produciendo en la actualidad.

El planteamiento de estas interrogantes supone varios cuestionamientos. Primeramente hay que dejar claro el papel que tenía el pintor como productor de esos objetos a los que denominamos pinturas; asimismo hay que explicar la función que la pintura ha representado en la historia de la cultura occidental.

Por un lado, el pintor era ante todo un hacedor de imágenes. Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. La imagen podía sobrevivir al objeto representado, podía mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien y, por implicación, cómo lo habían visto otras personas.

---

<sup>1</sup> John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 31.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia y encarna un modo de ver. El modo de ver del pintor se reconstruye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. La apreciación o percepción de las pinturas depende también de un modo de ver.<sup>2</sup>

Desde el Renacimiento, la imagen se convirtió en un registro del modo como un grupo o colectividad habían visto el mundo. La función de la pintura era, por ende, el registro del modo en que nos miramos entre nosotros y el mundo que nos rodea.

Desde esta óptica, toda obra excepcional era el resultado de una lucha prolongada y victoriosa (aunque también hubo rotundos fracasos), y de esta tradición, según Berger, emergió el estereotipo del gran artista, el cual era un hombre que se pasaba la vida luchando en parte contra las circunstancias materiales, en parte contra la incomprensión y en parte contra sí mismo. Sólo en la cultura occidental pudo nacer y prevalecer semejante idea; en ninguna otra cultura puede encontrarse algo parecido.

Por otro lado, la pintura ha existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente era mágico o sagrado, pero también físico:

era el lugar, la caverna, el edificio en el que se hacía la obra o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que al principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella.<sup>3</sup>

Posteriormente, el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente aislado en sus casas y palacios. A lo largo de toda esta historia, la autoridad del arte fue inseparable de la autoridad del coto.

---

<sup>2</sup> John Berger. *op. cit.* p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 22.

Por mucho tiempo la autoridad de coto de la pintura ilusionista dictaminó lo que debería ser considerado arte. No es sino hasta principios del siglo XX que su identidad fue puesta en cuestión por dos factores: uno tecnológico y el otro cultural. La tecnología fue la creación de las imágenes en movimiento del cine, lo que significó que el gran objetivo representacional adscrito siempre a la pintura, podía ser obtenido por medios totalmente diferentes. Había una tecnología de imágenes en movimiento que tuvo una significación mayor que la fotografía. La fotografía era simplemente otro medio de hacer aquello que la pintura había hecho siempre; estaban por decirlo de algún modo, empatadas; pero las imágenes en movimiento dejaban a la pintura bastante atrás.

El reto cultural vino al mismo tiempo, con el reto del ideal de la representación verídica, al liberarse la pintura de este reto, pudo emprender nuevos caminos y nuevas búsquedas. Hubo una sucesión de movimientos y rupturas, sin embargo todas estas siempre estuvieron encaminadas hacia una definición filosófica sobre su propia identidad. Es decir, la idea de pintura establecida como institución desde 1300 estaba basada en conocer qué es lo que debería ser la pintura y, al final esto sólo podía ser respondido con una teoría filosófica; los movimientos de pintura del siglo XX fueron un masivo esfuerzo para elaborarla. Este arte, llamado “de vanguardia”,<sup>4</sup> alcanzó la pureza, la especificidad y una delimitación radical de su campo de actividades, de lo cual no existen otros ejemplos en la historia de la cultura.

Luego entonces, para poder comprender la función que la pintura tiene en la cultura contemporánea, debemos aceptar que existe una especie de trasfondo moral en la aseveración de que la pintura, tal como la conocemos en Occidente, ha sido un instrumento fundamental para configurar el modo en que nos miramos entre nosotros y en que

---

<sup>4</sup> Rosalind Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos*. Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 171.

miramos el mundo que nos rodea, así como en la que hay modos diferentes de mirar, muchos de ellos promovidos por la pintura. De esta aseveración la pintura es culpable, en la medida en que es una tradición distintiva, una institución de la civilización occidental que exige vasallaje. El ataque al ocularcentrismo es uno de los enormes factores que han desacreditado la prolongada viabilidad de la pintura como un depósito cultural único y digno. Junto con los viejos argumentos sobre qué medios se adaptan mejor a la modernidad, ese ataque ha sido el contexto en que, en los años noventa, los críticos han repetido el familiar estribillo del siglo XX: “La pintura ha muerto”.

Sin embargo, y a pesar de estos cuestionamientos, la práctica de hacer pintura continúa viva. Para aquellos que la proseguimos, esa muerte puede implicar la posibilidad de una liberación y un desafío: una posición desde la cual emprender nuevas exploraciones de nuestro mundo sustancial compartido y de lo que sea que se encuentre por detrás, liberada del programa agotado de la modernidad, el arte y la expresión personal, tal y como se han definido esos términos durante los dos últimos siglos. Sin embargo, ¿cómo, a la luz de los argumentos históricos apuntados, vamos a contemplar las pinturas que nos ha dejado la tradición y encontrar un principio unificador de esos objetos que denominamos pinturas? Las respuestas a estas preguntas parecen no dejar de cambiar en la medida que exploramos las diversas facetas de la teoría y de la práctica.

Aunque ya no busca esa definición filosófica sobre su propia identidad, la pintura afronta en nuestros días una serie de preguntas sobre el sentido mismo de su función y de su papel en un arte contemporáneo dominado por la diversidad de técnicas empleadas. Cuando visitamos exposiciones de pintura actual, observamos los colores, las imágenes, las texturas y los trazos que aparecen en los cuadros deleitándonos con la contemplación formalista de sus apariencias y juegos de contrastes, pero aunque hayamos ejercido sólo

una contemplación banal, como corresponde a la distancia de la mirada actual, solemos salir desconcertados preguntando “¿Qué está pasando en la pintura?” Como actividad humana que es, la pintura resulta ser una manifestación de la sociedad que la produce y, en los mejores casos, llega a tener una función premonitoria de los destinos que puede llegar a sufrir esa sociedad. Tanto en el manierismo del siglo XVI, como en las vanguardias de principios del siglo XX, y en la época actual, la pintura (el arte en general), a través de sus formas, temas y actitudes, refleja las situaciones conflictivas y anuncia cambios de pensamiento. Por eso la pregunta sobre los destinos de la pintura no es algo que afecte sólo a un reducido grupo de diletantes o aficionados, sino que puede llegar a ser una cuestión trascendente.

Con frecuencia, alumnos de arte y personas de diferente condición social quedan perplejos ante una exposición y también se preguntan qué está pasando con la pintura. La zozobra que encierra la pregunta no es más que el reflejo de una cuestión más amplia que, tal vez no se atreven a formular: ¿Qué está pasando con el mundo? ¿Qué sucede en un mundo que ya no alcanzamos a comprender, que nos sorprende cotidianamente, sobresaltándonos con amenazas financieras y violencia armada, un mundo amenazado por el hambre, la miseria y la desigualdad, por la inseguridad laboral y física? Ciertamente la pintura no puede ofrecer respuestas a estas preguntas, pero muestra, como si fuera un sismógrafo, los garabatos nerviosos de la conciencia colectiva, de la cual el artista es el brazo sensible que tampoco pretende explicar el mundo, ni siquiera mostrar los caminos que sigue la pintura contemporánea; aunque sí nos muestra la diversidad de posiciones de ésta en la actualidad, lo cual nos puede ayudar a comprender las direcciones en que se mueve el caos de ese mundo paralelo que es el de la pintura. La práctica actual de un arte centenario que, con transformaciones y redefiniciones, está sobreviviendo al acoso de lo postconceptual, lo tecnológico y lo virtual. Lo importante aquí es reflexionar, indicar y subrayar la voluntad, el sentido y la validez de seguir pintando en un momento

difícil, como el que estamos viviendo y en nuestro caso particular, saber como se inserta un bestiario en esta problemática.

Por tales motivos y sean cuales fueren las diversas propuestas dentro del campo de la pintura actual, uno reafirma su postura como pintor. A través de la pintura uno da sus opiniones sobre una forma particular de ver y comprender el mundo. Es, en suma, una actitud humana hacia la misma realidad. En los tiempos actuales, a través de la pintura, el pintor monta una trinchera y defiende sus orígenes. Al afirmar lo anterior, me estoy refiriendo a la añeja tradición de seguir utilizando los materiales convencionales de la tela, el pincel y el color. La relación directa que se establece entre el material y el pintor es insustituible por los nuevos medios tecnológicos; esto, claro está, resulta independiente de las imágenes y los conceptos allí plasmados.

## 1.1 LA PINTURA Y LAS MANIFESTACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En la actualidad la pintura representa sólo una de las posibilidades de expresión y comunicación de la sociedad contemporánea. Existe una diversidad de manifestaciones y posturas como nunca antes se había dado en la historia del arte. En este sentido, Arthur C. Danto sustenta que “hoy todo es posible ya que no existen mandatos acerca de cómo debe de manifestarse la obra de arte”.<sup>5</sup> No existe un imperativo para producir obras de arte formal ni filosóficamente puras, es decir, hay una enorme tendencia hacia el mestizaje, la hibridación, el pastiche y la cita entre los diferentes medios, tendencias, épocas y disciplinas no sólo en arte, sino también en otros campos.

Más adelante, no obstante su diferencia y ambigüedad, se intentará enumerar cada una de las diversas manifestaciones contemporáneas. Por el momento lo es importante señalar que en las nuevas gramáticas visuales existe una abundancia de objetos admitidos como obras de arte. En *Del arte objetual al arte de concepto*, Simon Marchan Fiz apunta que “...en el arte actual, la teoría ha sustituido a la iconografía tradicional. En función del arte contemporáneo se han constituido las poéticas, éstas intentan aclarar el proceso total del fenómeno artístico”.<sup>6</sup> Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, ahora la teoría (conjunto sistematizado de ideas) prevalece sobre el objeto. Aún en pintura, ya no se basta la obra, sino que debe

---

<sup>5</sup> Arthur C. Danto. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Piados, 2001, p. 64.

<sup>6</sup> Simon Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1994, p.11.



enmarcarse en las teorías que la fundamenten. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor. Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos.

Estamos viviendo una nueva era en el campo artístico; el arte supone ahora, inmediatos pluralismos. El famoso final del prefacio de las últimas ediciones de *Los principios de la historia del arte*, de Heinrich Wölfflin, dice que no es posible cualquier cosa en cualquier tiempo. Ésta es la señal del denominado periodo “posthistórico” del arte, en el cual las obras son creadas bajo las condiciones de un pluralismo objetivo, lo que quiere decir que no existen mandatos históricos que indiquen la dirección que el arte debe seguir. “El pluralismo significa que no hay posibilidades históricas más verdaderas que otras, en donde uno tiene la libertad de hacer cualquier cosa o de hacerlas todas; es, por así decirlo, un periodo de entropía artística o desorden histórico”.<sup>7</sup>

Este pluralismo se caracteriza porque ningún movimiento es clave y lo que le da tal carácter es la estructura del pluralismo objetivo de la post-historia, ya que no es más prioritario ir tras una verdad ideológica del arte. Muchos artistas han buscado lo que les interesaba, sin importar si es realmente arte o no, lo cual les ha permitido una inmensa libertad. En la actualidad, el lema “Puedes hacer todo” es cada vez más aceptado en la práctica artística, en donde cada propuesta no es más un destino, sino una de las cosas que el artista puede hacer.

La contigüidad de diferentes estilos o maneras en cada serie o en una misma obra ha sido abanderada por los alemanes Sigmar Polke, Imi Knoebel y Gerhard Richter, siendo hoy en día una de las posturas más comunes para los principales pintores europeos y americanos. Cada artista evoca un abanico de estilos, la autoconciencia artística

---

<sup>7</sup> Arthur C. Danto. *op. cit.* p. 65.

superpone deconstrucciones de la tradición o de la modernidad, entremezclándolas con las imágenes de la cultura y los medios masivos de comunicación, exacerbando las vibraciones discontinuas de la sensibilidad. Signo de un deseo de continua mutación, su determinación de autodistanciamiento forma un marcado estilo visual. Su disposición para usar lo que sea necesario para cualquier propósito juega (y su meta no hace caso de la pureza) con un espíritu de absoluta libertad donde estos artistas encarnan la mentalidad posthistórica.

Al igual que Danto, Marchan Fiz recurre al término “posthistoria” para señalar que se está inaugurando un tiempo nuevo que se siente cautivado por el caos informe. En su Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna que aparece en la sexta edición del libro citado, este autor nos habla acerca de la condición postmoderna, la cual abarca una amplia gama de manifestaciones y actitudes. “Lo postmoderno, acoge bajo su rúbrica una enorme extensión y una difusa comprensión. No refracta sino una sensación que invade a la escena artística tras el naufragio de los vanguardismos”.<sup>8</sup> Es una condición plural que parece emerger sobre la desaparición de la homogeneidad en lo moderno y la disolución de los discursos artísticos globales de las vanguardias. Una condición que se infiltra a través de indicios y síntomas, en fragmentos de un número posible de maneras diseminadas y que apenas se revela en teorías y tiende a encarnarse, silenciosa o ruidosamente, en una rica gama de manifestaciones. La condición postmoderna no abarca un conjunto de actividades artísticas homogéneas ni segrega teoría unificada alguna. Tal vez uno de sus rasgos distintivos sea el carácter inasible, en donde existe una pérdida del centro o de perspectivas privilegiadas. En este sentido, pareciera como si el artista actual estuviera cruzado por una dispersión de discursos y estrategias.

---

<sup>8</sup> Simon Marchan Fiz. *op. cit.* p. 293.

Lo postmoderno, como etapa histórica, es posterior a la etapa moderna. Sin embargo, lo importante no es esta sucesión temporal, sino la posible discontinuidad o corte con la modernidad. La condición postmoderna rompe con el discurso de las vanguardias que estaba volcado al futuro y a la utopía, que se anunciaba profético, sobre todo en los ideales estéticos y los afanes intervencionistas que se destilaban en la mayoría de sus manifiestos. Tan sólo desde ese potencial utópico se entienden muchas de sus propuestas o el hecho de que no se tranquilicen en las obras, ni siquiera en sus renovaciones formales, a pesar de estar obsesionadas por las rupturas lingüísticas. En general, las vanguardias cuestionaban los “sistemas artísticos”, planteando tanto los problemas formales como las actitudes éticas y sociopolíticas de la creación y recepción artísticas. Pero además, como fluye en su ardor mesiánico y combatividad, se ofrecen al mundo cual guías morales o modelos anticipatorios respecto a las realidades sociales y políticas. Ingenuas pretensiones de reorganizar, a partir del arte, la vida cotidiana, la producción global o el sistema de necesidades humanas. Desde la óptica de las vanguardias, diríase que este arte ya no soporta más las altas misiones que lo responsabilizan del destino de la historia universal. Con el abandono de los contenidos utópicos desaparecen ilusiones que hechizaron la conciencia que tuvo de sí la modernidad. La sensibilidad postmoderna registra estos cambios en los modos de sentir. Pérdida de confianza en la racionalidad dominante y en las finalidades preestablecidas de la historia. Por otro lado, “frente a la metáfora de la línea recta con que se nos suele representar espacialmente la modernidad, lo postmoderno se transparenta mejor en una especie de retícula que entrelaza actitudes y estrategias formales bien dispares. Diríase que alumbra una diseminación, proyectándose en un horizonte que ha dejado de ser unitario”.<sup>9</sup> Pero lo postmoderno no designa un corte radical con la modernidad, sino una posición crítica o de rechazo a ciertas versiones de la misma, a su anverso o modernidad triunfante, a la ideológicamente más ortodoxa. Por eso para Marchan Fiz continuamos

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 294.

inmersos en una modernidad inconclusa cuando afirma que “lo moderno ha muerto, pero el cielo de nuestro arte todavía es calentado por él”.<sup>10</sup>

En la actualidad existe un escepticismo sobre aquel insostenible sucederse de ismos y alternativas excluyentes. En este clima comienza a detectarse una proliferación de actitudes que renuncian a los optimismos artísticos hipotecados e impulsan un reciclaje hacia el interior de las prácticas artísticas. Mezcolanzas de imágenes de la historia del arte y los medios masivos de comunicación. Ya no existen los recorridos exclusivistas, unilaterales, en una sola dirección. También hay una pérdida de entusiasmo por lo novedoso y el experimento. Valor del arte moderno, autoridad de lo nuevo. Asimismo, se han diluido las obsesiones del arte como comunicación, rompiéndose sus dependencias respecto a la gramática de los medios de masas o al imperativo de la lingüística, tal como se manifestaba ante todo en las concepciones analíticas y el conceptualismo. No parecen existir hechos cerrados y constatables, sino tan sólo el espacio de la interpretación. Pero la interpretación no se resuelve develando algo así como una supuesta verdad objetiva que nos brindara la obra artística. Más bien se trata, como subrayan tanto el sentir de los artistas como las obras, de una labor permanente, reacia a erigir jerarquías o recorridos privilegiados, equivalencias claras y menos definitivas entre el significante artístico y los significados.

Apunté en un principio que, por su amplitud, su enorme diferencia y su ambigüedad, resulta complicado clasificar y enumerar cada una de estas manifestaciones del arte contemporáneo, sin embargo, sí existen algunas características que deseo señalar, ya que las considero importantes para este nuevo momento que estamos viviendo.

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 295.

Entre las particularidades más visibles de las manifestaciones del arte contemporáneo podemos observar, por ejemplo, que el soporte físico se individualiza en las estructuras propias de los elementos con que se trabaja. También ha sido decisiva la introducción de nuevos materiales. Asimismo, la investigación de los medios ha generado la promiscuidad y ruptura de los géneros artísticos tradicionales, en especial la pintura y la escultura. Estos términos se vuelven anacrónicos; ahora es más justo hablar de una plástica bi, tri y multidimensional.

La ruptura con los medios artísticos tradicionales ha dado paso a tendencias como la de tipo conceptual, en donde la obra puede asumir la apariencia del objeto, pero el objeto de la vida cotidiana también puede asumir la apariencia de la obra. En este momento, el representativismo alcanza la situación teórica límite. De esta manera, llega el momento en que no se sabe cuándo el objeto real es real o cuándo actúa en función representativa (crisis de identidad). Todo dependerá del contexto objetivo en que se encuentre.

Por otra parte, la fotografía ha dejado de ser un modelo a imitar con los medios pictóricos, para convertirse en un proceso donde el productor controla los estadios del desarrollo mecánico de la obra. Los procedimientos reproductivos se insertan en los procesos creativos. Para ello se acude a toda clase de obliteraciones, negativos, ampliaciones, yuxtaposiciones, etcétera.

Lo mismo pasa en el caso del arte por computadora. Como se sabe, la computadora procesa información y ha tenido su más amplio desarrollo a partir de las investigaciones cibernéticas. El video-arte y las video-instalaciones, son proclives a la promiscuidad de los medios. Pareciera como si la mezcla se transformara en algo híbrido, abandonando la noción de lo específico de cada arte, con objeto de ofrecer una efímera y banalizada obra de arte total.

**ALBERTO CALZADA**

En el caso de la pintura, como ha sido señalado, mediante el mestizaje con otros medios y una revisión sobre su propia historia, se ha abierto a nuevas posibilidades, las cuales le permiten que continúe viva, representando una de las opciones de expresión y comunicación de la sociedad contemporánea; y sobre eso trata el apartado siguiente.

## 1.2 POSIBILIDADES DE LA PINTURA

Después de describir el panorama del arte actual, ¿cabe todavía la pregunta de por qué seguir pintando? Y en este caso, ¿por qué pintar animales?

Si en determinado momento el término pintura designó algo más que una técnica, pues definía una forma de arte y, mediante éste, una forma de percibir el mundo, hoy que se sigue pintando, sin embargo, sus bases se han modificado.

Recordemos que durante mucho tiempo la destinción de la pintura fue su especial pericia para representar la tangibilidad, la textura, el lustre y la solidez de lo descrito, en una interpretación subjetiva del pintor que definía lo real como aquello que uno podría tener entre sus manos (ilusionismo). Estas cualidades especiales de la pintura se prestaron a un sistema especial de convenciones para la representación de lo visible, sobre todo en la pintura al óleo. La suma de todas estas convenciones fue el modo de ver inventado por la pintura.

Ahora bien, como oportunamente ha sido señalado, la invención de la fotografía y el cine dieron pauta para que la pintura fuera eximida del ideal de representación verosímil. Mediante este hecho pudo emprender nuevas búsquedas y crear nuevos tipos de lenguaje pictórico.

Desde la óptica de la modernidad, la pintura encuentra su especificación en la producción de imágenes materializadas en objetos concretos y su comunicación se vale del color, la línea y de la forma para crear significados. Adolfo Sánchez Vázquez nos comenta en su

libro *La pintura como lenguaje* que estos elementos “se articulan de tal manera para constituir unidades o totalidades (figuras) que se hallan en una relación mimética o representativa con los objetos reales”.<sup>11</sup>

A través de la figura podemos reconocer la presencia de lo real, pero la realidad que la pintura nos presenta es una realidad figurada o, más exactamente, creada; es la manifestación del modo como el hombre se apropia de un fragmento de lo real. La figura pintada es el objeto real apropiado por el hombre, testimonía por lo tanto cierto estado de las relaciones con lo real.

Así, la figura opera como signo que cumple una doble función: Por un lado, remite al objeto real, reproduciéndolo y representándolo. Por otro lado, remite en relación con él y manifiesta en el modo de reproducirlo o representarlo, una actitud humana hacia la misma realidad. Este doble poder significativo de la figura podemos encontrarlo en toda la pintura que se caracteriza por su relación representativa con lo real.

Así pues, el objeto real tiene una significación objetiva, ya dada, pero también a la vez, al ser reproducido o representado, está abierto a nuevas posibilidades significativas. Mediante la ordenación adecuada de los elementos plásticos de la línea, el color y la textura, el pintor convierte esa posibilidad en realidad.

En este sentido, cualquier objeto real puede cumplir tal función, logrando así expresar y comunicar una relación del hombre con el mundo que trasciende la significación objetiva de la forma real; de tal manera que el pintor crea una nueva significación partiendo de la figura real no para quedarse en ella, sino para transformarla y dotarla como figura transformada de una nueva significación, que sin el acto creador no podía tener.

---

<sup>11</sup> Adolfo Sánchez Vázquez. *La pintura como lenguaje*. Monterrey, UANL, 1976, p. 9.



El objeto real aparece reproducido o representado en la pintura, pero por mucho que se asemeje al objeto original ya no estamos viendo a éste tal cual, sino a la pintura con la intensionalidad dada por el autor, interviniendo para esto los valores propositivos, tales como el color, la pincelada, la composición; los cuales utiliza a conveniencia, creando con ello una nueva significación, no estando ésta de ninguna manera inherente ya al objeto real, sino al objeto figurativo que trasciende, sin suprimirla, la significación objetiva originaria.

Ahora bien, como decíamos, la figura se nos presenta como una totalidad en la que se vinculan de un modo formal los elementos pictóricos de la línea, el color y la textura; éstos por sí solos, carecen de significado estable, relativamente fijo, como por ejemplo en el caso de los números; pero se articulan y organizan en una totalidad figurada para constituir una nueva significación. Es justamente el modo peculiar de articularse u organizarse lo que permite al pintor trascender la significación del objeto real y cargar al objeto figurado con una nueva significación, que sin dejar de ser tributaria de la significación de la cosa real percibida, es original o creada.

Como escribe Sánchez Vázquez:

la pintura es vehículo de expresión y comunicación, no porque comunique las significaciones objetivas de los objetos representados, sino porque mediante cierta estructuración de los elementos formales puede transmitir significaciones que derivan no sólo de la referencia a lo real, sino de un modo peculiar de presentar esta referencia.<sup>12</sup>

La figura de un cuadro, no es entonces, mera duplicación o reproducción del objeto real, sino una representación de éste mediante ciertos procedimientos de formación o construcción, pues aunque el pintor parta de los objetos reales tales como son dados en la

---

<sup>12</sup> Adolfo Sánchez Vázquez. *op. cit.* p. 28.

percepción ordinaria, es decir, sin ninguna carga significativa agregada; pintar es transformar esa percepción. El objeto figurado no es ya la reproducción exacta del objeto percibido, y sin embargo, éste no desaparece por completo.

Pero esta utilización de los elementos formales de ninguna manera es arbitraria e incondicional, los modos de usar la percepción ordinaria se hallan condicionados no sólo por las aspiraciones, necesidades y exigencias del mundo humano concreto, del cual forma parte el pintor, sino también por un modo de crear o reproducir que responde a esas necesidades sociales, así como a las exigencias del propio desarrollo artístico.

Los objetos reales con sus significaciones objetivas, se hallan disponibles de un pintor a otro, incluso de una época a otra, de una sociedad a otra. Pero las nuevas significaciones que se pretende imprimir, exigen nuevas ordenes de relaciones entre sus elementos. Ahora bien, si estas relaciones fueran absolutamente arbitrarias, es decir, si no dispusiéramos de una clave o código para comprenderlas, la pintura así creada no podría ser entendida. Desde el momento en que el nuevo significado no se da al nivel de la percepción ordinaria sino de un uso creador de ella, necesitamos conocer el sistema de articulación de los signos para comprender lo que se expresa.

En este captar la articulación u organización sistemática de los signos, se encuentra justamente lo que constituye el estilo, el cual “establece convencionalmente el tratamiento de los signos (las figuras) y el modo de articularlos o componerlos en una especie de sintaxis figurativa”.<sup>13</sup> El estilo viene a ser la lengua de este lenguaje y funciona como lengua en cuanto que constituye cierto sistema u orden combinatorio de los signos. Es en este sentido que podemos hablar de diferentes estilos, los cuales son modos históricos de darse el lenguaje pictórico.

---

<sup>13</sup> *Ibid.* p.35.

El estilo es un sistema que surge y desaparece en cuanto a las necesidades imperantes; surge a modos de creación ya caducos, abriendo nuevas posibilidades, cada obra es una posibilidad de innovación (invención de formas y combinación de las anteriores de una manera insólita; descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas). De esta manera el arte no se reduce a una lengua ni una aplicación de ella, sino a su uso creador y en alto grado un uso imprevisible de lo ya conocido o convenido.

La aparición de un nuevo estilo implica un desplazamiento de las perspectivas de creación, justamente porque estas perspectivas tienden a agotarse o cerrarse en el estilo anterior. La existencia del estilo en la pintura no sólo explica las variaciones e innovaciones de la creación de una época a otra, o de un individuo a otro, sino también la comprensión de los diferentes tipos de lenguaje; como el signo estético sólo existe en un sistema o lengua, este signo sólo puede ser significativo y por lo tanto comprendido a través de la lengua correspondiente.

Por lo que respecta a la abstracción, en donde si bien la figura desaparece, continúan “los signos pictóricos de la línea, el color y la textura, que se integran en formas tales que, si bien no representan pueden significar, es decir, hacen patente y comunican cierta relación del hombre con el mundo o cierto modo de asumirlo, de vivirlo o experimentarlo”.<sup>14</sup>

Mediante un nuevo tratamiento de la línea y el color, los pintores abstractos alcanzan nuevos modos de expresión: se puede perder la figura pero no la significación y no se ha perdido porque la obra abstracta es siempre el resultado de un trabajo formativo, de creación de formas con las que el artista puede significar y comunicar.

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 48.

Pero es importante señalar que la abolición de la referencia a la realidad no entraña la abolición de la significación, pero a su vez abolida aquella, no basta cualquier ordenación de los signos pictóricos para que la forma se halle dotada de significación. Para que haya significación es preciso que los elementos formales se integren en una totalidad, la obra entera, hablará entonces, gracias a la unidad que preside su diversidad.

Estos conceptos son aplicables a la pintura de la modernidad, no obstante, gran parte de la pintura actual se rige por otras reglas: la denominación de “buena pintura” o “mala pintura” es muy relativa y está ligada a las propuestas que plantea el propio autor. En algunos casos se requiere un gran dominio de la técnica, en otros, por el contrario, ésta resulta obsoleta. Esto revela que se han transformado los parámetros y que existe un nuevo modo de ver el mundo y como consecuencia un nuevo modo de hacer la pintura.

En este nuevo modo de ver, podemos darnos cuenta de que gran parte de la pintura de hoy tiende a exaltar con nostalgia el mundo tradicional. Tras el optimismo tardovanguardista, la pintura se ha ido purgando en su peculiar travesía por el desierto, y celebra su reencuentro con su necesidad antropológica, fundamentada en el ritual de la creación. Pero este nuevo entusiasmo está bañado por un escepticismo lúcido, por una disolución de los valores absolutos. En este sentido, el artista actual ya no es un ingenuo ni cultiva una “inocencia natural”, más propia de lo primitivo y lo popular que de la sofisticación artística. Ante la inviabilidad de un retorno desprejuiciado a la naturaleza, entran en acción las estrategias de la simulación, el “como si...”.<sup>15</sup> Así, por ejemplo, entre los expresionistas radicales, inclinados a la acción y el gesto, abundan testimonios en el sentido de que las técnicas de la salpicadura, la gestualidad y los salvajismos pueden no ser más que simulaciones urdidas para aparentar una inexistente espontaneidad.

---

<sup>15</sup> Simon Marchan Fiz. *op. cit.* p. 339.

Otro de los rasgos distintivos de la pintura actual es la vuelta frenética a las imágenes y un abandono del reduccionismo formal. El artista actual dispone de un gran arsenal de imágenes, y podría ser considerado un fabricante de las mismas. No obstante, la actual imagen pictórica poco o nada tiene que ver con la figuración objetivista. “Uno puede tomar imágenes de cualquier época o periodo de la historia del arte y apropiárselas para producir un nuevo discurso. Sin embargo, en esta diseminación no presenciamos la floración de una arqueología historicista, sino más bien una nueva conciencia del tiempo y el espacio”.<sup>16</sup> El artista transita a través de la historia del arte, actualizando el pasado.

A diferencia de Marchan Fiz y también de Danto quienes ven con buenos ojos este uso de la historia del arte, Frederic Jameson ve en él una actitud de “canibalización” en una época que, según él, se resiste a pensar históricamente su presente. Jameson sostiene que “el colapso de la ideología modernista del estilo ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado. La imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global”.<sup>17</sup>

Con relación a la postura de Marchan Fiz y de Danto, podríamos preguntar si, en efecto, estas prácticas apropiativas nos autorizan a declarar el fin de algo así como la historia del arte y si en tal caso, estas declaraciones no constituyen una especie de capitulación frente a las posibilidades de transformación del presente, lo que, en términos de la historia del arte significa la posibilidad de seguir pensando históricamente al arte en una época que parece haber convertido al propio pasado, incluso, en mera mercancía.

---

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 340.

<sup>17</sup> Frederic Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 44.

Otro rasgo distintivo en este tipo de pintura es la fragmentación. No recupera, pues, el pasado del arte, si no es desde el fragmento, sin identificarse con él desde la óptica del presente. La fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías, del estilo o de las tendencias homogéneas; en suma, con una pintura que se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada. Pero la fragmentación afecta tanto al obsesivo énfasis de cada artista por marcar las diferencias cuanto a los cambios de estilo o manera que se aprecian en un mismo artista o dentro de una misma obra. Diríase que existe un estilo de utilizar los estilos.

El artista emplea su acopio de imágenes, modos de configuración, formas pasadas de arte, que, tomadas por sí mismas, le son indiferentes y solamente se convierten en relevantes cuando las considera las más apropiadas para este o aquel tema. De este modo, ahora tanto toda forma como todo tema están al servicio y dictado del artista.<sup>18</sup>

La ruptura de ligazones y la disolución de las normas en las formas elegidas o deconstruidas del pasado, la libertad del artista frente a los contenidos y formas, la indiferencia ante la multiplicidad de estímulos, la tolerancia inclusivista, la reflexión desprejuiciada sobre las posibilidades técnicas y expresivas, marcan el sentir ecléctico que no es sólo una pérdida del centro sino la herencia de una libertad que se baña en la emancipación iluminista y en la interioridad romántica, y acaba por identificarse con la autorrealización del hombre y con la producción artística autónoma en su permanente cambio de perspectivas.

No obstante, este eclecticismo suena sospechoso. Sospechoso, desde luego, de glorificarse como un brote de la moda y del capricho, como síndrome de la inmadurez y del oportunismo, que tanto evocan un

---

<sup>18</sup> Simon Marchan Fiz. *op. cit.* p. 341.

instante y simultáneamente todos los estilos y estereotipos de prestigio, el refrito y el rompecabezas. Y, sin embargo, en la pintura proliferan por doquier los síntomas eclécticos. La condición actual está invitándonos a redefinir esta categoría, a contemplar bajo este diafragma ecléctico. Negar esta evidencia sería mantener a toda costa las concepciones modernas más ortodoxas.

Entonces tenemos que gran parte de la pintura que se está produciendo hoy, se ha ido abriendo a otros soportes, otras técnicas y otros medios, recuperando el mundo de la imagen y la narración, compartiendo el espacio con la fotografía y la estampación; aceptando, en fin, un cierto mestizaje. En este sentido, la pintura es hoy una encrucijada, un punto en el que se cruzan distintos caminos. Pero no se trata sólo de una mera asimilación de técnicas y procedimientos propios de otras artes, sino de otro tipo de interferencias y contaminaciones que tienen que ver más con aspectos tales como la forma de ejercer la mirada, de retener los vestigios de la memoria, de plasmar las ideas, de expresar sentimientos y provocar sensaciones, de desarrollar acciones o de interpretar fenómenos. Esta voluntad de readaptación de lo pictórico, unida a su capacidad premonitoria, nos ayuda a seguir manteniendo la esperanza de su función estética, aunque sepamos que no vamos a encontrar en ella la respuesta a las grandes cuestiones éticas que hoy nos plantea el mundo. Así, hoy por hoy, la pintura comparte sus espacios con los nuevos medios. Si hasta hace poco tiempo la pintura dictaminaba los caminos y derroteros que debía seguir el arte, en la actualidad ésta representa una, y muy válida, de las posibilidades de expresión y comunicación de la sociedad contemporánea.

Así pues, en un mundo cada vez más artificial como es el nuestro, con un predominio de la cultura científica e industrial sobre la artística, y, dentro de ésta, la confrontación entre las nuevas tendencias postconceptuales y la reivindicación de los géneros tradicionales, pareciera que sólo la indulgencia ante un placer o necesidad metafísica, liberará a la pintura de su liquidación. Los artistas la

hemos encumbrado una vez más, pero ahora desde una perspectiva más amplia. Al ya no ser portadora ni promotora de valores absolutos y totalizadores, aparece ahora como una nueva posibilidad liberadora para emprender nuevas exploraciones, enfocando el sentido de su función en un “gran estimulante para vivir.” Es decir, si bien es cierto que la sofisticación tecnológica ha hecho su incursión en el campo del arte, la práctica de hacer pintura continúa viva porque la relación directa establecida entre el material (tela, pinceles y colores) y el pintor es insustituible por los nuevos medios tecnológicos, lo que hace que prevalezca su función primaria, mediante la cual, los discursos que elabora involucran la totalidad de las capacidades del ser humano. Las siguientes palabras del artista H. Middendorf expresan un sentir muy del momento: “La pintura formula hoy lo que otros medios no pueden formular. Si lo indecible pudiera ser mostrado por otros medios mejores, entonces la pintura no tendría sentido alguno”.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> John Cooper. “Entrevista con Middendorf”, en *Flash Art International*. Núm. 118, New York, noviembre-diciembre, 1984, p. 36.



## 2. LA FORMA ANIMAL COMO MOTIVO PLÁSTICO

Después de haber hecho una consideración general sobre la situación actual de la pintura, volvamos la mirada al tema central de esta tesis: la forma animal como motivo plástico.

Para hacer el planteamiento del tema, primeramente debemos remitirnos a la definición primaria del término animal. María Moliner, en su *Diccionario de uso del español*, nos dice que la palabra proviene del latín anima, que significa “principio de la vida”, y que es el “organismo vivo que posee sensibilidad, movilidad propia y alta capacidad de respuesta. Ser irracional por oposición al hombre”.<sup>1</sup> Asimismo, encuentra sus sinónimos en bestia, fiera y bicho.

El *Diccionario completo de la lengua española* agrega:

Organismo viviente dotado de movimiento voluntario y sensibilidad; sus órganos se desarrollan en el interior de su cuerpo, se alimenta con materias orgánicas, respira oxígeno, transforma las fuerzas latentes en fuerzas vivas y excreta ácido carbónico y productos de descomposición azoados.<sup>2</sup>

La serie de conocimientos referentes a los animales es la zoología y es el conjunto de todos los seres que reúnen los caracteres indicados.

---

<sup>1</sup> María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998, tomo I, p.185.

<sup>2</sup> Manuel Rodríguez Navas. *Diccionario completo de la lengua española*. Madrid, Saturnino Callejas, s/f, p. 73.

Partiendo de estas definiciones, podemos decir, de manera general, que el animal es un ser vivo que se mueve y reacciona mediante impulsos instintivos, por lo que en muchas ocasiones se le asocia con los adjetivos irracional, salvaje o indomable. Así también, se encuentra relacionado con la fuerza bruta e incontrolada; todas ellas maneras de ser o comportamientos de la conducta animal. Ahora bien, si éstas son las generalidades que definen al ser animal, y puesto que ésta es una tesis de orientación humanística y no un ensayo de biología, el objetivo de este apartado será indagar sobre las particularidades con las que se identifican las diferentes especies, así como la relación existente entre el ser animal, real, físico, y su representación o apropiación por parte del campo de las artes visuales, así como la significación cultural que adquiere en este proceso.

Ya que se ha mencionado la apropiación y representación del animal, considero pertinente que definamos muy brevemente el concepto de representación. “Representar es hacer presente un ser, una cosa, imagen o idea; con este término se indica la acción de sustituir a otro, de hacer de sus veces. Figura, imagen, cosa que expresa otra”.<sup>3</sup> Como sinónimos encontramos cuadro y símbolo. Entonces, cuando hablamos de la forma (figura exterior de los cuerpos) animal, por una parte nos estamos refiriendo a las características físicas del objeto original, el cual puede ser, por ejemplo, un perro, un gato o un caballo, pero por otra parte se refiere también a sus maneras de ser, las cuales identificamos a través de su representación, proceso mediante el cual adquieren connotaciones simbólicas que promueven una nueva significación.

El representar animales ha sido una constante dentro de la historia del hombre, las razones han sido diversas. Para Jean Chevalier, los animales han desempeñado un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, forma y color, como por su relación con el hombre. Así, por ejemplo, en la prehistoria su

---

<sup>3</sup> María Moliner. *op. cit.* tomo II, p. 758.

representación tenía un carácter mágico de sobrevivencia, era poseer el espíritu del animal representado para asegurar el éxito de la caza. Los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y con la zoolatría:

La clasificación simbólica de los animales corresponde con frecuencia a la de los cuatro elementos: la atribución más general y correcta establece que los seres acuáticos y anfibios corresponden al agua; los reptiles, a la tierra; las aves, al aire, y los mamíferos, por su sangre caliente, al fuego.<sup>4</sup>

Desde el punto de vista del arte simbólico, los animales se dividen en naturales y fabulosos; estos últimos ocupan en el cosmos un orden intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe. La posición del animal en el espacio o en el campo simbólico, la situación y actitud en que aparece son esenciales para la discriminación de los matices simbólicos. Así, el animal domado es muy característico y su significación puede corresponder a la inversión de la que tendría apareciendo en estado salvaje. En la lucha, tema frecuente del simbolismo universal, entre caballero y animal salvaje o fabuloso, la victoria del primero puede terminar con la muerte o la domesticación y sumisión del segundo. En la novela *El caballero del león*, del autor medieval Chrétien de Troyes, el protagonista es ayudado por un león; en la leyenda de San Jorge, el dragón vencido sirve a su dominador.

En Occidente, el simbolismo animalístico arranca de Aristóteles y de Plinio, pero más concretamente del libro *Physiologus*, compuesto en Alejandría en el siglo II d. C. Otra aportación importante fue la de Horus Apollo, una o dos centurias más tarde, con sus dos libros de *Hieroglyphica*. De todo ello nace la corriente medieval que florece en los *Bestiarios* de Filipo de Thaur (siglo XII); en *De animalibus*, atribuido a Alberto Magno (siglo X); el *Libre de les bésties*, de Ramón

---

<sup>4</sup> Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1971, pp. 69-73.

Llull (siglo XIV); y el Bestiaire d'amor, de Jean Fournival (siglo XVI). Todas estas obras coinciden con el punto de vista de los primitivos sobre los animales: mientras el hombre es un ser equívoco (enmascarado), el animal es unívoco, posee cualidades positivas o negativas constantes, que permiten adjudicarlo a un modo esencial de manifestación cósmica.

Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, nos dice que el animal, en tanto que arquetipo, representa las capas profundas de lo inconsciente y del instinto. Como determinación más generalizada, los animales, en su grado de complejidad y evolución biológica, desde el insecto y el reptil al mamífero, expresan la jerarquía de los instintos. Los animales son símbolos de los principios y las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales.

En Egipto, nos cuenta Cirlot, la zoolatría es muy antigua:

...las bestias debían cuidarse y adorarse, porque eran el receptáculo mismo de las formas buenas o terribles de la potencia divina. Un egipcio dejaba quemar sus muebles, pero exponía su vida por sacar un gato del brasero. Existen innumerables momias de bestias. Cuidar los sepulcros de los animales era un deber en el que los devotos ponían su orgullo.<sup>5</sup>

En el simbolismo chino sólo intervienen los animales salvajes; los animales domésticos no cuentan, no desempeñan ningún papel, a no ser, las más de las veces, el papel de iluso en las supersticiones y los cuentos. No tienen jamás el poder de transformarse en hombre o evocar las cualidades humanas, como puede tenerlo el zorro y algunas veces el tigre. Los animales fabulosos son los más numerosos en el arte chino; simbolizan, en general, seres mixtos que carecen de carácter unívoco, ya que encierran, al mismo tiempo, dos o más

---

<sup>5</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1988, pp. 101-104.

elementos diferentes. El origen de esta modalidad de lo fantástico no nos es conocida hasta el presente más que por los monumentos funerarios descubiertos en el Chan-Tong y en el Ho-Nan.

Desde el punto de vista bíblico, los animales son presentados a Adán; los animales agrupados en la Biblia aparecen provistos de un sentido particular.

Los animales que Adán nombra significan las pasiones humanas comparables a las bestias salvajes que conviene domesticar. Pero en el arte cristiano también existen otras analogías entre los animales y el hombre: el buey presenta un parentesco con el cuerpo en razón de su docilidad, la cabra se relaciona con los sentidos y particularmente con el impulso de éstos. La paloma corresponde a la razón en el acto de aprehender el mundo visible; la tórtola, amante de la soledad, busca la realidad invisible.<sup>6</sup>

Así pues, sobre los conceptos aquí definidos de animal y representación; he realizado una breve semblanza en cuanto a las funciones simbólicas que adoptaron en algunas culturas de la antigüedad.

Ahora bien, pasemos a referirnos a la animalística en el arte del siglo XX. Hasta principios de ese siglo, la tradición pictórica europea y la mexicana representaron las formas animales como elemento simbólico accesorio a los temas principales. Las vanguardias artísticas, al consumir la liberación de la pintura de la tradición alegórica, abrieron la posibilidad de que el arte moderno tomase como objeto principal de la representación a los animales. Así, éstos se convirtieron en personajes con vida propia. Ejemplos relevantes de esta posibilidad son la obra de Franz Marc y Pablo Picasso en Europa, y Rufino Tamayo y Francisco Toledo en México.

---

<sup>6</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op.cit.* p. 104.

A continuación presento un análisis sobre la obra de estos cuatro autores, pero antes es necesario escribir sobre el método empleado. Observando las características (pintura figurativa del siglo XX) del conjunto de obras aquí reunido y posibles formas de interpretación, es que opté por utilizar el método iconológico de Erwin Panofsky. Me guíe por este método, porque dentro de la historia del arte, cada día interesa menos la “historia de los estilos” según la manera tradicional; lo que importa es una visión de esta materia desde la perspectiva de la historia del espíritu, ya que lo más válido de una obra no es su clasificación sino su significación. Superando el formalismo, creo que hay que tender a una visión global de las creaciones humanas y tratar de reconstruir la unidad estructural que forman las ideas estéticas, las políticas, las sociales y las religiosas con las representaciones visuales.

El modelo iconológico de Panofsky<sup>7</sup> se encuentra planteado en los tres niveles siguientes:

*1. Significación primaria o natural.*

Identificación de formas puras, es decir, configuraciones de línea y color, como representación de objetos naturales, personas, plantas, animales. Identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. La enumeración de estos motivos constituye una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

---

<sup>7</sup> Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 47-50.

2. *Significación secundaria o convencional.*

Establece una relación entre los motivos artísticos, las combinaciones de los motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Así por ejemplo tenemos que una figura femenina que sostiene un melocotón es la personificación de la veracidad. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes y las combinaciones de imágenes constituyen las historias o alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio comúnmente denominamos iconografía.

3. *Significación intrínseca o contenido.*

Investiga aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. Iconología.

A través de este método, el cual adecuó según lo que me interesaba destacar, (creo haberle dado mayor énfasis en los aspectos formales e iconográficos que en los iconológicos), pero sobre todo, atendiendo las características de la obra, se realizó el análisis. Reitero que este análisis son aproximaciones de un artista que no pretende ser historiador del arte.

Como ha sido señalado, en mi indagación sobre la representación de la forma animal y de acuerdo a las características propias de mi trabajo, decidí concentrarme en el estudio de cuatro pintores del siglo XX, (dos europeos: Franz Marc y Pablo Picasso, y dos mexicanos: Rufino Tamayo y Francisco Toledo), en cuya obra el motivo animal aparece representando un papel central.

## ALBERTO CALZADA

Después de una extensa revisión, no sólo documental sino en algunos casos física, en los museos, se realizó la selección de la obra tomando en consideración los siguientes aspectos:

Que fuera lo más representativo de cada artista; que tuviera una gran calidad plástica; por su importancia icónica, es decir, que la imagen se prestara para el estudio del tema en cuestión; y que también fuera importante dentro de su contexto artístico-histórico. Una vez hechas las anteriores especificaciones, entremos en el análisis propiamente dicho.



## 2.1 ANIMALES EN LA OBRA DE FRANZ MARC

Para realizar el análisis de los animales en la obra de Franz Marc (Munich, 1880–Verdum, 1916), debemos dar una rápida mirada a sus primeras pinturas, en las cuales podemos percatarnos de que se trata de paisajes solitarios y melancólicos, pintados en forma muy plana y carentes de toda perspectiva aérea. Es a partir de 1903 cuando el motivo animal comienza a tener un puesto importante en su obra. Por estas fechas su trabajo se centra principalmente en el estudio meticuloso de la anatomía de los animales, dibuja del natural en los parques zoológicos y estudia la estructura de los huesos en los museos de Ciencias Naturales. Este estudio exacto del cuerpo animal sería marco necesario para sus posteriores interpretaciones. En la obra de Franz Marc el motivo animal adquiere un carácter eminentemente protagónico, el hombre desaparece por completo y los animales aparecen representados de manera solitaria o componiendo grupos. Aunque la obra de Marc no es extensa, debido a su muerte prematura ocurrida en los campos de batalla en la Primera Guerra Mundial, no por ello deja de ser importante. Por tal motivo he seleccionado dos pinturas para su respectivo análisis. Por cuestiones de orden práctico he numerado cada imagen para su pronta localización; la ficha técnica aparece al pie. Siendo así, vayamos al primer ejemplo, el cual se titula *Vaca amarilla* (fig.1).



1. Franz Marc.  
*Vaca amarilla* (1911).  
Óleo/tela. 140 x 190 cm.

Este cuadro actualmente pertenece a la colección The Solomon Guggenheim Museum en Nueva York. En él podemos observar que la superficie pictórica se encuentra dividida en tres partes fundamentales: la primera es una enorme mancha que aparece en primer plano. Su aspecto nos remite a formas eminentemente orgánicas y su posición aparece de manera ondulante en forma de una letra “S” invertida y recostada, que sale del lado superior izquierdo y se extiende hacia el centro, abarcando gran parte de la superficie pintada. El segundo plano se encuentra seccionado en pequeñas partes de tipo geométrico, que aparecen distribuidas de manera regular sobre el lienzo. De éstas salen cuatro diagonales, una en el lado izquierdo y tres en el derecho, que tocan y se fugan por arriba del cuadro. El tercer y último plano está conformado por un triángulo rectángulo, cuya base se ubica en el extremo superior derecho. La composición, aunque es central, no es simétrica; la mancha principal está cargada al lado superior izquierdo y es equilibrada mediante el triángulo arriba mencionado. Las tres diagonales del extremo derecho y la del izquierdo, sirven como elementos de tensión y contrapeso a todo el conjunto.

El color, aunque aparece casi de manera pura, resulta armónico por su distribución en los planos anteriormente descritos. La armonía es lograda mediante matizaciones más neutras y puntos claros, casi blancos. Sobresale la enorme mancha amarilla del primer plano, que a

su vez contiene dos manchas azules y que juntas contrastan con los otros colores verdes, azules y rojos del segundo plano. El tercer plano, el triángulo, está trabajado en tonos pastel. En esta obra, el amarillo es el color primordial, a partir de él tienen sentido los otros. Todos se hallan estructurando una composición clara y armónica, cálida y alegre.

Ahora bien, resulta evidente que la figura amarilla, por su forma, nos remite a una vaca, la cual aparece de manera solitaria saltando, apoyando sus patas anteriores en el piso, mientras que las posteriores vuelan al aire. El segundo plano lo conforma el paisaje; se logra distinguir algún tipo de vegetación con plantas; las cuatro diagonales que de aquí nacen y que se fugan por la parte superior del cuadro aparecen formando las partes inferiores de los troncos de los árboles. Al fondo se pueden observar tres pequeños montes y el horizonte, que, representado por el triángulo en el extremo superior derecho, conforma el tercer plano. Por su actitud, la vaca aparece saltando en una escena que bien podría decirse resulta alegre, viva y despreocupada, casi podría estar representando un canto a la vida y a la continuidad de ésta. La idea es acentuada por el color mismo.

El tema del cuadro podría leerse en este sentido. Para determinar si resulta ser el correcto, conviene que indagemos un poco sobre los significados culturales atribuidos a la vaca, la cual, debido a su rol de bóvido domesticado, se considera de un poder positivo. “Representa las energías nutricias maternas de la tierra; a causa de sus cuernos y de su feminidad también simboliza el mundo lunar. Numerosas diosas lunares llevan cuernos de vaca”.<sup>8</sup> En otro término se encuentra el papel de la vaca en la seguridad de la existencia de las personas criadoras de ganado vacuno; de ahí su rol pasivo, por lo cual no ha podido desempeñar ningún papel protagónico en mitos y epopeyas.

---

<sup>8</sup> Jean Chevalier. *op. cit.* p. 879.

En la doctrina germánica de la creación, la vaca *Audhumla* hace salir de unos bloques de hielo salado al padre de los dioses lamiendo con su lengua. También es famosa la “vaca sagrada” de la India que promete fecundidad y plenitud y que, bajo la figura de *Aditi*, hace también pareja con el toro *Nandi* y puede satisfacer deseos.<sup>9</sup>

En el simbolismo psicológico, la vaca es un animal bueno, de escaso dinamismo y gran resistencia. Con su sencillo calor, su paciente preñez, constituye un símbolo sencillo de la misma madre tierra, expresión de lo maternal vegetativo. La vaca se halla en el gran ritmo de su naturaleza humilde y tiene su especial santidad primitiva. Esta santidad es lo que venera el culto de la “vacas sagrada” en la India.

A partir de la imagen presentada, podemos decir que la vaca aparece en una escena diurna, saltando despreocupada y jubilosamente por un paisaje de colinas, como si sus amos la hubieran dejado salir del establo para retozar en el campo (recordemos que, aunque no aparece ninguna figura humana, la vaca es un símbolo del animal domesticado; de ahí su estrecha relación con el hombre). La vaca es la naturaleza domesticada, y como tal es poseedora de armonía, continuidad, y fuente de vida. La leche que se extrae de sus ubres sirve para alimentar a sus becerros, pero también es el alimento del hombre. Aunque esta vaca no tiene una forma particularmente estilizada, su color es cuando menos, notable: un amarillo provocativo con dos grandes marcas azules. El entorno campestre no tiene tampoco una apariencia real, pues los árboles son postes, las colinas son protuberancias, la tierra es azul y naranja, morada y amarilla. En suma, un paisaje carnalesco con una vaca que actúa como si estuviera encantada. El animal no determina la forma del paisaje, pero el fondo campestre tampoco determina la forma del animal. La curva de un barranco repite de forma invertida el arco del rabo de la vaca; las formas de las colinas corresponden a las formas de las ubres y la

---

<sup>9</sup> Hanss Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 470.

tensa curva de su vientre; los tres troncos de los árboles equilibran en ángulo y se corresponden en su forma con la rígida proyección de las patas del animal, que hunde sus pezuñas en el prado. Como lo asevera Peter Selz en su libro *La pintura expresionista alemana*,

el color, la forma y el ritmo en el mundo exterior no sólo responden al color, la forma y el ritmo del cuerpo de la vaca, sino que están hechos para entender la tesis de que cada animal es la encarnación de un ritmo cósmico”.<sup>10</sup>

Esta obra fue exhibida en la primera muestra de *Der Blaue Reiter (El jinete azul)* en 1911, recibiendo críticas y comentarios adversos. Un año más tarde Marc realiza otra versión del mismo tema, a la que titula: *Vacas, amarillo-rojo-verde*. Aquí aparece la misma vaca en una posición muy similar, casi idéntica, pero le son agregadas las figuras de un toro y un becerro; la escena se vuelve nocturna.

Vayamos ahora a la segunda obra: *El tigre* (fig.2). Como se puede observar en este cuadro, la superficie pictórica está dividida en grandes zonas que dibujan bloques volumétricos (a manera de poliedros o cubos) irregulares imbricados, que, de manera geométrica, se hallan distribuidos en el cuadro. El bloque principal, el mayor, aparece casi al centro y es de color amarillo; se encuentra rodeado por los bloques secundarios, que son menores y están en colores blanco, verde, rosa, amarillo, rojo y azul. La aparente rigidez de la estructura es suavizada por el color, la forma está lograda a través de un tratamiento que consiste en seccionar los planos. Logramos identificar en ella la del cuerpo de un tigre, visto desde su parte posterior, con la cabeza girada, como volteando a ver al espectador. La actitud adoptada es como si estuviera descansando en el bosque y algún ruido extraño lo despertara y lo pusiera alerta. Su cabeza tiene la posición de haber hecho un giro, una acción que le permite ver qué es lo que pasa; pero este movimiento no parece haber sido rápido ni brusco, pues aún

---

<sup>10</sup> Peter Selz. *La pintura expresionista alemana*. Madrid, Alianza, 1989, p. 223.

refleja la serenidad que le da la confianza de sentirse poseedor del control y de la fuerza. Aunque su cuerpo se halla en reposo, la mirada de sus ojos resulta ser aguda y fría. En Marc, la forma del objeto es construida por facetas, comprimiendo la fuerza del tigre e integrando al animal en el ambiente, dándole valor al tema, estimación que redonda en la expresión casi psíquica del animal.



2. Franz Marc.  
*El tigre* (1912).  
Óleo /tela. 111 x 101 cm.

Pero, qué significados culturales le pueden ser atribuidos a este animal, tan precioso como enigmático. “El tigre es una fiera que en la antigüedad clásica de Occidente se dio a conocer gracias a la campaña de Alejandro Magno en la India. Su nombre deriva de *thigra*, palabra iraní que significa agudo y punzante; flecha, dardo”.<sup>11</sup> En Roma aparece el tigre por primera vez como regalo de embajadores indios a Augusto en el año 19 a. C. En el simbolismo antiguo, el tigre naturalmente sólo es nativo de Asia, donde su fuerza es admirada y temida; dioses y héroes llevan pieles de tigre. “El tigre es el símbolo de la cólera y de la crueldad. Aparece también como símbolo de la oscuridad y de la luna nueva; pues la oscuridad, asociada siempre a las tinieblas del alma, corresponde al estado de desenfreno de todas las potencias inferiores del instinto”.<sup>12</sup> En China aparece como fiera salvaje y como fiera domada. En este aspecto se emplea como figura alegórica de la fuerza y el valor militar puestos al servicio del derecho, de donde proviene su significado positivo. Solía evitarse, por respeto, pronunciar su nombre (Hu), y se le designaba como rey de las montañas o “gran animal que se arrastra”.

A través de este cuadro, Marc parece estar hablando sobre la animalidad y el instinto, sobre lo salvaje e indomable, pero también sobre el valor y la fuerza, conceptos simbólicamente asociados a la figura del tigre. Ahora bien, tanto en el anterior cuadro como en el presente, la forma incluye significados que, si bien tienen una estrecha relación con el motivo animal, van más allá de ser una simple representación naturalista del tema. Aquí es donde surgen las preguntas de por qué Marc recurrió a estas formas, qué es lo que significaban para él y qué pretendía comunicar a través de ellas.

Veamos lo que se investigó al respecto: En 1912 Franz Marc y Kandisky publican el almanaque *Der Blaue Reiter* en Munich. Esta publicación fue uno de los más importantes escritos teóricos del arte

---

<sup>11</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 440.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 441.

del siglo XX. No se trataba del manifiesto de un grupo cerrado, sino de la posición abierta y renovadora, casi espiritual, que sus miembros mantenían frente al mundo. No se exigía una unidad de estilo, sino una coincidencia de puntos de partida. Se presentaron como cuestionables la fe en la realidad de las impresiones visuales y la percepción sensorial como fundamento. Es en el almanaque *Der Blaue Reiter* donde Franz Marc declara: “más importantes que las apariencias de las cosas resultan los sentimientos que éstas despiertan”.<sup>13</sup> Mediante esta declaración deducimos que en Marc la forma es el producto de un sentimiento, es decir, de algo interior que se materializa en la obra. Pero entonces, cuál es el sentimiento que anima a Marc a pintar animales.

En una carta escrita en 1908 a su editor Reinhard Piper, Marc le comenta que intenta intensificar su sensibilidad con respecto a los ritmos orgánicos de todas las cosas; que busca una empatía con la vibración y el fluido de la sangre de la naturaleza en los árboles, en los animales, en el aire. En dicha carta afirma: “No veo un medio más feliz para la *animalización* del arte, como me gustaría llamarla, que la representación animal”.<sup>14</sup> Para Marc los animales son el símbolo de la paz, la bondad, la belleza, la armonía con la naturaleza; el hombre no tiene cabida en este sitio, pues representa el lado opuesto: la guerra, la destrucción, la desolación, el rompimiento.

En su libro sobre el expresionismo alemán Paul Vogt nos dice que “Marc propone a los animales como parte de la naturaleza, pero no los reproduce miméticamente, sino que recrea sus formas mediante el arte”.<sup>15</sup> En este sentido, la representación animal es el descubrimiento de aquella construcción mística interior de la imagen del mundo. Para Marc, no fue el hombre, sino la figura simbólica del animal lo que

---

<sup>13</sup> Paul Vogt. *Der Blaue Reiter. El expresionismo alemán*. Barcelona, Hermann Blume, 1980, p. 11.

<sup>14</sup> Franz Marc. Citado por Klaus Lankheit en *Franz Marc*. Munich, Catálogo de exposición, 1949, p. 6

<sup>15</sup> Paul Vogt. *op. cit.* p. 22.



abrió el acceso a un mundo sentido. En un texto afirma: “Pronto comprendí que el hombre era feo; el animal me pareció más bello y puro”.<sup>16</sup> Marc identifica al hombre como un ser bélico y poco confiable, que cambia de acuerdo a su circunstancia y conveniencia. Recordemos que estas declaraciones fueron hechas en los albores de la Primera Guerra Mundial (1914–1918) en donde las potencias de la Europa central (Alemania, Austria, Hungría) junto con Turquía y Bulgaria se enfrentaron a los aliados (Francia, Imperio Británico, Rusia, Bélgica, Portugal, Serbia, Italia, Rumania, Grecia, Japón y Estados Unidos), y en donde el número de pérdidas humanas se aproximó a los nueve millones. En cambio, para Marc los animales son un ejemplo de vida, matan solo por sobrevivencia y viven el armonía con la naturaleza, de allí su belleza y su pureza.

Así, en adelante, sus cuadros estarán consagrados sin excepción a esa pureza y esa belleza. La unión entre la naturaleza y el animal le parece dotada de más resonancia que la existente en el hombre, ya que juzga que el alma del animal domina las contrariedades de este mundo. Marc creyó dar al tema de sus cuadros una dimensión cósmica. Podemos advertir en su obra tendencias que se relacionan con la meditación oriental y que revelan esta comunión simbólica y casi mística con una naturaleza sin hombres, poblada únicamente de animales.

Mediante la forma y el color, Marc demuestra su identificación con la naturaleza a través del animal: sus caballos son rojos, azules o a veces amarillos, según la emoción que sintiera o que quisiera transmitir; los toros son negros o blancos, y las vacas tienen un tono amarillo dorado. Para Marc cada color es un equivalente metafórico mediante el cual quiere profundizar en la realidad visual. Marc utiliza la explotación de las posibilidades del color como un medio de expresión directamente comunicable a las emociones.

---

<sup>16</sup> Max Robinson. *Franz Marc. Pinturas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, p. 9.

A través del motivo animal, Marc profundiza sobre el simbolismo del color. Después de un tiempo considerable y mucha experimentación, encuentra una síntesis entre sus estudios sobre la línea y su sentimiento del color; logra romper la envoltura de la materia y sustituir la forma por la vibración de los colores, sin tener que renunciar a su valor expresivo. Sobre esto, es el propio Marc quien nos comenta: “Ya no pintaremos el bosque o el caballo como a nosotros nos gusta o los vemos, sino como son en realidad, tal como el bosque o el caballo se sienten a sí mismos, su ser absoluto, lo que vive detrás de las apariencias que nosotros vemos. Deseo pintar realmente al animal tal y como se siente a sí mismo y tal como ve el mundo”.<sup>17</sup> ¿Existe una idea más misteriosa para el artista que la concepción de cómo la naturaleza puede verse reflejada en el ojo de un animal? ¿Cómo ve el mundo un caballo, un águila, una vaca o un tigre?

Tanto en *Vaca amarilla* como en *El tigre*, la proximidad a la realidad adquiere una misteriosa relación con las fuentes de lo existente. El mundo y la naturaleza no quedan excluidos sino que se incluyen herméticamente en los nuevos signos pictóricos, manteniéndose en las dimensiones aisladas del cuadro. En este sentido, para Marc el arte es una forma de trascender el tiempo y lo efímero de la vida. Su postura se interesa más en la proyección visual de su experiencia emocional, casi siempre se siente empujado por una necesidad interior de expresar sus propios conflictos no resueltos. Sobre esto, Peter Selz nos comenta que “resulta ser una reacción frente a los valores predominantes en una sociedad engañosamente estable en la cual creció toda su generación. En su reacción frente al materialismo y al racionalismo, Marc intenta afirmar el valor de lo espiritual”.<sup>18</sup> Lo que a su vez es un fiel reflejo del sentir general en la sociedad europea a vísperas del primer gran conflicto bélico mundial. En 1913 Franz Marc se enrola en el ejército y tres años después muere en el campo de batalla.

---

<sup>17</sup> Peter Selz. *op. cit.* p. 222.

<sup>18</sup> *Ibid.* p.167.

En la actualidad, para los alemanes, Franz Marc constituye una especie de héroe nacional de la pintura. “Franz Marc es amado en Alemania como ningún otro artista lo ha sido”, escribe Lothar Günter Buchheim en su libro sobre el grupo *Der Blaue Reiter*.<sup>19</sup> Pero este amor apenas se basa en la comprensión de su esfuerzo estético, pues los problemas pictóricos resultan difíciles de admitir a causa de su compleja naturaleza. Es un amor alimentado por leyendas, que pueden incluso velar su aportación verdadera al desenvolvimiento de la pintura moderna. Marc ha sido rodeado por la aureola del pintor que lucha en soledad, del soñador que, aislado de las bajezas de este mundo, intenta comprender el alma de los animales y cuya vida fue sacrificada por la guerra.

---

<sup>19</sup> Lothar Günter Buchheim. *Der Blaue Reiter*. Barcelona, Polígrafa, 1989, p.134.

## 2.2 PICASSO MINOTAURO

Haciendo un recorrido por la obra de Pablo Picasso (Málaga, 1881–París, 1973) se pudo constatar que el motivo animal aparece de manera constante, representando diversos papeles: algunas veces resulta alegórico, otras anecdótico, otras autorreferencial, y otras más es sólo el pretexto para sus composiciones. Ante estas posibilidades, me atrajo la idea de estudiar al Minotauro: ese hombre-toro encerrado en su laberinto. Esta imagen posee una fuerte carga simbólica basada en la mitología, misma que inspiró a Picasso para que, mediante la apropiación de su forma, generara una nueva poética. El periodo en que se desarrolla esta serie es el comprendido entre 1928 y 1937. El Minotauro invade la pintura de Picasso, sus dibujos y, de un modo especial sus grabados. Dentro de la serie, he seleccionado para su análisis la *Minotauromaquia* (fig.3).

En este grabado en metal, la superficie se encuentra dividida a lo largo en dos partes casi iguales. La parte izquierda es oscura y en ella se encuentra la figura geométrica de un cubo; la parte derecha, en cambio, resulta ser más clara. Sobre esta división se encuentra conformada una composición basada en una espiral que inicia desde un punto blanco ubicado en la parte izquierda y cuyo recorrido es en el sentido inverso a las manecillas del reloj. Aparte del pequeño punto blanco que, no obstante su tamaño resulta ser el más importante en la composición, destacan otras dos partes muy claras: la primera es una forma que se encuentra situada casi en el centro del grabado pero un poco más abajo; la segunda es un enorme triángulo escaleno que se forma en la parte izquierda de la obra. Cabe señalar que, como es bien sabido, la técnica del aguafuerte se encuentra basada en el dibujo; así, Picasso aprovecha cada una de la infinitud de líneas para plasmar su

idea. Es por esta razón que la monocromía da a la obra el carácter de una reducción, la cual es una forma particular de abstracción de la realidad, en el sentido de que el monocromo es siempre intensamente abstracto, menos sustancial materialmente, más cercano a un diagrama, la representación visual de una idea.



3. Pablo Picasso.  
*Minotauromaquia* (1935).  
Aguafuerte. 50 x 70 cm.

Ahora bien, en la escena, que resulta acontecer en la tarde-noche, podemos observar a una niña que, con su mano izquierda levantada, sujeta una vela encendida, en la derecha lleva un ramillete de flores. Hay además un caballo y una mujer, dos mujeres en una ventana en la parte superior, un hombre subiendo o bajando una escalera a la izquierda, y a la derecha, la figura de un Minotauro.

Pero ¿qué es lo que pretende contarnos Picasso con esta imagen? Para poder plantear alguna hipótesis, primeramente hay que señalar que debido a que el Minotauro posee la cabeza del toro, “el significado de este animal generalmente se encuentra asociado al principio masculino de la naturaleza: la fuerza solar, la fecundidad, la fuerza procreadora masculina; realeza, el rey. El bramido del toro representa el trueno, la lluvia, la fertilidad”.<sup>20</sup> Este animal impresionante posee una larga y noble historia en la cultura de los pueblos mediterráneos. Hay un sinnúmero de ritos simbólicos que se refieren a la victoria sobre el toro y al sacrificio de este animal. “Antiguos cultos cretenses convierten al toro en objeto de danzas con saltos por encima, mediante los cuales el hombre trata de demostrar su superioridad y supera la naturaleza toscamente animal, tan profundamente sentida del toro”.<sup>21</sup> En España el toro aparece como el admirable y respetable monarca de las bestias, como una imagen de poderío y fertilidad, pero también de fiereza. En las corridas él es el oscuro adversario del héroe humano que viste el traje de luces, pero al mismo tiempo es respetado como digno de su contrincante. Este espectáculo taurino resulta ser la herencia directa de los ritos del Mediterráneo antiguo, que terminan con un sacrificio del representante, tan respetado como temido, de la indómita fuerza de la naturaleza.

Ahora bien, en lo que respecta al mito del Minotauro, desde Homero, poetas e historiadores de la Antigüedad, habían dicho “que la primera civilización griega no había nacido en Micenas, o sea el continente,

---

<sup>20</sup> Jean Chevalier. *op. cit.* p. 887.

<sup>21</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 459.

sino en la isla de Creta, y que había tenido la máxima floración en el tiempo del rey Minos, doce o trece siglos a. C.”.<sup>22</sup>

Los relatos legendarios dicen que Minos había tenido varias mujeres que habían intentado darle en vano un heredero: de sus entrañas no nacían más que serpientes y alacranes. Tan sólo Pasífae, por fin, logró darle hijos normales, entre ellos Fedra y la rubia Ariadna. Desgraciadamente, Minos ofendió al dios Poseidón, quien se vengó haciendo que Pasífae se enamorase de un toro, pese a ser éste un animal sagrado: de aquel connubio nació el Minotauro, extraño animal, mitad hombre y mitad toro. Y a Minos le bastó con mirarlo para comprender con quién lo había engañado su mujer.

Ordenó entonces a un ingeniero llamado Dédalo, llegado a la isla procedente de Atenas, que construyese un laberinto para alojar en él al monstruo, pero dentro dejó prisioneros también al constructor y a su hijo Ícaro. No era posible encontrar el camino para salir de aquel intrincamiento de corredores y galerías. Pero Dédalo, hombre de infinitos recursos, construyó para sí y para su hijo unas alas pegadas con cera, con las que ambos huyeron elevándose en el cielo. Ebrio de vuelo, Ícaro olvidó la recomendación de su padre de no acercarse demasiado al Sol: la cera se derritió y se precipitó al mar. No obstante su tremendo dolor, Dédalo logró llegar a Sicilia, a donde llevó las primeras nociones de la técnica. Mientras, en el Laberinto seguía girando el Minotauro que, como era carnívoro, exigía cada año siete muchachas y siete jóvenes para comérselos, mismos que Minos le hacía entregar por los pueblos vencidos de las guerras. Se los reclamó también a Egeo, rey de Atenas. El hijo de éste, Teseo, príncipe heredero, pidió formar parte de aquel grupo de hombres, con el propósito de matar al monstruo; desembarcó en Creta con las demás víctimas y, antes de internarse en el Laberinto, sobornó a Ariadna, quien le entregó un ovillo de hilo para que, desenrollado, le

---

<sup>22</sup> Jean Pierre Humbert. *Mitología griega y romana*. Madrid, Gustavo Gili, 1997, p.55.

permitiera volver a encontrar el camino de regreso. El valeroso joven logró su intención, salió y, fiel a la promesa que había hecho a Ariadna, se casó con ella y se la llevó.<sup>23</sup>

Esta narración de la mitología griega es el origen remoto de la serie llevada a cabo por Picasso con el tema del Minotauro. En la imagen de la obra en cuestión podemos reconocer la figura del Minotauro, pero quién aparece representando a Teseo y quien a Ariadna.

Picasso parte de la mitología pero no pretende ilustrarla, se apropia de este relato para crear su propia historia. Según German Goeppert: “el Minotauro en esta obra es el *alter ego* de Picasso”.<sup>24</sup> A través de este personaje, Picasso refleja los diferentes estados de ánimo por los que atraviesa en un periodo especialmente complicado en su vida.

Para sustentar esta hipótesis Goeppert nos dice que en 1930 la relación entre Picasso y su esposa, la bailarina rusa Olga Koklova, con quien había procreado un hijo, Paul, estaba pasando por momentos difíciles. Picasso decide separarse de Olga. Por esas fechas conoce a una jovencita de diecisiete años llamada Marie Thérèse Walter. Se ven en secreto. Su juventud, su alegría, su risa, su naturaleza jovial, le seducen; él tiene cincuenta años.

En 1935 el matrimonio con Olga llega al final. Ese mismo año Marie Thérèse queda embarazada y da a luz a una niña a la que llaman Maya, que en realidad es María de la Concepción. Un año después, su amigo, el escritor Paul Eluard le presenta a Dora Maar. Sin abandonar a Marie Terréese, Picasso inicia una relación con Dora Maar.

La vida emocional de Picasso en esta época es bastante inestable, siendo uno de los periodos más atormentados en su vida personal.

---

<sup>23</sup> Jean Pierre Humbert. *op. cit.* p. 56.

<sup>24</sup> German Goeppert. *La minotauromaquia de Picasso*. Ginebra, Patrick Cramer, 1987, p. 7.



Goeppert sostiene que “en Picasso, el arte va siempre íntimamente ligado a los sucesos de su vida”.<sup>25</sup> La identificación de Picasso con un personaje de sus obras no se produce, sin embargo, por primera vez con ocasión de la representación del Minotauro, pues es un hecho constatable que en la época rosa había proyectado ya sus vivencias y estados psicológicos en otro personaje: el arlequín de muchas de sus creaciones de aquel momento.

Como se señaló, el Minotauro irrumpe en la obra de Picasso en 1928. Cinco años después graba cinco estampas con este tema; allí el personaje aparece bien de pie, bien sentado, volviendo hacia un lado su majestuosa cabeza de toro y mostrando orgullosamente su condición atlética y su virilidad. Esto supone el inicio de la iconografía definitiva del monstruo, la que aparecerá de ahora en adelante en el repertorio picassiano. Ese mismo año (1933) el motivo del Minotauro se desarrolla en toda su extensión en un grupo de cien grabados que integran la *Suite Vollard*. Sobre esta serie, Françoise Gilot, otra de sus compañeras, a quien conoce en 1943 y con la que procrea a Claude y a Paloma, nos cuenta en su libro *Vida con Picasso* que en cierta ocasión le mostró varios de estos grabados. En todos ellos aparecían hombres barbudos y hombres afeitados, minotauros, centauros, figuras de faunos y de mujeres: todo este conjunto de seres, desnudos o parcialmente vestidos, parecían representar un drama de la mitología griega.

Todo esto tiene lugar en una montañosa isla del Mediterráneo –dijo Picasso–. Como Creta. Ahí a lo largo de la costa es donde viven los minotauros. Son los ricos señores de la isla. Saben que son monstruos y viven, como lechuguinos y diletantes de cualquier otra parte, la clase de existencia que huele a decadencia; en casas repletas de obras de arte ejecutadas por los escultores y pintores de moda. Les agrada estar rodeados de mujeres bellas. Obligan a los pescadores a salir al mar y raptar, para ellos, bonitas

---

<sup>25</sup> German Goeppert. *op. cit.* p. 12.

muchachas de las cercanas islas. Cuando el calor del día ha cedido, reciben en sus casas a los escultores y a sus modelos, organizando reuniones en las que al son de la música se baila, y todo el mundo se sacia de almejas y champagne hasta que la melancolía se esfuma y la euforia hace su aparición. A partir de ese momento, la reunión se convierte en orgía.<sup>26</sup>

Pero, además del *alter ego* de Picasso, el Minotauro es uno de los temas fundamentales de su obra, precisamente por su simbología, contenido y misterio. Inseparable de los motivos taurinos en general, el Minotauro picassiano incorpora elementos procedentes del culto a Mitra –divinidad persa que suele ser representada sacrificando a un toro– con la propia leyenda minoica y la tradición taurina española. Françoise cuenta que luego Picasso le mostró otra lámina donde aparecía el Minotauro de rodillas y un gladiador aplicándole el golpe de gracia con una enorme daga. Finalmente, a causa de su atrevimiento, recibe el castigo que acaba con su vida. Encuentra la muerte a manos de un hombre joven. Un gran conjunto de rostros, en su mayoría femeninos, contemplan la escena desde detrás de una barrera: son las miradas de las muchachas que habían compartido con él sus días de gloria.

Se dice que Teseo al llegar mató a un Minotauro, pero fue uno entre muchos. Sucedió cada domingo: un joven griego llegaba desde el continente y cuando mataba a un Minotauro hacía felices a todas las mujeres, específicamente a las viejas –siguió diciendo Picasso–. El Minotauro guarda a sus mujeres con prodigalidad pero reina por el terror y ellas se alegran de verle muerto.<sup>27</sup>

Françoise describe cómo en ese momento Picasso hablaba muy lentamente: “El Minotauro no puede ser amado por sí mismo. Por lo

---

<sup>26</sup> Françoise Gilot. *Vida con Picasso*. Barcelona, Bruguera, 1965, pp. 39-40.

<sup>27</sup> Françoise Gilot. *op. cit.* p. 41.

menos él lo cree así. Por algún motivo le parece irrazonable. Quizá por eso le agradan las orgías”.<sup>28</sup> Acto seguido señaló otro grabado en el que aparecía el Minotauro contemplando a una mujer dormida. “La está estudiando –declaró Picasso–, intentando leer sus pensamientos, tratando de averiguar si ella le ama, porque es un monstruo. Las mujeres son tan extrañas como para llegar a eso. Es difícil saber si quiere despertarla o matarla”.<sup>29</sup>

En su “animalidad” subyacente, la imaginería del Minotauro contiene la angustia proclamada por George Bataille en 1929, según la cual,

En cada hombre se encierra un animal, como un reo en una prisión; y hay una puerta, y si la puerta se entreabre, el animal sale precipitadamente como el reo que encuentra una manera de escapar; temporalmente el hombre cae muerto y el animal se comporta como un animal, sin preocuparse de despertar la admiración del hombre muerto.<sup>30</sup>

El Minotauro simboliza las pasiones salvajes de la naturaleza, la fuerza bruta, el poder húmedo. Asociado al laberinto, representa la vida tortuosa y con el hilo el instinto divino del hombre. El Minotauro es por lo general un guardián que custodia un centro, un tesoro o entradas, impide el paso.

La cabeza de toro, la parte más importante, ya que contiene el principio vital, significa el sacrificio y la muerte. Todos los mitos y leyendas que aluden a tributos, monstruos y héroes victoriosos exponen a la vez una situación cósmica (la idea gnóstica del mal demiurgo y la redención), social (el Estado dominado por un tirano, una plaga, un estamento enemigo) y psicológica colectiva o individual (el predominio

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>29</sup> *Ibid.* pp. 43-44.

<sup>30</sup> George Bataille. “Métamorphose” citado por Sally Yard en *Willem de Kooning*. Barcelona, Polígrafa, 1997, p. 32.

de la parte monstruosa del hombre, tributo y sacrificio de lo mejor: ideas, sentimientos, emociones).<sup>31</sup>

El Minotauro expresa casi el escalón final en la gama de relaciones entre la parte espiritual y la animal humanas. El dominio neto de la primera sobre la segunda está simbolizado por el caballero; el prevalecimiento de la segunda, por el centauro. La inversión que da a la cabeza la forma de animal y al cuerpo la de persona lleva a las últimas consecuencias este predominio de la inferior.

Ahora bien, aunque el Minotauro encuentra la muerte en la *Suite Vollard*, en 1934 vuelve a aparecer en la obra de Picasso, pero ahora para sufrir un nuevo castigo: la ceguera. En la más absoluta oscuridad, avanza a tientas, guiado por una niña que lleva en sus manos unas flores o, en otras ocasiones, una paloma. Ahora Picasso recurre a otra leyenda griega, la de Edipo, para revivir al Minotauro.

El relato mitológico dice que

Edipo dio muerte al rey de Tebas, Layo, ignorando que se trataba de su padre natural. Posteriormente venció a la Esfinge, tras adivinar el enigma planteado por ésta, por lo que fue nombrado nuevo rey de Tebas y contrajo matrimonio, también sin saberlo, con su madre, la reina Yocasta. Cuando Edipo fue consciente de que había cometido estos dos terribles crímenes, haber matado a su padre y haber desposado a su propia madre, se sintió tan culpable que se arrancó los ojos. En la más absoluta ceguera, abandonó Tebas, acompañado y guiado por su hija Antígona.<sup>32</sup>

En su serie de obras dedicadas al Minotauro ciego, Picasso fusiona este último mito con el del propio Minotauro, así como con los

---

<sup>31</sup> Jean Chevalier. *op.cit.* p. 504.

<sup>32</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Picasso Minotauro*. Madrid, Aldeasa, 2000, p. 34.

acontecimientos de su vida personal. Realiza en total diez escenas con este tema, en los que el personaje de Antígona ha adoptado los rasgos fisonómicos de Marie Thérèse, y Edipo ha sido remplazado por Picasso-Minotauro.

Dicha identificación puede ser corroborada por dos reproducciones fotográficas en las que Picasso aparece voluntariamente metamorfosado en hombre-toro. En la primera de ellas Dora Maar, su compañera sentimental y cronista de la evolución del gran mural *Guernica*, captó al pintor en Golfe-Juan, en la costa mediterránea francesa, sosteniendo en una de sus manos el cráneo de un buey, al tiempo que cierra los ojos para eliminar cualquier duda acerca de su transmutación en Minotauro (fig.4).

La segunda fotografía es aún más explícita: Picasso se disfraza de bestia mítica ocultando su cara con una máscara de toro de mimbre que le había regalado su amigo, el torero Luis Miguel Domínguez (fig.5).

En *Minotauromaquia*, el monstruo aparece simbolizando un estado psíquico: el dominio perverso de Minos. Pero el monstruo es hijo de Pasífae. Es decir: Pasífae es también la fuente de la perversidad de Minos. Ésta simboliza un amor culpable, un deseo indebido, la falta; reprimidos y ocultos en el inconsciente del laberinto. Los sacrificios consentidos al monstruo son otros tantos engaños y subterfugios para adormecerlo, pero también nuevas faltas que se acumulan. El hilo de Ariadna que permite regresar a Teseo representa la ayuda espiritual necesaria para vencer al monstruo.

**ALBERTO CALZADA**



4. Picasso con cráneo de buey.  
Foto: Dora Maar. 1937.



5. Picasso con máscara de toro.  
Foto: Edward Quinn. 1936.

En esta obra, a través de la autorrepresentación, Picasso indaga y reflexiona sobre su propia identidad. La manera como un artista se representa a sí mismo, utilizando los símbolos personales creados por él (en este caso el Minotauro), los sucesos importantes de su existencia, sus vivencias, los objetos con los que comparte su entorno y que le son significativos o la representación de algunos de estos espacios, además de, en cierto sentido, la representación de personas con las que convive o ha convivido y siente que son parte de su ser, es lo que puede considerarse como una autorrepresentación. La autorrepresentación es asimismo una manifestación de la toma de conciencia del propio artista como consecuencia de su capacidad de percepción y reflexión de sí mismo. Es un modo en que él se representa tal y como se mira en su propio reflejo, dentro de un enfoque simbólico de sí mismo, forjado por su propia cultura e historia personal. Así, en esta autorrepresentación no es necesario reconocer la apariencia física de Picasso, ya que él crea una realidad simbólica que logra definirlo aun cuando su aspecto exterior no esté presente.

Así, en *Minotauromaquia* la escena no ofrece duda: Picasso-Minotauro ha recibido el castigo (la ceguera) por sus pecados (la relación adúltera con Marie Thérèse). Otra interpretación, citada también en el libro *Picasso Minotauro*, defiende que el tema picassiano del Minotauro ciego alude tanto al mito griego como al mito contemporáneo del psicoanálisis, recordando así otra importante leyenda griega: “la del anciano Tiresias, adivino de Tebas, a quien los dioses castigaron con la ceguera por haber revelado los secretos del Olimpo, compensándole sin embargo con el don de la adivinación”.<sup>33</sup> Según las teorías psicoanalíticas de Jung, la niña que conduce al Minotauro podría representar la primacía de la luz y la verdad, la personificación de las fuerzas vitales (Marie Thérèse) frente a los poderes de la oscuridad (el Minotauro-Picasso).

---

<sup>33</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *op. cit.* p. 35

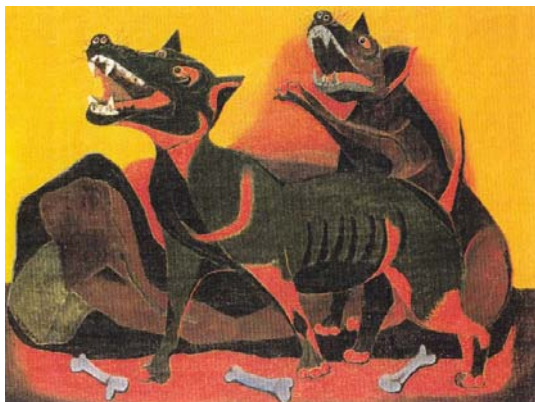
Por último, cabe señalar que esta obra ha sido considerada por muchos estudiosos de Picasso como el antecedente iconográfico más directo de Guernica; el toro edípico se remonta a la etapa inmediatamente anterior a la de su ceguera, esto es, al momento en que toma conciencia de la índole de sus crímenes y de la necesidad de expiarlos. La joven Antígona –esté o no representando a Marie Thérèse–, como quieren algunos críticos dispuestos a vincular estrechamente la figuración artística con la experiencia biográfica, echa la luz de una lámpara sobre la parte central de la estampa, en la que un caballo destripado lleva sobre el lomo el cuerpo de una joven ateniense sacrificada, mostrando al Minotauro –sea aquí o no una máscara de Picasso– la imagen sintética de sus crímenes. El toro, por su parte, mueve la descomunal cabeza y trata de apartar con su brazo extendido la luz que lo atormenta, mientras que el adolescente, que en los anteriores grabados del Minotauro ciego mostraba una actitud reflexiva, deja aquí su sitio a un hombre joven, barbado y casi desnudo, lo cual podría tratarse de una alegoría de la crucifixión, y el personaje, por sus rasgos, bien podrá ser Jesucristo, que desciende por una escalera de mano, como si deseara tomar parte y solucionar el conflicto. En las ventanas de una casa torreada, dos rostros atentos de mujer son testigos de la escena.



## 2.3 ANIMALES EN LA OBRA DE RUFINO TAMAYO

Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899–Ciudad de México, 1991) hizo uso de la forma animal en reiteradas ocasiones en sus diversas épocas, algunas veces haciéndolos convivir con el ser humano y otras, las más, en relación con otros animales o en actitudes solitarias. La década de los 40 la más representativa en cuanto a la temática se refiere, así como también por sus cualidades pictóricas. Por esta razón he seleccionado dos obras de este período para ser analizadas. Ambas hacen referencia al perro, la primera se titula *Animales* (fig.6).

En este cuadro podemos percatarnos de que la superficie pictórica está dividida, a lo alto, en dos partes, sin que haya sido utilizada la sección áurea, delimitadas muy claramente por una línea de horizonte. La zona superior es la más grande y la más clara. Sobre esta división, invadiendo las dos superficies se encuentran las figuras. Los colores son cálidos y primarios, el amarillo y el rojo son los protagonistas, enfatizados mediante tonos neutros en café, gris y negro que actúan a veces de sombras. Tanto las figuras como los fondos se distinguen muy claramente, delimitados mediante planos de color que no aparecen matizados y donde se hacen imperceptibles las pinceladas.

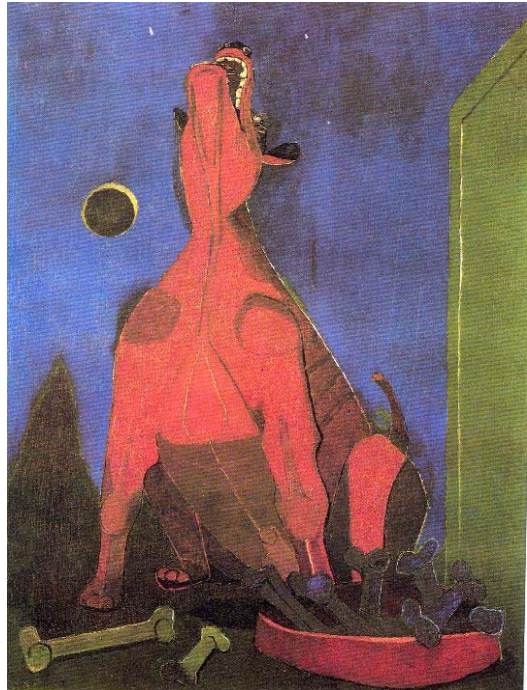


6. Rufino Tamayo.  
*Animales* (1941).  
Óleo/tela. 77 x 100 cm.

Las figuras aparecen representadas de manera sintética, casi esquemática, pero no por ello estáticas. El ritmo y el movimiento se logran mediante su disposición en el espacio: del ángulo inferior izquierdo salen tres diagonales que sirven de estructura para toda la composición. La primera atraviesa todo el plano hasta el ángulo superior izquierdo y es donde descansa la figura principal; la segunda se dirige hacia la mitad del lado superior y sobre ella se encuentra representada la figura en un segundo plano; la tercera se dirige hacia el lado izquierdo y funciona como contrapeso. Las pocas líneas que existen sirven para enfatizar dichas figuras.

El segundo cuadro se titula *Perro ladrando a la Luna* (fig.7). En él la superficie pictórica se encuentra dividida en tres secciones; las dos primeras, a lo alto, la superior y la más grande es la menos oscura, la inferior y menor es completamente oscura; la división de éstas, a diferencia de lo que ocurría en la obra anterior, que era una línea horizontal, se soluciona mediante un triángulo que repite en menor escala la forma de la figura principal. Estos dos planos son invadidos por un tercero, el cual entra y parece internarse desde afuera en la parte derecha del cuadro. La figura protagónica es un enorme

triángulo equilátero, que nos remite a las composiciones clásicas. Las formas también están esquematizadas y, debido a su composición central, el triángulo podría darnos una sensación de inmovilidad perpetua, pero ésta se rompe a través del color, el cual está trabajado a base de complementarios. El plano que irrumpe por la derecha es verde, la figura principal es roja, ambos entablan un diálogo y una contienda, hacen que el uno y el otro brillen con más intensidad. El plano azul, el mayor, equilibra los contrastes, y sobre él se halla un círculo negro cuyos bordes de la circunferencia aparecen iluminados.



7. Rufino Tamayo.  
*Perro ladrando a la Luna* (1943).  
Óleo/tela. 120 x 85 cm.

En las dos obras, como lo podemos observar, el perro es el motivo central de representación. Antes de continuar y establecer conjeturas respecto a lo que Tamayo trató de decirnos con estos cuadros es conveniente, como ya es costumbre, detenernos a indagar sobre las distintas significaciones culturales que le han sido atribuidas a este animal.

Pérez Rioja nos dice que “es el emblema universal de la fidelidad, por ser ésta la cualidad más característica del perro. En la simbología cristiana tiene además otra atribución, derivada de su utilización por los pastores: la de guardián y guía del rebaño”.<sup>34</sup> Contrariamente aparece en ocasiones con una significación negativa o perversa. Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado al perro (Anubis, Cerbero, Xólotl) a la muerte, a los infiernos, al “inframundo”.<sup>35</sup> La primera función mítica del perro universalmente aceptada, es la de guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido compañero en el día de la vida. El perro, tan familiarizado con lo invisible, no se contenta con guiar a los muertos; sirve también de intercesor entre este mundo y el otro, de trujamán a los vivos para interrogar a los muertos y a las divinidades soberanas de su país. Si bien el perro visita los infiernos, es también a menudo su guardián o presta el semblante a sus amos. En la mitología griega Hécate, divinidad de las tinieblas, podía tomar la forma de perro.

Los antiguos mexicanos criaban canes especialmente destinados a acompañar y guiar a los muertos en el más allá. López de Gómora cuenta que,

---

<sup>34</sup> José Antonio Pérez Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, 1971, p. 346.

<sup>35</sup> Alfonso Caso. *La religión de los aztecas*. México, Porrúa, 2da. ed. 1969, p. 121.

se enterraba con el cadáver un perro que acompañaba al difunto, o bien, se sacrificaba al perro sobre la tumba de su amo para que lo ayudara, al término de su largo viaje, a atravesar los nueve ríos que preservaban el acceso a la morada eterna de los muertos, Chocomemictlán, el noveno cielo.<sup>36</sup>

El décimo día del calendario adivinatorio de los aztecas es el día del perro; su patrono es el dios de los infiernos, y es el décimo cielo donde residen las divinidades nocturnas. Salvador Toscano nos dice que según la tradición azteca “Xólotl, el dios perro, robó a los infiernos las osamentas de donde los dioses sacaron la nueva raza humana”.<sup>37</sup> Su conocimiento tanto del más allá como del más acá de la vida humana hace que el perro sea presentado a menudo como héroe civilizador, casi señor o conquistador del fuego, e igualmente como antepasado mítico, lo enriquece su simbolismo con una significación sexual. Pero es con los rasgos de héroe pirógeno como aparece el perro las más de las veces, donde la chispa del fuego precede a la chispa de la vida, o muy a menudo se confunde con ella. Según el antropólogo Raphael Girard en *Historia de las civilizaciones antiguas de América*: “El perro roba el fuego a las divinidades celestes para llevarlo en la punta del rabo. Corriendo hacia el hogar inflama su cola y aullando de dolor comunica el fuego al matorral, donde los hombres pueden tomarlo fácilmente”.<sup>38</sup>

Entonces, si éstos son los significados generales que le son atribuidos al perro, ¿qué es lo que Tamayo intenta comunicar a través de estas dos obras? Volvamos al cuadro *Animales*, en donde podemos observar que las figuras representadas son un par de perros ladrando en una

---

<sup>36</sup> López de Gómora. “El arte indígena antiguo”. Citado por Justino Fernández en *Estética del arte mexicano*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 2da. ed. 1990, p. 78.

<sup>37</sup> Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y de la América central*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 3ra. ed. 1970, p. 123.

<sup>38</sup> Raphael Girard. *Historia de las civilizaciones antiguas de América*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1978, p. 187.

actitud temerosa y desafiante; esto lo podemos decir porque la mirada que tienen no es una mirada de alegría o felicidad, sino más bien de preocupación y de miedo. Quizá por el tamaño se trate de una pareja, es decir, macho y hembra. El macho, el más grande, aparece en primer plano y, por la posición que guarda, que no parece estar en movimiento, y por sus cuatro patas, abiertas y bien plantadas, parece estar listo para el ataque; es el que enfrenta la situación. La hembra, en cambio, que sí da una idea de movimiento por su pata levantada, se encuentra atrás de él, pero no en actitud de resguardo, sino dispuesta a seguirlo y apoyarlo. En el piso yacen tres huesos; la misma forma del hueso se repite en el fondo, pero de manera tal que parecería estar representando la función de una enorme roca. El motivo del perro, que por sus características en este caso podría tratarse de la raza de los itzcuintli, quizá provenga de cuando Tamayo estuvo trabajando en el Departamento Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología en 1921, pues allí se puso en contacto con el arte prehispánico y con las artes populares, las cuales poseían una enorme tradición respecto a la representación de esta forma animal. Tal y como él mismo lo afirma: “Eso me abrió un mundo, de inmediato descubrí que allí estaba la fuente para mi trabajo: nuestra tradición”.<sup>39</sup> Veinte años más tarde, Tamayo, ya con una sólida trayectoria pictórica, presenta su propia versión del perro. En esta obra, los animales parecen estar en el momento preciso en que el peligro los acecha, tal vez puedan ser agredidos, o su alimento, representado en forma simbólica por los huesos, esté en juego. Esto lo deducimos, pues en la escena, la circunstancia que propicia este estado no la vemos, pero sabemos que sí está presente, aunque afuera del cuadro; y los perros, en señal de defensa, muestran el temor, convertido en ira en sus ojos, y sus fieros colmillos parecen estar dispuestos al inmediato ataque.

Aparentemente esta sería la historia que el cuadro nos quiere contar. Para constatarlo, retomemos el motivo de los huesos en el piso que, si

---

<sup>39</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Rufino Tamayo. Pinturas*. Madrid, Aldeasa, 1978, p.175.

los observamos detenidamente, aparecen completamente limpios, sin carne, lo que significa que en realidad el alimento se terminó, y como único vestigio quedan estos tres huesos que tan celosamente resguardan los perros. Además, en la figura del macho podemos percatarnos de su estructura ósea, la cual se hace visible a través de sus costillas.

De ser así, el tema del cuadro sería la falta de alimento, y como consecuencia, el hambre. Esta idea puede estar sustentada en una experiencia personal de Tamayo: los tiempos difíciles cuando no tenía para comer en sus primeras estancias en Nueva York, como en una entrevista nos platica: “Allí aprendí a sobreponerme a la soledad y a la miseria –alguna vez tuve sólo siete manzanas para los siete días de la semana–.”<sup>40</sup>

Pero la obra de Tamayo va más allá de la simple anécdota personal, como podemos percatarnos, a través de la figura del perro, pone de manifiesto problemas de índole social y racial. Aunque la escena nos presenta a dos perros, éstos en realidad se encuentran sustituyendo la imagen del propio hombre. Raquel Tibol sostiene que: “A través de esta obra Tamayo delata las atrocidades de la guerra”.<sup>41</sup> Recordemos que este cuadro fue pintado en 1941, en plena Segunda Guerra Mundial. Lo que Tamayo intenta comunicar es este terrible acontecimiento, el miedo y la desesperación que anteceden a la amenaza, a la agresión, al peligro, a la muerte; y la reacción de defensa, que también resulta violenta y destructiva.

En las interpretaciones que Octavio Paz hace sobre la obra de Tamayo nos dice que:

---

<sup>40</sup> Raquel Tibol. *Textos de Rufino Tamayo*. México, UNAM, 1987, p. 131.

<sup>41</sup> Raquel Tibol (selec). *Rufino Tamayo. Una antología crítica*. México, Terra Nova, 1987, p. 77.

La ferocidad de muchos personajes de Tamayo, la brutalidad encarnizada en sus perros rabiosos nos revela que el pintor no es insensible al apetito destructor que se ha apoderado de la sociedad industrial. La abyección y miseria del hombre contemporáneo encarnan en muchas de sus obras.<sup>42</sup>

Pero Paz es más específico cuando afirma que:

Estos perros son el retrato del hombre acechado por el propio hombre, en la interminable lucha por el poder, tanto ideológico y económico como racista, que intenta imponer a toda costa sus modelos de vida y la subsecuente sumisión.<sup>43</sup>

Sin duda alguna los perros de Tamayo se encuentran delatando los horrores de la guerra.

El color refuerza esta idea. El amarillo y el rojo son los protagonistas. El amarillo, según Georgina Ortiz en *El significado de los colores*, “es el color de la luz solar del mediodía, simboliza el camino central, significa la luz, la claridad, y al ser un color cálido da una impresión marcadamente grata y comfortable”,<sup>44</sup> es invadido por el rojo, que es “el color de la sangre y es representativo de algunas emociones, lo que hace que se formen una serie de asociaciones, como son el poder, la ira y el belicismo”.<sup>45</sup> Convencionalmente se acepta que el rojo sea señal de peligro y, con base en el lenguaje del color, el rojo es concebido como inestabilidad, así como fuerza y potencia. El rojo que cubre el piso, que también se encuentra en los animales e invade el horizonte amarillo, es agresivo y representa el coraje y la lucha.

---

<sup>42</sup> Octavio Paz. *Tamayo en la pintura mexicana*. México, UNAM, Colección de arte, No. 6, 1959, p. 54.

<sup>43</sup> Octavio Paz. *op. cit.* p. 56.

<sup>44</sup> Georgina Ortiz. *El significado de los colores*. México, Trillas, 1991, p. 90.

<sup>45</sup> Georgina Ortiz. *op. cit.* p. 86.



Por último, el título que da pie al cuadro *Animales* aparece como metáfora de lo humano; lo que Tamayo intenta subrayar por un lado es la animalidad, la brutalidad y la bestialidad con que el hombre arremete contra sí mismo, y por otro lado, el instinto de sobrevivencia que como arquetipo representa el animal.

En el segundo cuadro, *Perro ladrando a la Luna*, la escena, a diferencia de la anterior, es nocturna. El animal, que también parece ser de la raza de los itzcuintli, aparece sentado de manera protagónica sobre sus patas posteriores; en cambio, las anteriores se encuentran firmemente apoyadas sobre el piso. Por su sexo, podemos percatarnos de que se trata de un macho adulto. Se pueden apreciar sus costillas y hasta podría decirse que también su conducto gastrointestinal; la cabeza está hacia arriba, tiene el hocico abierto y muestra los dientes superiores; la acción que acontece es la del ladrido.

En el lado superior izquierdo aparece la Luna, que por su aspecto parecería ser que se encuentra en cuarto menguante o creciente, pues casi su totalidad aparece eclipsada, sólo sus bordes se encuentran iluminados. Al ser ésta una escena nocturna, el cielo aparece en azul oscuro y a lo lejos, en el horizonte, podemos observar una forma que bien podría tratarse de un árbol. El mismo motivo de los huesos es vuelto a utilizar, encontramos seis en un plato y dos en el piso. Aquí sucede algo inusitado, pues si bien los elementos anteriormente descritos (perro, Luna, cielo, árbol, huesos) corresponden al ámbito de la naturaleza, aparecen otros dos que son de la manufactura del hombre. El primero es el enorme plato rojo que contiene los huesos y el segundo, el gran plano verde que irrumpe por la derecha, que por su aspecto parecería una puerta; la disposición de ésta le proporciona un ambiente escénico.

Tamayo despliega un espacio pictórico que, mediante una “perspectiva al revés”, acerca el objeto representado a la persona que lo mira. Su intención es, según lo expone él mismo, “emitir las formas

hacia el exterior, con el objeto de utilizar el espacio que existe entre el cuadro y el espectador”.<sup>46</sup> Ampliación del espacio pictórico hacia adelante, intento de penetrar el campo visual del espectador.

Con base en esta información, podríamos conjeturar que se trata de un perro doméstico. Si continuamos utilizando el motivo de los huesos como símbolo del alimento, la sustancia imprescindible para la subsistencia, entonces podríamos leer que el perro se encuentra ladrando a su dueño porque el alimento se le acabó o quizá, siendo aún más aventurados, le ladra a los ruidos de la oscuridad que envuelve la noche. Pero, al igual que en el anterior cuadro, a través de la metáfora poética Tamayo quiere comunicar algo que en realidad no es el objeto representado. Como su título lo indica, *Perro ladrando a la Luna*, aquí el perro sí posee una connotación simbólica, ladrando o, mejor dicho, aullando en actitud casi de lamento a la Luna. Perro y Luna aparecen en una relación indisoluble.

En esta pintura, el perro cumple una doble función; por un lado hace referencia al arte del México prehispánico como interpretación del mito, es decir, la traducción al idioma plástico de una realidad arraigada en el pensamiento mágico. En este sentido, el perro es el intercesor entre este mundo y el otro, como nos lo explicó Alfonso Caso con anterioridad.

Por otro lado, aparece también en sustitución del propio hombre, pues para Tamayo el tema es el hombre; el hombre que, más allá de su condición de ser colectivo, se descubre a sí mismo, ser individual, hombre solo frente al cosmos. Consciente de su soledad, sufre, pero su sufrimiento no proviene de las tragedias, tensiones y conflictos que surgen en la convivencia humana, sino que brota de él mismo, de sus preguntas sin respuesta, de su ansia de comprender lo incomprensible, de su humanidad. Tamayo declara: “Sólo hay una raza: la humana”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Paul Westheim. “El arte de Tamayo. Una investigación estética”. En *Rufino Tamayo. Una antología crítica*. México, Terra Nova, 1987, p. 111.

<sup>47</sup> Raquel Tibol. *Textos de Tamayo*. p. 103.

La figura del perro simboliza la soledad en que vive inmerso el hombre: únicamente el yo puede estar solo y consciente de su soledad. Es el hombre reflexivo y trágico de hoy, sin fe ya en el conjuro mágico que pudiera desviar o contrarrestar el desastre que lo amenaza.

Por lo que respecta al color, éste se encuentra trabajado en planos cuya pincelada es casi imperceptible. Como lo podemos observar, el perro y el plato aparecen pintados en color rojo (el peligro, la muerte, la inestabilidad), el cual entabla una contienda con su complementario, el verde (transición); ambos intercedidos por un azul oscuro (infinitud) del firmamento. El contraste existente entre esos colores hace de ésta una escena tétrica. Como lo afirma Paul Westheim: “Los colores son extraídos de la paleta y de la psique de un ser humano estremecido de angustia y espanto. En realidad el perro es aquí un símbolo: símbolo del grito de la criatura atormentada. Grito hecho forma plástica, grito en el lenguaje de la pintura. Que no se dirige al oído, grito que para expresar lo que debe expresar, dispone de un solo medio: los contrastes de las masas, líneas y colores”.<sup>48</sup> En esta obra el arte de Tamayo no es simbólico en lo accesorio, sino en su esencia. Su tema no es el animal en sí, sino el hombre. Su tema es el yo, para el hombre la más real de las realidades, aquel yo cuya alegría se torna canto, que grita de desesperación, a quien la ola del destino levanta y hunde.

En este sentido el arte de Tamayo es un arte dramático. Un arte saturado de conflictos y tensiones, de constantes choques entre fuerzas destructoras; un arte reflejo del destino que se cierne sobre el hombre, quien muestra su heroica resistencia hacia él. Un arte henchido de oscuridades y noche, del demoníaco poder de las tinieblas y del misterio astral. En el trasfondo acecha la muerte, proyectando sus sombras sobre todo ser y todo acaecer.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Paul Westheim. *op. cit.* p. 117.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 118.

Visión plástica cuyo contenido, forma y color son expresión de la angustia vital, del estremecimiento ante el misterio de la vida; la incesante, desesperada pregunta por el sentido del ser confiere al arte de Tamayo su dimensión en profundidad espiritual.

Entonces la representación que Tamayo hace aquí del perro es un grito a la soledad y angustia por lo inevitable pero, aun así, existe una pequeña luz de esperanza, y ésta se encuentra representada por la Luna, la cual aparece en el infinito pintada casi toda en colores oscuros, casi negros, pero iluminada de amarillo en los bordes de su circunferencia, y es precisamente hacia ella a donde van dirigidos los llantos y reclamos del perro.

Para Juan Eduardo Cirlot la Luna simboliza una “analogía con las edades del hombre (juventud, madurez, ancianidad y muerte). Pero esta muerte no representa la extinción, sino una modificación temporal del plan vital”.<sup>50</sup> Periodicidad y la renovación.

Entonces podemos afirmar que en este cuadro Tamayo habla de que, aunque la temporalidad y la finitud del hombre se encuentra en la esencia misma de su ser, prevalece todavía la esperanza de por lo menos lograr un modo mejor de vida, más equitativo y más justo. Esto es lo que los animales a través de su obra reclaman a la humanidad. La ponen sobre aviso del peligro de autodestrucción, de desolación y de extinción que se cierne sobre sus hombros, en el caso de no hacer modificaciones sustantivas a su estado actual de vida.

---

<sup>50</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 284

## 2.4 ANIMALES EN LA OBRA DE FRANCISCO TOLEDO

En la obra de Francisco Toledo (Juchitán, 1940), el motivo animal es el tema principal de representación. Muchas veces aparece en actitudes solitarias, otras en compañía de otros animales y las más, conviviendo con el hombre o combinando hombres con animales; en estos casos el hombre y el animal aparecen en una estrecha relación con su entorno natural. También en los autorretratos de Toledo, de los que ha realizado un gran número, se representa a sí mismo tras la máscara del animal. Dentro de la gran cantidad de obras en las que el motivo animal se encuentra presente en la obra de Toledo, he seleccionado dos para su respectivo análisis. La primera se titula *Lagarto. Animal fantástico o la función del mago* (fig.8).

Este cuadro pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. En él podemos observar que la superficie pictórica está dividida en dos partes, con base a uno de los recursos más elementales de la geometría clásica, 2:3, tomando como referencia la altura. La zona de arriba es la más grande y la más oscura. Sobre esta división, en la parte superior se encuentra la forma de grandes dimensiones, que abarca del límite izquierdo al derecho del cuadro, con un carácter eminentemente protagónico. La composición es central y casi simétrica; tanto la figura como los fondos no se hallan trabajados de manera realista, sino que se presentan de manera sintética.



8. Francisco Toledo.  
*Lagarto. Animal fantástico  
o la función del mago* (1973).  
Óleo/tela. 120 x 158 cm.

El color es sobrio y abreviado, reducido casi a la confrontación del blanco y el negro matizados en tonalidades terrosas de piedra natural. Tanto la forma como los fondos participan de los mismos matices cromáticos logrados a través de la variada combinación de colores cálidos trabajados en ocres. La matización se logra con la superposición del color, lo que permite alcanzar a ver las capas anteriores. Asimismo, aunque fondos y figura se distinguen muy claramente, no tienen una delimitación rígida sino que, por el contrario, se funden entre sí: la oscuridad invade a la claridad y viceversa, creando una sensación atmosférica. Los recursos texturales, realizados con finas arenas, abarcan toda la superficie pero no de manera uniforme: en unas partes, como es el caso de los fondos, son más rugosos, y en otras, en la figura, resultan más sutiles. El juego de estas calidades es acentuado por las incisiones de finas líneas esgrafiadas que subdividen de manera regular el espacio pictórico; podemos observar que en la figura son más evidentes, resaltan su importancia; en cambio en el fondo inferior apenas se logran ver y en el superior tienden a desaparecer.

Ahora bien, resulta evidente que la figura, por su forma (que como se dijo, está trabajada de manera sintética), nos remite a la representación de un animal. Por sus características sabemos se trata de un lagarto. Aparece de manera solitaria, en su cuerpo podemos notar que a través del esgrafiado se dibuja el diseño de su piel. No parece estar en reposo pues tiene las extremidades extendidas sosteniendo todo el peso del cuerpo, en actitud de movimiento. Camina, se desplaza, parecería dirigirse hacia algún lugar. ¿A dónde? ¿Pueda ser que este buscando comida? ¿O la compañía con animales de su misma especie? No lo sabemos, la imagen no dice nada al respecto.

Es un hecho que el lagarto aparece aquí como digno representante del reino animal; como tal, posee significaciones que lo identifican con lo natural y el instinto, pero además y a diferencia de otros animales, con lo no domesticable. Pero como se pudo ver con los ejemplos anteriores, la pintura no se limita a reproducir figuras con un significado literal e inalterable, sino que a partir de la figuración promueve nuevas formas de representación, cuyo significado deriva no solo de la figura originaria, en este caso el lagarto, sino de la manera de presentar dicha figura.

El lagarto de Toledo no está pintado de manera naturalista, lo cual nos indica que no se trata de una lección de zoología. Por su tratamiento: la textura, las tonalidades y la figura esquematizada, nos remite a algún tipo de representación rupestre, pero esta semejanza puede resultar solo aparente. Sabemos que el lagarto aquí presentado posee una relación directa con el animal originario, pero también intuimos que actúa de manera sustitutiva, representando algo que no es en sí. Pero entonces, ¿qué es lo el lagarto intenta decirnos?

Examinemos los significados culturales que le son atribuidos a este animal. Jean Chevalier nos dice que el lagarto es un animal de sangre fría por lo que busca el calor y gusta de exponerse al sol; que puede permanecer largo tiempo en un mismo lugar, pero para encontrar las

zonas de luz solar, efectúa un largo recorrido reptando sobre las piedras y trepando así muy alto. “El lagarto simboliza el alma que busca la luz y cuando la encuentra se mantiene en un éxtasis contemplativo del que no desea distraerse”.<sup>51</sup>

Veamos nuevamente la imagen: El lagarto aparece en una escena un tanto oscura, casi nocturna, observamos que éste no descansa sobre la tierra porque no está en reposo, sino que pareciera moverse de manera lenta en busca de la luz del sol, que lo ilumina real y metafóricamente. El lagarto de Toledo camina en una actitud reflexiva, se encuentra simbolizando, como lo apunta Chevalier, al alma que busca la luz. La actitud que Toledo toma a través de esta obra está impregnada por una visión mítica, visión que tiene que ver con procesos rituales propios de los vestigios de las culturas indígenas en las cuales el autor tiene sus raíces. Este supuesto nos es corroborado por el título que enfatiza las características descritas: *Lagarto. Animal fantástico o la función del mago*; el lagarto es el mago que mediante su alquimia busca la luz, la verdad, la razón de ser.

Siendo así el lagarto de Toledo se encuentra cumpliendo una doble función: por un lado representa al reino animal al cual pertenece pero, por otro lado, anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional, sobrepasando ampliamente la referencia de donde ha partido.

Vayamos ahora a la segunda obra: *Mujer atacada por peces* (fig.9). Pertenece a la colección del Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México. En ella podemos observar que la superficie pictórica está dividida en dos partes fundamentales: la primera abarca todo el cuadro en tonalidades más o menos intermedias, aunque no homogéneas. Sobre ésta destaca, en la parte izquierda, una enorme mancha amorfa, en tonalidades más oscuras, que la hace más pesada con respecto al

---

<sup>51</sup>Jean Chevalier. *op. cit.* p. 624.



área circundante y que actúa como foco de atención y es precisamente lo que le da sentido a la composición, la cual no resulta simétrica pero sí equilibrada. Al igual que en el cuadro anterior, el color es sobrio y abreviado, reducido a la confrontación del blanco y el negro, matizado en tonalidades ocres y verdes. Todas las formas participan de los mismos matices cromáticos logrados a través de una variada combinación de ocres, sobre los que destaca la mancha verde que define el contorno de la figura principal. La matización se logra con la superposición del color, lo que permite alcanzar a ver las capas anteriores. Asimismo, aunque el fondo y las figuras se distinguen muy claramente y tienen una delimitación lograda a base de líneas esgrafiadas, la aparente rigidez de éstas se rompe precisamente a través del color, lo que hace que éstos se fundan entre sí, creando una sensación atmosférica. Los recursos texturales, realizados con finas arenas, abarcan toda la superficie casi de una manera uniforme; están trabajados muy sutilmente, de forma que no estorban ni compiten con los recursos pictóricos, sino que los apoyan y se integran con éstos. Este juego de diversas calidades es acentuado con las incisiones de finas líneas esgrafiadas que, de manera rítmica y regular, subdividen el espacio pictórico; podemos observar que, a través de éstas, casi de una manera dibujística se encuentran conformadas las figuras. Como lo podemos apreciar, al igual que en el ejemplo anterior, la composición, la línea, el ritmo de éstas, el color y las texturas aprovechan al máximo sus cualidades pero no trabajan de manera autónoma, sino que dependen entre sí, se organizan y ordenan adecuadamente para constituir una unidad articulada.



9. Francisco Toledo.  
*Mujer atacada por peces* (1972).  
Óleo/tela. 140 x 200 cm.

Ahora bien, analizando las figuras que conforman esta composición, podemos percatarnos de que en la zona izquierda, la más oscura, se encuentra una mujer; ésta es reconocida por su anatomía: sus senos, sus piernas, aunque no se le pueden ver los pies. Parece estar en actitud de caminar con un brazo arriba y otro abajo. Rodeándola, en actitud de acecho, aparecen una gran cantidad de peces, que por su forma asemejan falos. Tanto la mujer como los peces se encuentran trabajados de manera sintética, casi esquemática. La escena que nos presenta la imagen puede leerse tal y como nos lo indica el título: *Mujer atacada por peces*, que al tener éstos un aspecto fálico serían como la representación del acoso a que es sometida la mujer por parte de los peces, que aparecen representando al género masculino. Para comprobar esta teoría conviene que indagemos sobre las diversas significaciones culturales que le son atribuidas tanto a la mujer como a los peces.

Por una parte, en la cultura occidental, la mujer corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza. Posee intuiciones cósmicas y está relacionada con el amor y lo sentimental. Aparece en tres aspectos: “Como sirena: relación impulsiva, encanta, divierte y aleja de la evolución (Eva); como madre: relación afectiva y espiritual (María); y como doncella: relación intelectual y moral

(Sofía)”.<sup>52</sup> Por lo que respecta a los peces, podemos decir que en términos generales éstos son símbolo del agua, donde viven. “Están asociados al nacimiento o a la restauración cíclica”.<sup>53</sup> Iconográficamente, Cristo se presenta a menudo como un pescador y los cristianos son los peces, ya que el agua del bautismo es su elemento natural y el instrumento de regeneración. Él mismo está representado por el pez. El pez tiene un símbolo espiritual pero, por su forma, también uno fálico. Por la extraordinaria abundancia de sus huevos, es símbolo de fecundidad que luego adquiere un sentido espiritual. Piscis es el último signo del Zodíaco. Ya que hemos mencionado el sentido fálico del pez, éste representa la potencia generadora, como fuente y el canal del semen, en cuanto principio activo. Es símbolo de la perpetuación de la vida, del poder activo y de la fuerza en su propagación cósmica.

En la obra de Toledo se puede observar que el tema de la sexualidad es sumamente importante, pero sería demasiado simple explicar ésta como un mero acto sexual, encadenado, de los hombres a animales y viceversa, aun cuando la sacralización del coito, que inscribe a la obra en un inmenso y definitivo acto sexual ya implica motivaciones y resortes que van más allá del propio acto sexual y lo instalan en la categoría de rito.

En la escena que nos presenta la imagen no se consuma el acto sexual sino, más bien, la actitud de los peces, que asemeja a la de los espermatozoides observados en un microscopio, que se mueven y luchan entre sí para que sólo uno de ellos pueda llegar hasta el óvulo de la mujer y fecundarla. Entonces estos peces realmente aparecen como representantes del género masculino que, en busca de una perpetuación de la especie y, por ende, de la vida, aparecen rodeando en actitud de acecho a su contraparte, la mujer. Según nos cuenta el escritor Madariagues “vivir, morir, matar y despedazar un ser viviente,

---

<sup>52</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 312.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 360.

poseerlo sexualmente o convertirlo en alimento, son actos que tienen un carácter sagrado”.<sup>54</sup> El carácter sagrado de las imágenes apareadas en todas suerte de acoplamientos, lejos de ser trágicos o bestiales, comunican, por el contrario, la sensación de articulación justa de las cosas, como si las piezas de un engranaje se fueran colocando en el sitio exacto que les corresponde, de modo que los animales entre sí, las figuras humanas acopladas, la reunión del hombre, mujer y animales perteneciera al mismo mosaico que al fin de cuentas describe el proceso y encadenamiento de la vida como continuidad perfectamente armada por las piezas del rompecabezas, indivisible en estas relaciones de fecundación y alimentación incesante.

“El hombre, la mujer y los animales en la obra de Toledo representan un papel activo que entra en la relación dinámica y procreadora de la naturaleza”.<sup>55</sup> A través de obras como ésta, en la que se plantea una inseminación continua entre animales y hombres, Toledo propone la sexualidad como generadora de vida. “Para él, el sexo se encuentra libre del peso del pecado y la culpa; de allí su poder liberador y nivelador, puesto que permite la descarga y liquida la supuesta jerarquía del hombre al lado de otros seres animados que lo rodean en la naturaleza”.<sup>56</sup> Toledo ha producido una obra en donde el hombre y el animal son pobladores de un ámbito que los nivela y borra sus diferencias. Para Francisco Toledo no existen distinciones entre animales y hombre; son iguales y valen lo mismo. El hombre como parte de la naturaleza, posee un espíritu animal; si éste muere, también muere el hombre.

Ahora bien, esta proximidad al animal tiene su razón de ser, como se ha señalado, en la mitología prehispánica, plena de alegorías de animales; pero si bien es cierto que en las obras de Toledo podemos

---

<sup>54</sup> Marta Traba. *Signos de vida: José Luis Cuevas, Francisco Toledo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 53.

<sup>55</sup> Marta Traba. *op. cit.* p. 61.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 63.

encontrar elementos que nos remiten a formas de representación y conceptos del mundo de las culturas indígenas, éstas van más allá de ser interpretadas como meras ilustraciones. Toledo no es un ilustrador, es un creador, es un profundo conocedor propositivo cuyos cimientos pictóricos están fuertemente fundados en la tradición del arte moderno occidental.

Mediante los animales, Toledo hace una reflexión crítica del mundo moderno: su problemática compleja, su potencialidad de sometimiento y autodestrucción, de este momento histórico que se declara asimismo como “racional” y que ve en la naturaleza a un enemigo al que es necesario vencer. La obra de Toledo propone en cambio a la naturaleza como fuente de vida en la cual los hombres ocupan un lugar de igualdad entre la comunidad de todos los seres vivos y cuya finalidad es la conservación equilibrada y armónica del todo.

Como se ha podido notar en la obra de los cuatro pintores presentados en este capítulo, aunque utilizan la forma animal como motivo, cada quien lo orienta en una dirección diferente: Para Franz Marc el animal es naturaleza, sinónimo de belleza y de pureza por oposición al hombre. En Picasso es la autorreferencia. Tamayo lo presenta en sustitución del hombre. Y para Toledo hombre y animal son sinónimo de una misma cosa. En el capítulo siguiente trataré el motivo animal en mi obra: las influencias, las similitudes y diferencias con los autores aquí citados.

### 3. EL MOTIVO ANIMAL EN MI OBRA: BESTIARIO

En motivo animal apareció en mi obra a principios de la década de los 90, cuando me encontraba realizando una serie de cuadros en blanco y negro. En ese momento me interesaba hacer una obra en donde el discurso pictórico no estuviera enfocado en un solo sentido, sino que por el contrario, estuviera abierto a diferentes posibilidades y lecturas. De esa producción algunos de los cuadros eran figurativos, las figuras más recurrentes eran los árboles y los animales (fig. 10); otros cuadros resultaban completamente abstractos; y en otros más llegué a hacer uso de motivos tipográficos y palabras como elementos plásticos. La aparente diversidad de códigos era unificada por el color: Blanco, negro y grises. Esta serie fue exhibida en 1997 en el Centro Cultural San Ángel bajo el título de *Deconstrucción*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En la invitación el escritor Roberto Vallarino apuntó lo siguiente: “Como lo muestran sus obras, Alberto Calzada posee un medio de desarrollar *un ars combinatoria ilimitada*. Esto significa que, sin dejar de ser fiel a la pintura, o mejor dicho para serle más fiel, ha decidido integrar una variada cantidad de procedimientos técnicos, formales y conceptuales en sus cuadros. En todas las obras de sus diferentes series –animales, objetos, paisajes, creaciones abstractas o conceptuales– integra elementos tales como el collage con la superposición de elementos tipográficos, funde lo figurativo con el impacto de la abstracción; en este sentido, la obra de Alberto Calzada cuestiona los mandatos ideológicos unívocos de la tradición del arte moderno occidental, en la cual el arte pictórico debe de ser exclusivamente de ésta o aquella manera”.

ALBERTO CALZADA



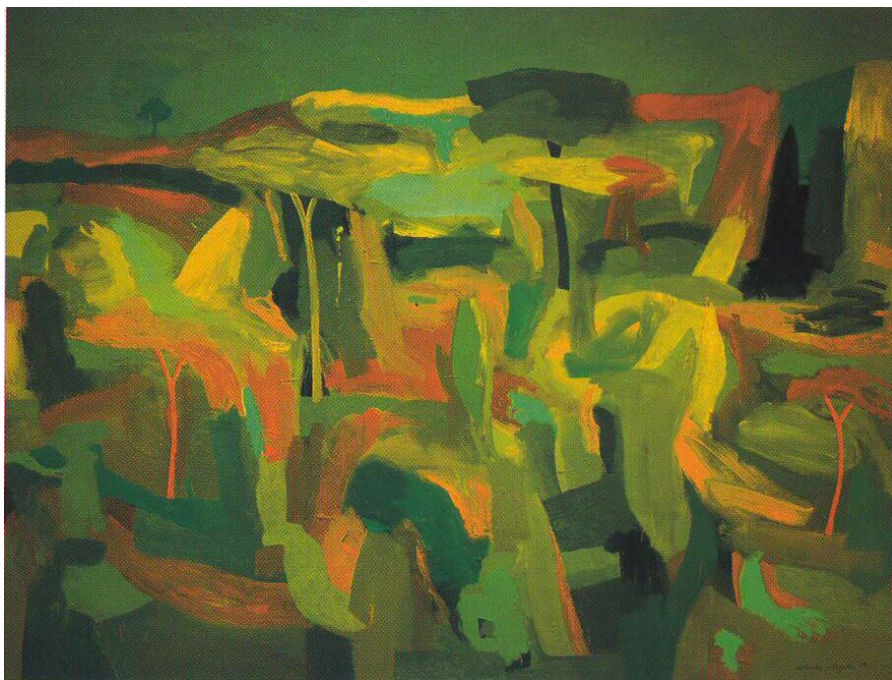
10. *Lagarto* (1990).  
Óleo/tela. 80 x 120 cm.

Cuando di por concluida mi serie de blancos y negros, decidí regresar a experimentar el color. En 1998 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes me otorgó una beca de producción a través de su Programa para Jóvenes Creadores. Mi proyecto en esa ocasión consistió en hacer una interpretación del paisaje como género pictórico. El paisaje que yo proponía tenía que ver con el bosque y el campo, razón por la cual el árbol se convirtió en motivo icónico para mi serie; éste aparecía de manera protagónica o en grupos que conformaban o sugerían paisajes (fig.11). El motivo animal como parte de este ambiente natural siguió haciendo acto de presencia. Esta serie fue exhibida en el año 2000 en el Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México, con el título *En medio del camino*.

En 1999, junto con un grupo de pintores, organizaba reuniones en mi taller de la colonia Roma. En dichas reuniones, que por lo regular eran una vez al mes, discutíamos sobre el papel que desempeña la pintura en la actualidad, sus alcances y limitaciones, así como su tan anunciada muerte. Como se ha señalado en el primer capítulo, la pintura ha ido perdiendo terreno frente a otros modos de expresión, tales como la instalación, el performance y el arte conceptual, así como los medios tecnológicos. Cada uno de los integrantes del grupo presentaba de manera periódica obra personal, y discutíamos en torno a ella. En esos momentos sentía que, si bien consideraba que mi trabajo pictórico iba por buen camino, me faltaban aún elementos de análisis para argumentar mejor mis propuestas. Pretendiendo ampliar mis conocimientos en torno a la materia y establecer un diálogo directo con otros artistas, en el año 2000 me inscribí en el programa de Maestría en Artes Visuales que se imparte en la Academia de San Carlos. Fue en ese momento cuando, ya estando consciente de la presencia de la forma animal en mi obra, decidí tomarla, ahora sí, como proyecto.



ALBERTO CALZADA



11. *Del trópico* (1999).  
Óleo/tela. 140 x 180 cm.

Como lo he señalado, al principio el motivo animal surgió como mero recurso para indagar, a través de la experimentación, aspectos de orden formal dentro del lenguaje de la pintura. Algunas veces aparecía en el paisaje como parte de la naturaleza; en otras, por el contrario, lo presentaba como figura central del cuadro. Poco a poco su presencia se fue haciendo más frecuente e importante al grado de llegar a representar un papel realmente protagónico dentro de mi pintura. Así, muy lentamente se fue conformando otra serie, a la que posteriormente denominé *Bestiario* y que fue realizada durante el periodo en que estuve realizando mis estudios de maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos (2000-2002) o muy cercano a éste, en donde la forma animal se consolida como motivo principal en mi obra.

Es importante señalar que, si bien el término *bestiario* ha sido utilizado para denominar al tipo de obra “en la que a la descripción de los distintos animales (domésticos y salvajes) sigue una breve exposición de carácter moral”.<sup>2</sup> El uso de estos bestiarios tuvo una gran difusión en el último período del imperio romano y en la Edad Media; en ellos la historia natural se unió a la leyenda y los animales reales se unieron a los fantásticos. En mi caso, tomé dicho término para designar a un grupo de obras en las cuales el motivo animal es el elemento protagónico; el propósito es indagar su importancia, los papeles que puede llegar a representar y sus posibles significaciones.

La serie, en su totalidad, consta de 49 pinturas al óleo sobre tela, 2 pinturas en acrílico sobre papel montado en bastidores rígidos, 64 tintas y goauche sobre papel, y 97 viñetas en blanco y negro en tinta sobre papel; todas en diferentes formatos y medidas. Para el análisis de esta serie seleccioné las obras que consideré más representativas dentro de todo el grupo. Dicha elección la hice a través de un criterio subjetivo, es decir, escogí los que a mi parecer resultaron los mejores

---

<sup>2</sup> Francis Klingender. *Animals in art. And thought to the end of the Middle Ages*. London, Evelyn Antal, 1971, p. 106.

ejemplos para hablar sobre mi trabajo y su proceso. Es importante señalar que para un pintor, cuyo medio es puramente visual, escribir sobre su obra fue un ejercicio complicado por las siguientes razones: primero por la dificultad intrínseca de intentar explicar las imágenes con palabras, y segundo por la distancia que en busca de la objetividad, debe uno guardar para desprenderse de los prejuicios y afecciones para su propio trabajo. Siendo así, vayamos a la primera muestra.

### 3.1 LA TORTUGA

El motivo de la tortuga aparece en reiteradas ocasiones en mi obra. Esta serie consta de nueve pinturas y doce tintas sobre papel. De las pinturas he seleccionado tres para su respectivo análisis. La primera de ellas se titula así, simplemente: *Tortuga* (fig.12).

En este cuadro podemos observar que la superficie pictórica es un solo plano atravesado por una gruesa franja horizontal que no es recta, sino que más bien resulta un tanto curva hacia abajo; sobre esta franja aparece de manera protagónica un enorme punto en forma oval. La composición es central y la figura casi simétrica, pero no por ello estática. Aunque el fondo y las formas se encuentran trabajados de manera sintética, poseen eminentes cualidades orgánicas que denotan movimiento y vida.

El color es contrastante; aunque no se encuentra basado en la exactitud de los primarios, sí hace uso de su complementariedad, ubicada dentro del círculo cromático. El fondo, derivado de un azul casi turquesa, con una mancha verde en la parte superior. La franja y la forma oval, de la que nacen cinco ramificaciones que conforman la cabeza y las patas, se encuentran trabajados en colores verde y naranja intensos. Se puede decir que poseen el mismo grado de saturación. Aunque el fondo, la franja y la figura se distinguen muy claramente y se hallan perfectamente delimitados, dibujando ciertas formas con el mismo color, su solución no resulta rígida. Los recursos texturales son inexistentes. Es evidente que la figura, por su forma, nos remite a una tortuga desde una vista aérea, la cual se desplaza como si estuviera nadando hacia la izquierda; debajo de ésta aparece una especie de camino, representado por la enorme franja horizontal.

ALBERTO CALZADA



12. *Tortuga* (1999).  
Óleo/tela. 45 x 60 cm.

Vayamos ahora a la segunda obra con el mismo motivo. En esta ocasión se trata de *Siguiendo tus pasos* (fig.13). En esta pintura la superficie pictórica está dividida en dos planos horizontales. Es evidente que para la repartición de estos espacios no se utilizó el recurso de la sección áurea. Sin embargo, a través de esta división se encuentra conformada una línea de horizonte. La zona superior es la mayor y es ligeramente más oscura; en cambio, la zona inferior es menor y un poco más clara. Teniendo seccionada así la superficie, observamos que de la parte inferior sale una forma de grandes dimensiones que abarca gran parte de la zona superior, con un carácter eminentemente protagónico. Tanto la figura como los fondos se distinguen sin dificultad. La figura aparece representando de manera sintética a una tortuga. La composición no es central, tampoco simétrica, pero sí resulta equilibrada y con cierto dinamismo. Todo su peso visual tiende, por efecto de gravedad, hacia la parte inferior. Este peso es roto por el ritmo y por el movimiento, los cuales se logran mediante la posición de la figura en el espacio: a manera de flecha, la figura atraviesa, apunta y se encamina hacia el límite superior derecho del cuadro. La punta está conformada por la cabeza y la cola, y las patas traseras sirven de contrapeso.

Los colores son abreviados pero intensos, basados en los primarios y secundarios del círculo cromático. El fondo superior es rojo y el inferior, naranja. La figura también es partícipe de la intensidad del color. En ella encontramos partes del rojo del fondo superior, alternado con azul cerúleo, azul ultramar y verde. En muchas de sus partes el mismo color verde dibuja y delimita perfectamente el contorno de la figura.

Como podemos observar, la figura que se nos presenta es una tortuga vista de perfil que, apoyándose en sus extremidades extendidas, se desplaza hacia la parte derecha del cuadro. El cuello y la cabeza también se hallan extendidos, como estirándose para alcanzar algo que no aparece en el cuadro, la boca la tiene abierta. Hay un elemento



13. *Siguiendo tus pasos* (2000).  
Óleo/tela. 100 x 130 cm.

ambiguo que no se alcanza a entender y es éste el que cae de la panza hacia abajo, como si fuera una quinta pata pero en sentido opuesto a las otras cuatro, que parecen encaminarse hacia adelante. Quizá podrá corresponder al sexo del animal, en el caso de que se tratara de un macho pero, por su tamaño, forma y posición, no podría corresponder a éste.

El siguiente ejemplo con el mismo motivo se titula *Andando el tiempo* (fig.14). En esta pintura, a diferencia de las dos anteriores, la superficie pictórica no se halla dividida de una forma elemental. Si en la primera obra existía un fondo que soportaba la figura y el camino, y en la segunda había una línea de horizonte que dividía la superficie en dos planos, sobre los cuales descansaba la figura, en el presente ejemplo el juego de fondo y figura resulta ser más complejo. Éstos se encuentran configurados a través de manchas creadas mediante grandes pinceladas y *drippings* o chorreados, recurso muy utilizado por Jackson Pollock en su *pintura de acción*. El fondo resulta más oscuro que la figura, la cual no aparece completa, sino que más bien parecería estar entrando por la parte izquierda del cuadro. En algunas partes, como es el caso de la parte inferior del cuadro, la figura se encuentra perfectamente delimitada; en otras, por el contrario, como es el caso del lado superior izquierdo, el fondo parece invadir la figura o, mejor dicho, ésta pareciera explotar, invadiendo o salpicando el fondo.

Los colores, basados fundamentalmente en los ocres y las tierras, resultan cálidos. A diferencia de los dos ejemplos anteriores, cuyo color era intenso, aquí la paleta se suavizó. El rojo indio y el verde hoja son los colores protagonistas; no compiten, sino que se complementan entre sí. Otros colores también trabajados en el mismo valor tonal ayudan a crear una atmósfera de movimiento pero a la vez de paz y tranquilidad; ellos son el naranja, el azul, el amarillo crema y los ocres. Existe cierta textura lograda mediante la superposición de capas de pintura y los chorreados.





14. *Andando el tiempo* (2002).  
Óleo/madera. 68 x 92 cm.

Aunque la figura se encuentra invadiendo el fondo, ambos se logran distinguir muy claramente. La figura se encuentra dibujada y delimitada mediante una serie de líneas realizadas con la misma pintura. Aun cuando es una figura que tiende mucho hacia la abstracción, logramos percibir la cabeza, el caparazón, compuesto mediante una estructura regular de rombos y octágonos, así como dos de las patas. Al igual que en las tortugas anteriores, la figura resulta sintética pero con movimiento, y éste se logra gracias a la posición de la tortuga, que parece estar avanzando. Esta sensación se acentúa con el tratamiento mismo de la pintura, la cual posee una enorme libertad en los trazos y en los chorreados. La lectura visual va de izquierda a derecha, en el sentido mismo de cómo la aparición de la tortuga.

Como podemos apreciar en los tres ejemplos, la composición, la línea, el color y la textura aprovechan sus cualidades al máximo, pero no trabajan de manera autónoma, sino que dependen entre sí, se organizan y ordenan para constituir una unidad articulada.

Ahora bien, como se ha podido constatar en las imágenes, la tortuga es el motivo central de representación. Aquí es importante señalar las razones que, de una manera deductiva e intuitiva, influyeron en mí para que decidiera trabajar con este motivo animal: primero, me atrae su forma casi prehistórica, con el enigmático diseño de los caracteres sobre su caparazón y su cara que, aun desde bebé, posee rasgos de vejez: al ser un animal antiguo o viejo, de manera metafórica lo asociaba con el conocimiento. Y, segundo, por su movimiento lento y silencioso que, sin embargo, no es obstáculo para que, tomando todo el tiempo necesario, llegue a su meta.

Partiendo de estas primeras intuiciones, es conveniente indagar sobre las distintas significaciones culturales atribuidas a la tortuga, para posteriormente poder establecer alguna conjetura respecto al papel que parece estar representando este animal en las tres obras.

Según Jean Chevalier: “En el Oriente la tortuga posee significados cósmicos. De la India hasta China desempeña un papel simbólico importante: es una imagen del universo y contribuye a su estabilidad”.<sup>3</sup> En las sepulturas imperiales, cada pilar reposa sobre una tortuga. En ciertas leyendas una tortuga soporta el pilar del cielo. Imagen del cielo, su caparazón es redondo por encima, como el cielo, y plano por debajo, como la tierra. En este sentido, la tortuga es la mediadora entre el cielo y la tierra. Encerrada entre los dos postigos de su caparazón, representa el plano intermedio, la vida entre el cielo y la tierra. La tortuga es una enviada del cielo, sabia, porque se supone vieja y portadora de caracteres sobre su caparazón. Es uno de los animales cosmóforos. Símbolo del hombre universal y del emperador.

La retracción de la tortuga en su caparazón es, en un plano completamente diferente, el símbolo de una actitud espiritual fundamental, la concentración, el retorno al estado primordial. Cuando la tortuga mete sus miembros en el caparazón, aísla sus sentidos de los objetos sensibles. En otro sentido, es también símbolo de las virtudes domésticas: su casa forma cuerpo con ella, y por lo tanto no la deja nunca; es siempre, al mismo tiempo, perfectamente silenciosa, incluso en sus desplazamientos. En la proximidad del peligro, se esconde y se mete por completo en su caparazón: símbolo de prudencia y de constante protección.

En la tradición munda, en Bengala, “la tortuga es enviada a la tierra como un demiurgo por el sol, dios supremo y esposo de la luna para sacar la tierra del fondo del océano. Así cae del cielo cuando todavía no hay tierra. La gran tortuga la recoge sobre el dorso y sobre éste se forma la primera isla que, agrandándose, se convierte en la superficie de la tierra, sobre la que posteriormente se desarrollarán muchas de las especies, incluyendo la humana”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Jean Chevalier. *op. cit.* p. 1009.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

En la mitología hindú, la tortuga es el símbolo de la estabilidad en la creación del universo y de la regeneración del hombre. La tortuga es una divinidad fundamental, expresión de las fuerzas internas de la tierra y de las aguas. El animal es a la vez de tierra y de agua, se puede mover por igual en ambos elementos.

Raphael Girard nos dice que en la cultura maya, “el dios de la Luna se representa cubierto por una coraza de concha de tortuga, y también se encuentra ligada a las estrellas y a las constelaciones. El Escudo de Orión se llama tortuga en lengua maya (Thoh). Su caparazón constituye una representación de la bóveda celeste”.<sup>5</sup>

No obstante su lentitud, es el emblema de la longevidad. Es también el símbolo de la materia del arte, punto de partida de la evolución, comienzo de la espiritualidad. Por estas razones, la tortuga se considera un avatar cuya compañía resulta benéfica.

Entonces, si éstos son los significados generales que les son atribuidos a la tortuga, ¿qué es lo que logra comunicarse a través de estas obras? Regresemos al cuadro *Tortuga* (fig.12), en donde podemos observar, desde una vista aérea, a una tortuga que, por la posición de sus cuatro extremidades, se encuentra nadando. Su actitud es pacífica y en aguas también tranquilas, en cuyo fondo yace un camino que le sirve de guía y que ella sigue en su trayectoria. Podría estar representando un canto a la vida y a su continuidad.

Esta idea es acentuada por el color. Aquí es importante señalar que, como lo he explicado en los párrafos anteriores, cuando di por concluida mi serie de cuadros en blanco y negro y regresé al color, éste adquirió un papel importante en mi pintura. Al principio, el retorno fue en colores intensos, casi puros, y poco a poco la paleta se volvió más rica en matices y menos contrastante, encaminándose

---

<sup>5</sup> Raphael Girard. *op. cit.* p. 67.

hacia gamas más o menos neutras. Sobre este cambio, Javier Anzures apuntó lo siguiente en la invitación de la exposición *En medio del camino*, misma que, como ya ha sido comentado, fue exhibida el año 2000.<sup>6</sup>

Siendo entonces el color un elemento primordial dentro de esta serie, volvamos al cuadro en cuestión. Para Georgina Ortiz, el color anaranjado, al ser una combinación del rojo con el amarillo, produce una sensación de calor que suscita sentimientos de fuerza, energía, determinación, alegría y triunfo. Una interpretación del anaranjado siempre nos da una emoción idealista. “Este color simboliza el amor apasionado, la exaltación y transmite un mensaje de entusiasmo. Es cálido e íntimo, acogedor, sobresaliente, evoca al fuego, es un color activo”.<sup>7</sup> Así, vemos que el camino anaranjado transmite y convida su color a la tortuga; al impregnarla, la guía y la dota de los conceptos anteriormente descritos. El fondo, el agua sobre la que nada la tortuga, es azul turquesa, con algunos detalles en verde. “Representa pasividad, lo concéntrico, autónomo y obstinado; la satisfacción y el logro, así como los ideales más altos de la humanidad. Verdad, confianza, unidad, dedicación y entrega; es la atemporalidad de lo eterno”.<sup>8</sup> Este azul verdoso causa una sensación de serenidad, la tortuga se encuentra nadando sobre aguas tranquilas.

Como vemos, la imagen que se nos presenta es una imagen de calma, de tranquilidad, de gozo, de dicha y felicidad. La tortuga, que parece ser una tortuga joven, juguetona, se encuentra nadando plácidamente sobre aguas serenas; es seducida por el entusiasmo del color del

---

<sup>6</sup> “En la presente exhibición, la inquietud artística de Alberto Calzada se manifiesta en un elemento que nos marca con claridad su nueva etapa, nos encontramos ahora con el color, elemento que durante un buen tiempo no fue necesario y que ahora es esencial en el desarrollo de su obra actual. Sin duda, en el color existe un factor que aumenta fuerza significativa, creando atmósferas o acentuando la expresión de una fuerza”.

<sup>7</sup> Georgina Ortiz. *op. cit.* p. 88.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 95.

camino, se deja guiar por éste y toma su coloración. Es una imagen de alegría y júbilo, pero también de tranquilidad y paz. Un detalle que hay que observar son los ojos; aunque su solución plástica son dos pequeños círculos, éstos se hallan también impregnados de vida. Podemos decir que esta tortuga se encuentra descubriendo la vida y se regocija con ella.

Analicemos ahora la segunda obra: *Siguiendo tus pasos* (fig.13), la cual fue seleccionada para la Tercera Bienal de Monterrey en el año 2000. En ella la tortuga no se encuentra sobre el agua sino que con sus cuatro extremidades extendidas se encuentra caminando sobre la tierra firme. Al igual que sus patas tiene la cabeza y el cuello también extendidos.

La zona superior del fondo que es roja, aún y cuando existen otros colores anteriormente descritos, podemos aseverar que es el color protagónico en esta obra. El rojo es un color fuerte que posee gran poder de atracción, es el color de la sangre. Aunque muchas veces se utiliza como señal de peligro es también positivo agresivo y excitante. Convencionalmente es representativo de algunas emociones ya que estas provocan rubor en el rostro. Posee asociaciones duales como son el poder y la masculinidad, la salud y la belleza, el amor y la felicidad. “Significa deseo, la sexualidad, es el apremio para lograr éxitos, la fuerza de la voluntad, la sangre de la conquista, la llama de Pentecostés que inflama el espíritu humano. Representa la pasión pero también lo autónomo, lo libre y lo competitivo. Es el color del corazón, del espíritu y del amor”.<sup>9</sup>

El contrapeso de este color lo encontramos en el azul cerúleo y el azul ultramar (colores fríos en contraposición del anterior) de la figura. El verde también ubicado dentro la figura y el naranja de la zona inferior actúan como elementos de transición entre ellos.

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 87.

Tomando como base estas atribuciones y remitiéndonos a la imagen deducimos que se trata de un espécimen macho adulto, esto lo podemos constatar por su tamaño y sus facciones, aún y cuando el elemento sexual que por su forma y su tamaño no corresponde con la realidad, sí podría estar representando el papel de éste, con lo cual la lectura se completaría y se lograría entender.

Observamos a un macho adulto que, con paso firme se encuentra caminando sobre la tierra. Con todas sus extremidades (cabeza, cuello, patas y sexo) expuestas, no pretende esconderse de nada. Sabemos que, en la proximidad del peligro, la tortuga se esconde y se mete por completo en su caparazón: símbolo de prudencia y constante protección. La retracción de la tortuga en su caparazón es el retorno al estado primordial. Cuando la tortuga mete sus miembros en el caparazón, aísla sus sentidos de los objetos sensibles. Aquí, por el contrario, se muestra completa y su boca pareciera estar emitiendo un sonido que denote su existencia y su presencia. Esto metafóricamente podría traducirse como la enorme fuerza de voluntad y el valor con que la tortuga se enfrenta a algo que quizá sea la vida misma, a la cual intenta conquistar con éxito.

En la obra *Andando el tiempo* (fig.14) encontramos a otra tortuga, o quizá sea la misma pero con una edad más avanzada; eso lo sabemos por sus rasgos. Mientras que en el primer ejemplo la tortuga parecería ser una tortuga bastante joven y en el segundo ejemplo se trata de una tortuga adulta, aquí se trata de una tortuga vieja; esto lo deducimos por los rasgos de su cara. Así, la tortuga vieja hace acto de presencia como si estuviera entrando en la escena misma del cuadro, pero aunque la parte trasera de su caparazón y su cola no aparecen en la pintura, intuimos que llega completa, no hay tampoco ningún rastro que denote mutilación.

Si en los cuadros anteriores el color era intenso, aquí el color se suavizó. El rojo indio “es sinónimo de buena relación afectiva”.<sup>10</sup> El verde es el color más pasivo de todos, considerado como matiz de transición entre los dos grandes grupos de colores: cálidos y fríos. “Su significado está asociado con la naturaleza, corresponde a un temperamento austero y de voluntad constante; es símbolo de la paz basada en la lógica y el amor que perdura, de vida y resurrección. En religión significa contemplación e inmortalidad”.<sup>11</sup>

En este cuadro la tortuga, llena de sabiduría ganada a través de la experiencia de cada fase de su vida, explota, salpica y literalmente se embarra sobre el fondo del cuadro. Sin embargo, no es un acontecimiento triste ni violento, sino más bien impregnado de amor, de paz y de tranquilidad. Quizá sea su fin, pero a través de este hecho transmite su conocimiento a las nuevas generaciones en la incesante continuidad de la vida. El objetivo se está alcanzando, la misión se está cumpliendo, la figura y el fondo están en proceso de desintegración, pero a la vez de reintegración, mediante el cual volverán a convertirse en uno. Después vendrá un estado en el que el todo y la nada serán una misma cosa.

Por medio de estas obras logramos percatarnos de que, si bien el motivo animal es la tortuga y que ésta se encuentra representando su propia animalidad, también se halla actuando de manera metafórica, adquiriendo características o actitudes que no son propias de ella sino que más bien tienen que ver con la forma de ser del hombre. Un ejemplo similar lo encontramos ya en los perros pintados por Tamayo y analizados en el capítulo anterior. Aquí es importante señalar que en mucha de mi obra intento comunicar preocupaciones personales. En este caso, y como en la mayoría de los animales de mi *Bestiario*, éstos aparecen en una actitud solitaria y, salvo en contadas ocasiones, aparecen en pareja o formando grupos. Esto quizá tenga que ver con el

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 91.



hecho de que mi preocupación fundamental es hacer una reflexión sobre quiénes somos, por qué estamos aquí, hacia dónde vamos, si vamos por el camino correcto o quizá nos perdimos en el tiempo y en el espacio. Y estas preguntas sólo puede hacérselas uno en la soledad, lejos del enorme bullicio y la superficialidad que aqueja a nuestra sociedad contemporánea.

Volviendo a los tres ejemplos, vemos que en ninguna de las tres imágenes se encuentra la tortuga metida en su caparazón como símbolo de prudencia o de protección. Por el contrario, en la primera una tortuga joven se encuentra descubriendo la vida. En la segunda, la tortuga, en su edad adulta, se hace cuestionamientos y busca las respuestas. No desfallece en sus intentos, impregnada y fortalecida por cada una de las experiencias, que por otra parte la han dotado de enorme sabiduría, y se encamina ya, en su fase final hacia la meta. Se vale de su estado material y físico, pues sin él, no podría realizar su hazaña, pero no pretende quedarse en él, sino que intenta trascenderlo para acceder a algo que quizá solo tenga que ver con su propia divinidad. Quizá un título apropiado para el conjunto de estas tres obras podría ser *Las edades del hombre*.

Por último, esta idea de vida que, como parte de un proceso natural, es constantemente renovada y continua que nos es corroborada por el comentario de Javier Azures en la invitación de la exposición anteriormente citada en donde señala que: “Se manifiesta claramente una preocupación generalizada acerca del lugar que ocupa la naturaleza en el hombre contemporáneo, preocupación constante que Alberto Calzada traduce a presupuestos de orden pictórico”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Javier Azures. *Alberto Calzada. En medio del camino*. Invitación para exposición. México, Estampa, 2000, s/p.

## 3.2 REPTANDO

El motivo del lagarto aparece representado en seis de mis pinturas, de las cuales seleccioné sólo una, porque la consideré la más conveniente para mi ejemplificación. Dicha obra se titula *Reptando* (fig.15).

Como podemos observar, la superficie pictórica está dividida en dos partes planos horizontales. La zona superior es la menor y la zona inferior, la mayor. Sobre esta división en la parte inferior se encuentra una forma oval hueca en su parte interior, a manera de herradura, de grandes dimensiones, que abarca desde el límite izquierdo hasta el derecho del cuadro, con un carácter eminentemente protagónico. La composición es central y la figura, aunque no es simétrica, se halla equilibrada mediante una pequeña línea diagonal en la parte superior izquierda. En el caso tanto de figuras como de fondos, no se hallan trabajados de manera realista, sino que se presentan de manera sintética.

El color es sobrio y abreviado y aquí, al igual que en el último ejemplo de la tortuga, la paleta se suavizó pero ganó en matices, los colores se volvieron apastelados. Los fondos, aunque con diferentes valores cromáticos, el superior en cafés marrones y el inferior en azules, poseen tonalidades intermedias semejantes; la figura, en cambio, es más clara. Aunque fondos y figura se distinguen muy claramente, no tienen una delimitación rígida, sino que, trabajados a través de grandes pinceladas, aparecen interactuando. La matización se logra mediante la combinación y la superposición del color, lo que permite alcanzar a ver las capas anteriores.



15. *Reptando* (2001).  
Óleo/tela. 100 x 120 cm.

Los recursos texturales son mínimos pero sustanciales, abarcan toda la superficie pero no de manera uniforme; están logrados a través de las muchas capas de óleo con que figura y fondos se fueron conformando. Como podemos apreciar, la composición, la línea, el color y la textura aprovechan al máximo sus cualidades pero no trabajan de manera autónoma, sino que dependen entre sí, se organizan y ordenan para constituir una unidad articulada.

Ahora bien, resulta evidente que la figura, por su forma nos remite a un animal, en este caso, como su título lo indica, a un reptil que, por sus características, se trata de un lagarto. El animal es claramente identificable, los límites que dan forma a la figura se encuentran bien definidos. Podemos observar que, de manera sintética, se nos muestra desde una vista de perfil su costado. Éste nos es mostrado por completo, el cuerpo y la cola aparecen formando una herradura. Por su actitud, con las extremidades anteriores hacia adelante, nos da la idea de movimiento, tal vez como si se estuviera introduciendo en el agua. En la parte superior se ve la tierra o piso firme.

La escena que nos presenta la imagen podría leerse como un lagarto que se encuentra introduciéndose al agua pero, como lo hemos visto con los ejemplos anteriores, la pintura no se limita a representar literalmente, sino que, mediante la adecuada disposición y tratamiento de sus elementos pictóricos (línea, color, textura) promueve un nuevo tipo de representación que permite imprimirle una nueva significación a la figura representada. El lagarto aquí representado posee una relación con la figura citada, pero también puede ser portador de otras significaciones. ¿Y cuáles serían estas posibles significaciones?

Antes de aventurarnos a dar respuesta a estas preguntas, es importante señalar que, cuando pinté este cuadro, conocía perfectamente la obra del *Lagarto. Animal fantástico o la función del mago* (fig.8), de Francisco Toledo, ya analizada en el capítulo anterior. Como me atraía mucho dicha pintura, se me ocurrió tomar como pretexto no la forma,

sino el motivo, para trabajar a partir de él. La intención era apropiármelo, hacer un cuadro que tuviera una referencia directa a la obra en cuestión, pero que estuviera solucionado con mis propios medios y procedimientos pictóricos. Aquí es conveniente apuntar que ya en 1990, cuando me encontraba realizando la serie de cuadros monocromáticos, había realizado otra versión sobre esta misma obra: *Lagarto* (fig.10), pero su intención era diferente ya que, buscando la experimentación plástica, en aquella ocasión trabajé a partir de la forma. No considero necesario hacer el análisis de esta versión, la cual cito como antecedente, por existir un caso similar en la serie *Cabeza de toro*, misma que se abordará en el apartado siguiente. Es mejor centrar nuestra atención en la obra aquí presentada.

Así pues, cuando observaba la obra de Toledo, podía percatarme de que este pintor asociaba la imagen del lagarto a la del elemento tierra como cosas tal vez diferentes pero no independientes en cuanto a su función dentro de la naturaleza. Tal y como se indicó en el capítulo anterior, la actitud de Toledo estaba impregnada por una visión mítica que tenía que ver con procesos rituales propios de los vestigios de las culturas indígenas en las cuales Toledo tiene sus raíces.

Por otro lado, intuía que mediante la apropiación y reinterpretación de esta obra podían existir dos posibles resultados: el primero es que su significado no cambiase y que continuara en esencia siendo el mismo, pero que la manera de decirlo fuera otra; el segundo es el hecho de que, al abordar de diferente manera un mismo motivo, se alterara su significado. Quizá la figura retórica que más le acomode a este tipo de ejercicio sea la paráfrasis, la cual consiste en la explicación, traducción o interpretación libre de un texto. Considero que es muy válida la idea de utilizar un motivo ya abordado por otro autor para, a partir de él y no obstante sus semejanzas o diferencias ya sea de forma o de contenido, crear una nueva versión.

Si comparamos las dos obras, la de Toledo (fig.8), a la que denominaré “originaria”, y mi propia versión, a la que llamaré “una interpretación personal”, podríamos percatarnos de lo siguiente: dentro de las similitudes que podemos encontrar en ambas obras, tenemos que la figura representada es un animal y, como sabemos, de manera general esta forma “simboliza la naturaleza, el instinto, el inconsciente, la fuerza bruta e incontrolada, lo irracional, el deseo y la pasión, lo salvaje e indomable, todos ellos comportamientos de la conducta animal”.<sup>13</sup> Ahora bien, las dos tienen el mismo motivo de representación y, aunque ninguna resulta ser eminentemente realista, logramos en ambos casos identificar con mayor o menor grado de semejanza al motivo animal del lagarto.

Entonces, si el motivo de las dos obras resulta ser el mismo, es conveniente recordar lo que nos dice Chevalier en su *Diccionario de símbolos*: “el lagarto busca el calor y gusta de exponerse al sol; que, para encontrar las zonas de luz solar, suele efectuar un largo recorrido, que simboliza el alma que busca la luz, y que cuando la encuentra se mantiene en un éxtasis contemplativo del que no desea distraerse”.<sup>14</sup>

Pero aquí nos topamos con que, aunque el motivo animal es el mismo, la forma de abordarlo y su solución plástica resultan ser muy diferentes. Dentro de las evidentes diferencias que podemos encontrar, se encuentra su tratamiento estilístico. Mientras Toledo se basa en los recursos texturales como parte imprescindible de su obra, ya que a través de la textura dibuja las formas, y el color, aplicado mediante una sutil matización, sirve para acentuar o reforzar dichas formas, la obra *Reptando* pertenece, en cambio, al tipo de figuración basada en la gestualidad, practicada por maestros del expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York. En este sentido, esta obra posee más afinidades estilísticas, aunque sin el fuerte temperamento, a obras como *Mujer I* (fig.16) de Willem de Kooning.

---

<sup>13</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 43.

<sup>14</sup> Jean Chevalier. *op. cit.* p. 624.



16. Willem De Kooning.  
*Mujer I* (1952).  
Óleo /tela. 193 x 147 cm.

Para llegar a este tipo de figuración partí de varias manchas que trabajé y retrabajé constantemente; fueron muchas las posibilidades y muchos los cuadros los que hubo antes de llegar a esta solución. A partir de esta diferencia, que a simple vista podría catalogarse como de estilo, logramos leer significados diferentes. Podría deducirse o pensarse que el significado depende del estilo, y en parte así es, pues cada forma secreta su propio contenido; luego entonces, ¿qué es lo que logra significar y comunicar el lagarto de mi bestiario personal?

Regresemos a la obra de Toledo, en donde podemos observar que la escena que nos presenta es casi nocturna. En ella, el lagarto aparece reptando sobre la tierra en busca de la luz del Sol que lo alumbre real y metafóricamente. En el caso de mi obra, la escena es completamente diurna, la luz se encuentra en todas partes: por eso el lagarto no tiene que buscarla. Pero el lagarto aparece en el agua; sabemos ya de antemano que existen lagartos terrestres pero también anfibios. Quizá esa sea la diferencia fundamental: el agua y la tierra.

El elemento tierra “se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo. Es la perfección pasiva que recibe la acción del principio activo. La tierra soporta mientras que el cielo cubre. Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero esta completamente sometida al principio activo del cielo”.<sup>15</sup> Es la matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales; simboliza la función maternal. Ella da y toma la vida.

La tierra es la materia prima separada de las aguas, según el Génesis llevada a la superficie de las aguas por el jabalí Vishnuita. Respecto de las aguas que se encuentran también en el origen de las cosas, la tierra se distingue en que, mientras que aquéllas preceden de la organización del cosmos, la tierra produce las formas vivas; las aguas representan la masa de lo indiferenciado y la tierra los gérmenes de las diferencias.

Remitiéndonos nuevamente a la imagen *Reptando*, podemos observar que se trata de un lagarto anfibio, pues aparece en el agua. Entonces es preciso indagar sobre las connotaciones que se le pueden atribuir a este líquido.

Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: La fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración.

Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a su inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 992.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 52.



Ahora bien, como podemos observar, aunque el agua en su estado natural es incolora, en esta representación aparece de color azul. “Los simbolismos y significaciones de este color provienen de sus asociaciones con el firmamento y con el agua, lo que hace que se le atribuya características de los dioses. Significa esperanza, fidelidad, serenidad, generosidad, verdad, inteligencia, libertad. También tiene un simbolismo de calma, dignidad, salud, infinitud, tranquilidad y posibilidad”.<sup>17</sup> Como se puede ver, el azul utilizado en el agua es claro y en algunas partes se vuelve verdoso apastelado, lo que da una sensación de silenciosa tranquilidad.

Con esta información podemos deducir que si bien el lagarto se encuentra representando al reino animal, con todas las connotaciones que ello implica, también es portador de inquietudes y preocupaciones que le atañen exclusivamente al hombre, a través de la metáfora poética actúa en sustitución de éste. Si en el caso del *Lagarto* de Francisco Toledo, este animal se encuentra simbolizando metafóricamente al ser que busca la luz, en *Reptando*, al no estar en tierra firme, sino en el agua, este líquido representa el inmenso depósito de potencial del cual se extrae la fuerza nueva para alcanzar la renovación o la transmutación. En este sentido resulta ser una obra simbólica por abstracción del significante y se halla más cerca del rito de la inmersión bautismal como símbolo de purificación y renovación.

No obstante que el mismo motivo ha sido abordado de diferente manera, en ambos casos podemos encontrar una enorme coincidencia, se plantea la regeneración por el contacto de las fuerzas de la naturaleza, morir de una forma de vida para renacer en otra.

---

<sup>17</sup> Georgina Ortiz. *op. cit.* p.93.

A través de la inmersión, ya sea en la luz solar o en el agua que indica la desaparición del ser en la muerte, la purificación y el retorno a las fuentes originarias de la vida. Para posteriormente salir en la emergencia, que revela la aparición del ser de gracia, purificado y empalmado otra vez a la fuente de vida.<sup>18</sup>

Como se ha apuntado con anterioridad, aún y cuando la obra se titula *Reptando*, y la palabra reptil proviene del latín *reptilis* que significa arrastrarse, el lagarto no se encuentra en tierra firme sino en el agua. La tierra aparece representada en la parte superior de color café marrón “este color es el ensombrecimiento del amarillo y el rojo, es por así decirlo un color sucio y sus significados están asociados con la tristeza y la destrucción”.<sup>19</sup> En este ejemplo la tierra aparece representando la mundanidad en que vive inmerso el hombre y el agua su purificación o regeneración.

---

<sup>18</sup> Jean Chevalier. *op. cit.* p. 183.

<sup>19</sup> Georgina Ortiz. *op. cit.* p. 100.

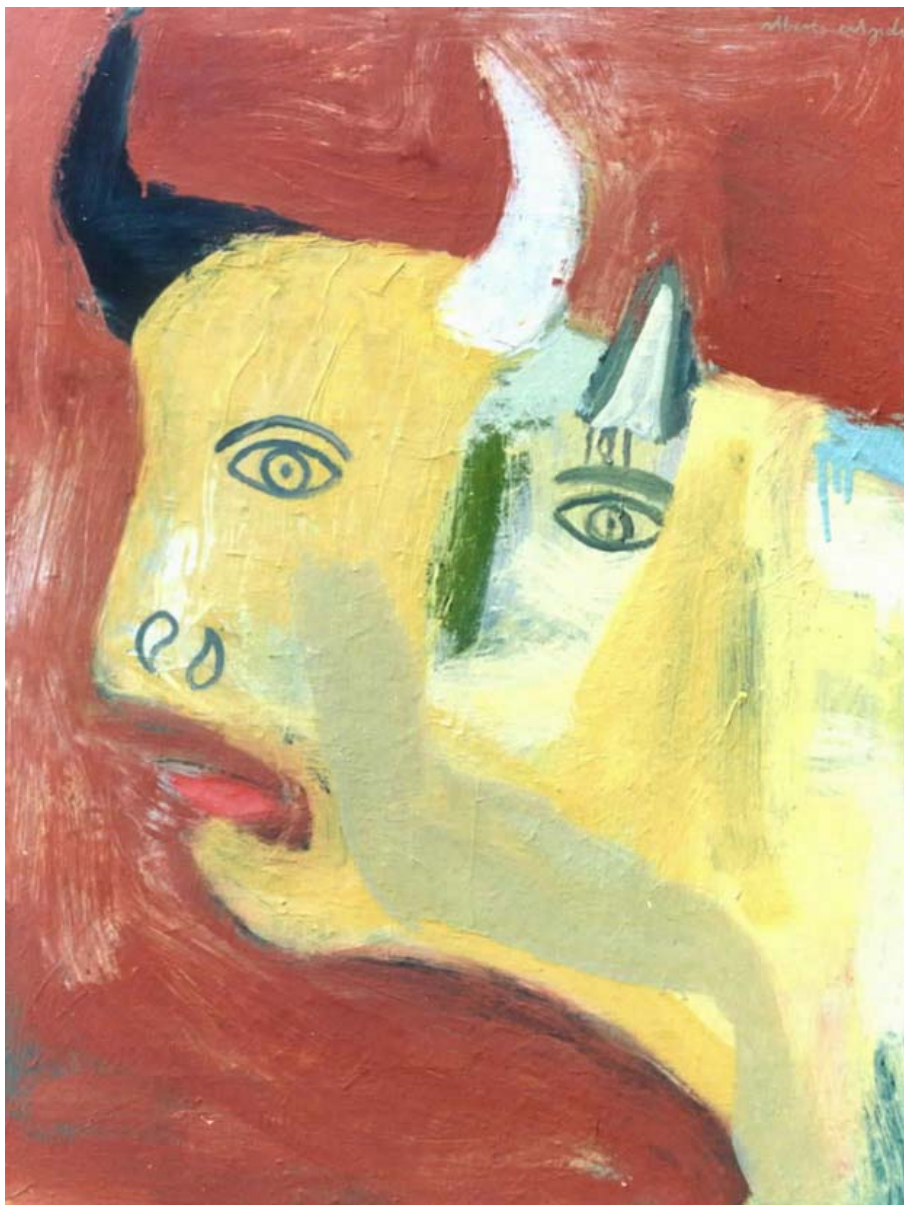
### 3.3 CABEZA DE TORO

La serie *Cabezas de toro* está conformada por siete pinturas y once tintas sobre papel. De este grupo he seleccionado tres obras para su respectivo análisis. Las tres se titulan de la misma manera, así que para diferenciarlas he utilizado la numeración romana.

En la primer pintura *Cabeza de toro* (fig.17), podemos observar que la superficie pictórica se halla dividida en la forma más elemental de fondo y figura. Sobre un fondo casi plano aparece por el extremo derecho del cuadro una forma casi rectangular de la cual sobresalen en su parte superior tres elementos triangulares.

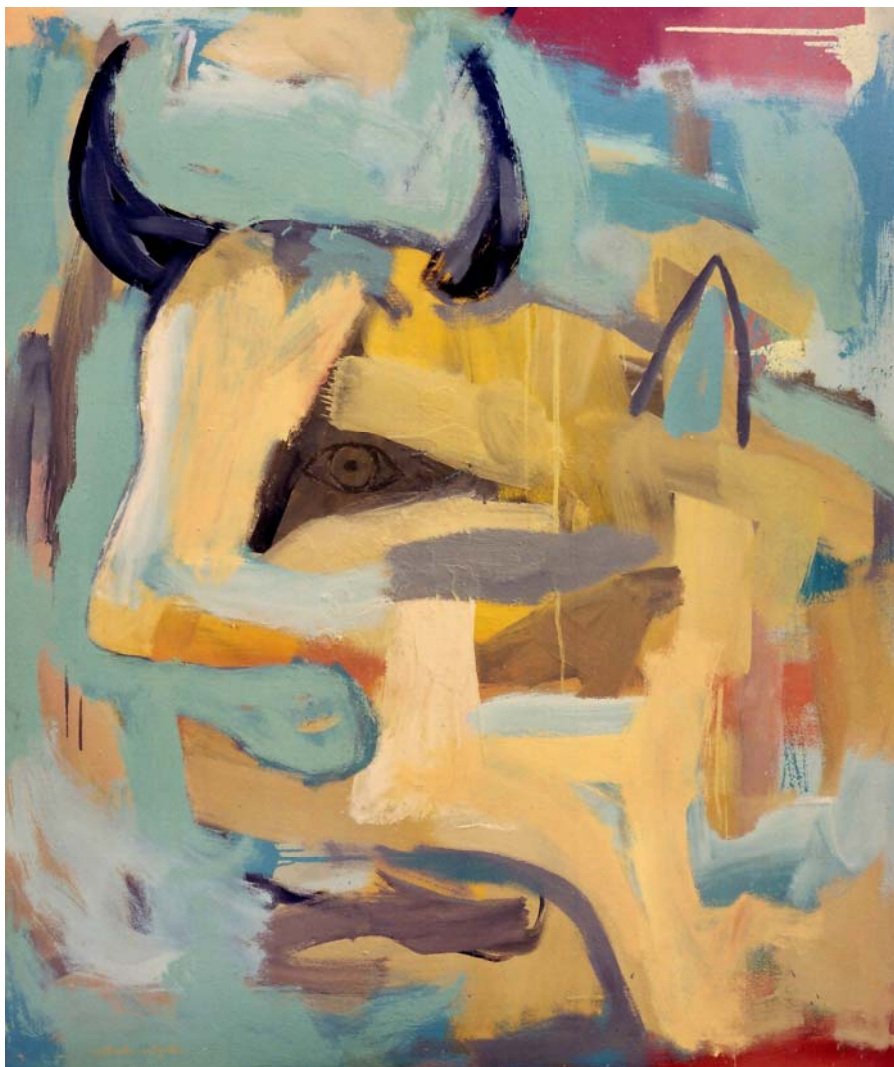
El color es sobrio pero contrastante. Al igual que en los dos últimos ejemplos la paleta ha adquirido una gran variedad de matices. Sobresale el fondo trabajado en una degradación del rojo indio. El color principal de la figura resulta ser una degradación del amarillo de cadmio. Existen también pequeños toques de negro, blanco, gris, verde hoja y azul turquesa muy degradado, cuya función es enriquecer y armonizar el juego existente entre el rojo y el amarillo.

Es evidente que la figura por su forma nos remite a una cabeza de toro vista de perfil. Podemos reconocer en ella sus cuernos, sus ojos, una de sus orejas, sus fosas nasales y la lengua que sale de su boca abierta.



17. Cabeza de toro (2003).  
Óleo/tela. 80 x 60 cm.

ALBERTO CALZADA



18. *Cabeza de toro II* (2003).  
Óleo/tela. 110 x 90 cm.

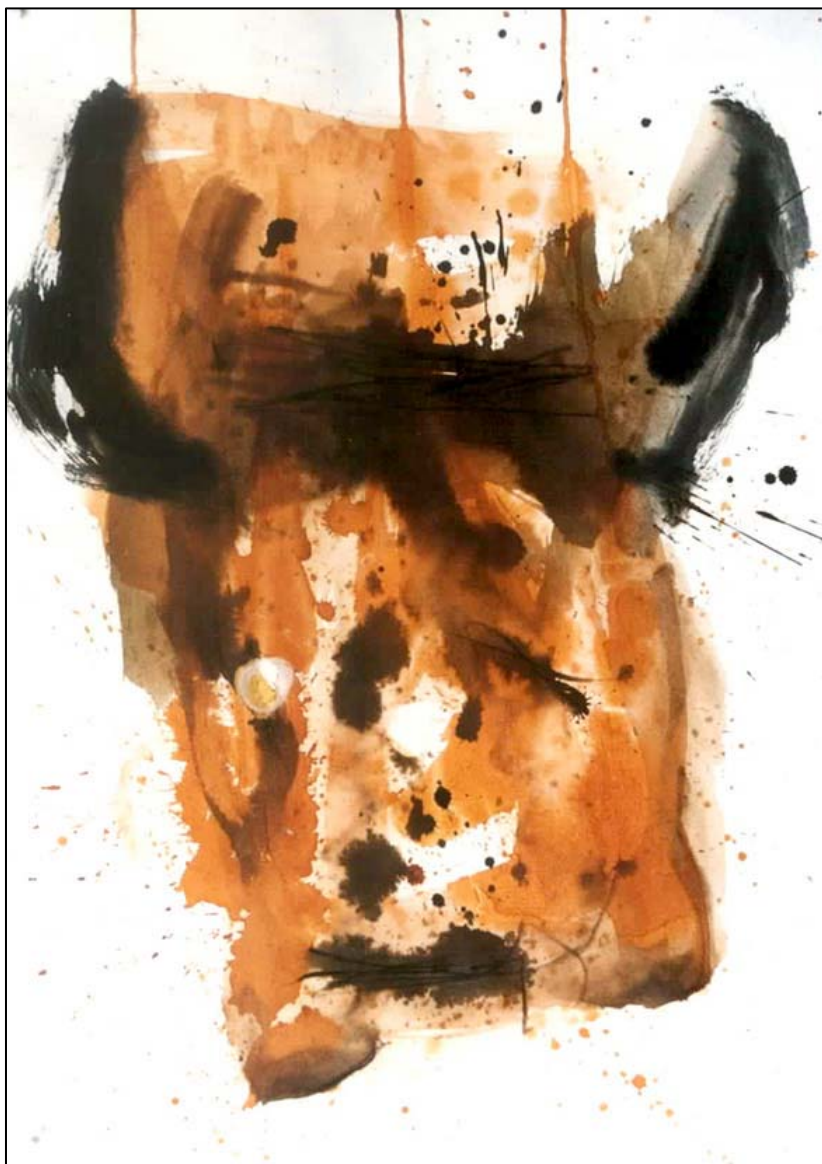
La segunda obra es *Cabeza de toro II* (fig.18). En esta pintura podemos percatarnos de que la composición que es central pero no simétrica resulta la misma que en el cuadro anterior. Aunque el fondo y la forma se distinguen muy claramente y se encuentran trabajados de manera sintética, no obstante, por su tratamiento con pinceladas libres y espontáneas, hace que posea eminentes cualidades que denotan movimiento y vida.

Si la composición no varía, lo que sí cambian son los colores. Aquí el fondo no resulta plano sino que esta compuesto una gran variedad manchas de diferentes colores y calidades. Logramos observar las primeras capas de pintura trabajadas en rojo indio sobre el cual se hallan sobrepuestas otras en diferentes gamas de azul. La figura se halla trabajada en amarillos cadmio y el azul también hace acto de presencia en ella. Existen también algunas partes pintadas en negro y otras en gris. A través del color se encuentran dibujadas ciertas formas de la figura. Tanto en el fondo como en la figura logramos distinguir algunos chorreados.

El motivo resulta el mismo: La cabeza de toro con sus dos cuernos y su oreja pero, a diferencia del anterior, sólo aparece un solo ojo, las fosas nasales y la lengua han desaparecido.

El tercer ejemplo es *Cabeza de toro III* (fig.19). Es una tinta sobre papel de algodón, utilizando nuevamente la misma composición pero sobre un fondo casi blanco, calidad aprovechada del papel, aparece la figura.

El color es sobrio y abreviado. El sepia, un color cálido, es el protagonista; al ser tinta, ésta se halla diluida, logrando una degradación de valores tonales. Existen también algunos toques de negro y, por supuesto, el blanco del papel.



19. *Cabeza de toro III* (2003).  
Tinta/papel. 70 x 50 cm.

A diferencia de los dos anteriores, en los cuales la cabeza poseía un enorme peso visual, casi monolítico, aquí éste se volatiliza, la figura se vuelve éterea. Además si la vista era de perfil, ahora aparece de tres cuartos. La cabeza conserva sus cuernos, pero el espacio de los ojos aparece vacío, la oreja y las fosas nasales tampoco aparecen. No obstante sigue teniendo los elementos necesarios para ser reconocida. En una acción dinámica, la cabeza se encuentra cayendo y salpicando de color el fondo blanco del papel.

Como hemos podido observar en estos tres ejemplos, la forma es la misma pero su solución diferente. Ahora bien, resulta obvio que por las características ésta nos remite directamente al toro de una obra ya clásica dentro de la historia de la pintura moderna contemporánea: *Guernica* (fig.20) de Pablo Picasso.



20. Pablo Picasso.  
*Guernica* (1937).  
Óleo/tela (detalle).



Decidí trabajar a partir de esta imagen por una simple razón de gusto, ya que es una de mis obras predilectas dentro de la historia del arte moderno. En el 2003 tuve la oportunidad de admirarla en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, cuando por medio de una beca de intercambio, me hallaba estudiando en España. Aunque no es la finalidad hacer un análisis sobre dicha obra, es conveniente recordar que un acontecimiento bélico: el ataque que en 1937 sufriera la villa vasca de Guernica por parte de aviones alemanes al servicio de Franco, actuó como catalizador para la invención creativa de Picasso que realizó esta obra por encargo del Gobierno Republicano Español. El cuadro no admite anécdota trivial, nada en él nos indica donde sucedió, ni en que época, ni quienes fueron los protagonistas. No es por lo tanto un cuadro histórico sino más bien épico y alegórico. Según ciertos estudios realizados sobre *Guernica*, “el toro representa el espíritu del hombre en lucha por conseguir la libertad del pueblo en la guerra civil española”.<sup>20</sup>

No obstante, si esta obra sirvió como fuente de donde tomé una imagen ya elaborada, a partir de la cual, buscando la experimentación formal con mis procedimientos pictóricos, que mediante el ejercicio de tema y variaciones consiguió conformar la serie *Cabezas de toro*, surge la pregunta obligada de qué se logró con esta apropiación y su posible reinterpretación.

Por un lado, al ser el toro el motivo central de representación, es conveniente recordar que “su significado se encuentra asociado al principio masculino de la naturaleza; la fuerza solar, la fecundidad, la fuerza procreadora masculina; realeza, el rey. El bramido del toro representa el trueno, la lluvia, la fertilidad”.<sup>21</sup> En las tres pinturas que conforman el grupo la cabeza de toro aparece de manera contundente

---

<sup>20</sup> Rudolf Arnheim. *Guernica de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 35.

<sup>21</sup> José Antonio Pérez Rioja. *op. cit.* p. 406.

y cualquiera de las anteriores especificaciones pueden acomodarse perfectamente a su imagen.

En la primera (fig.17) se presenta con sus ojos y su boca bien abierta como bufando. Tal vez está emitiendo un fuerte sonido que denote su presencia en el territorio donde él se sabe dueño y señor. Los colores sirven para reforzar esta idea, no olvidemos que el amarillo “es un color cálido asociado a la luz solar del mediodía y simboliza el camino central, significa la luz, la claridad”.<sup>22</sup> Pero el color predominante es el rojo el cual “es un color agresivo y excitante; se encuentra asociado con el poder y la masculinidad y significa el apremio para lograr el éxito, la fuerza de voluntad, la sangre de la conquista”.<sup>23</sup> Así este toro afirma con claridad su masculinidad, su fuerza y su poder.

En el segundo ejemplo (fig.18) un ojo y la lengua han desaparecido, no obstante su actitud es la misma. Su presencia denota contundencia, seguridad, mismas que son subrayadas por el vigoroso trazo con que se halla plasmado el color. El azul causa a la vista una impresión singular, mezcla de excitación y serenidad. Simboliza “el idealismo juvenil y representa la satisfacción y el logro”.<sup>24</sup> En ambos casos la figura del toro es reconocida por su cabeza, la cual representa “el principio activo e incluye la autoridad de gobernar, de ordenar y esclarecer. Simboliza el espíritu manifestado con respecto al cuerpo, que es una manifestación de la materia”.<sup>25</sup>

En el tercer ejemplo (fig.19) el motivo de la cabeza parece más bien hallarse volando en el aire, como desprendida. Si en las dos obras anteriores no aparece el cuerpo pero deducimos que esta allí, pegado a la cabeza, en este caso no resulta así. Además la cavidad de los ojos se encuentra vacía, como si después de una batalla hubiera terminado muerto. Este es un aspecto que se encuentra relacionado con la corrida

---

<sup>22</sup> Georgina Ortiz. *op. cit.* p. 90

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 95.

<sup>25</sup> Jean Chevalier. *op. cit.* p.221.

de toros, en donde el hombre trata de demostrar su superioridad sobre el toro. Él es el oscuro adversario del héroe humano que viste el traje de luces, pero al mismo tiempo es respetado como digno de su contrincante. La cabeza decapitada simboliza la fuerza y el valor guerrero del adversario, que viene a añadirse a los del vencedor, y la decapitación garantiza la muerte de ese adversario.

Como sabemos el espectáculo taurino resulta ser la herencia directa de los ritos del Mediterráneo antiguo que terminan con un sacrificio del representante, tan respetado como temido, de la indómita fuerza de la naturaleza. En México esta tradición fue introducida por los españoles desde la época de la conquista.

Para finalizar, al observar este conjunto de obras, nos percatamos de que la figura en cuestión fue aislada, sacada de su contexto, transportada y por lo tanto separada de su significado original. No obstante, el tema del motivo animal no desaparece, sus cualidades perduran, pero recodificado, es decir, se convierte en una imagen reelaborada cuyo planteamiento toma la figura, a través de un ejercicio de tema y variaciones, como pretexto para fabricar un discurso sobre las posibilidades en la pintura de la modernidad.

Se tomó un fragmento de una imagen muy conocida dentro de un período de la historia del arte y se hizo uso de él apropiándose para crear un nuevo discurso. Sin embargo esta diseminación no se plantea desde la postura de una arqueología historicista, sino más bien desde una nueva conciencia desde el tiempo y el espacio. En esta serie no se recupera el pasado del arte si no es desde el fragmento. En este sentido, “la fragmentación tiene que ver con el abandono de los de la jerarquías, del estilo o de las tendencias a la vez que se relaciona con una pintura que se despliega según una lógica cuya unidad no puede ser restaurada”.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Simon Marchan Fiz. *op. cit.* p. 315.

### 3.4 LA SERPIENTE Y LA RATA IMÁGENES RETICULADAS

A diferencia de los ejemplos anteriores en donde de un grupo mayor seleccionaba algunas obras para su análisis, las dos piezas aquí presentadas son únicas, su intención fue insertar el motivo animal en una retícula rectangular y observar que sucedía. Las piezas fueron realizadas en acrílico sobre papel montado en bastidores rígidos. La primera se titula *Serpiente. Imagen reticulada. Positivo* (fig.21). Es un políptico de veinticuatro módulos.

La segunda pieza se titula *Rata. Imagen reticulada. Negativo* (fig. 22). Es políptico de veinticinco módulos.

En primera instancia y ateniéndonos a la ficha técnica podemos percatarnos de que el soporte utilizado en esta ocasión es papel montado sobre bastidor rígido. El uso de este tipo de soportes ha sido poco frecuente, sobre todo, como en este caso, porque no están presentados con vidrio, aunque sí poseen como medida preventiva una fina capa de sellador acrílico que actúa como protección. Estos soportes se encuentran actuando de manera modular, conformando cada una de las piezas.



21. *Serpiente. Imagen reticulada. Positivo* (2002).  
Acrílico/papel. 92 x 178 cm. (poliptico)



22. *Rata. Imagen reticulada. Negativo* (2002).  
Acrílico/papel. 115 x 150 cm. (políptico)

En *Serpiente. Imagen reticulada. Positivo*, podemos observar que son veinticuatro los módulos que conforman la pieza. Por su parte *Rata. Imagen reticulada. Negativo*, está compuesta por veinticinco módulos. Ambas son de formato rectangular, la primera un poco más alargada que la segunda. En ambos casos la superficie está seccionada por una rejilla o retícula visual y física que da forma al políptico, en donde cada módulo contiene una información que no se puede leer individualmente, sino en su conjunto.

En las dos piezas, sobre la superficie seccionada, aparece la composición sustentada en el ejercicio más elemental de fondo y figura. En la primera la figura es positiva, en cambio en la segunda, aparece conformada a través del espacio vacío, es decir, en negativo. El color se halla reducido a la confrontación del blanco del papel con el negro del medio acrílico.

Ahora bien, en estas piezas, tanto las figuras como los fondos son planos, no existe la representación tridimensional. Las figuras son sintéticas y esquemáticas, con un alto grado de abstracción, el cual nos hace referencia por un lado a los maestros de la disciplina caligráfica oriental "Sho" que, aunque basada en caracteres enmarcados en rígidas reglas tradicionales, estaban impregnados por una fuerte carga subjetiva y emotiva (fig. 23).



23. Seiryu Tanaka.  
*Origen* (1983).  
Tinta/papel. 180 x 180 cm.

Por otro lado, esta misma espontaneidad y vigorosidad en los trazos nos remite también a la escuela del expresionismo abstracto de Nueva York, que podemos encontrar en obras de Pollock, De Kooning, Kline o Motherwell (fig. 24).



24. Robert Motherwell.  
*Cifra 4 sobre una elegía* (1960).  
Óleo/papel. 59 x 74 cm.

Entre las significaciones culturales que le son atribuidas a estos animales, tenemos que “por su muda de piel la serpiente es símbolo de resurrección, pero que también esta conectada con el principio femenino: la seducción de la fuerza por la materia (Adán y Eva)”.<sup>27</sup> En las culturas prehispánicas aparece en relación con la fertilidad de la tierra sobre todo en el cultivo del maíz.

Por lo que respecta a la rata, ésta “se halla en relación con la enfermedad, la peste y la muerte. Se asocia con nociones de avaricia, parasitismo, miseria y basura”.<sup>28</sup> La rata representa el temor a la actividad nocturna y clandestina.

---

<sup>27</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 407.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 370.



Ahora bien, si es cierto que por el tratamiento de las figuras aquí presentadas, en las que se mantiene una referencia con el objeto real, en este caso el motivo animal, nos remite a formas de representación utilizadas tanto en la tradición pictórica oriental como en la abstracción lírica de las vanguardias; éstas en realidad aparecen subordinadas a la estructura que las corta y las secciona: la retícula.

Esta estructura hizo su aparición a principios del siglo XX, anteriormente era inexistente, aún en los estudios de los maestros del Renacimiento en los que el entramado perspectivo se inscribía como armadura de organización, éstos no eran ejemplos tempranos de retículas. “Al contrario de la perspectiva, la retícula no proyecta un espacio tridimensional en una superficie bidimensional. De hecho, si es que proyecta algo, proyecta la superficie en sí”.<sup>29</sup> La perspectiva es la ciencia de lo real, la retícula se aleja de ella.

La retícula anuncia entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, se rehúsa a la literatura, a la narración y al discurso. Declara la autonomía de la esfera del arte. “Geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza a través de la monotonía de sus coordenadas.”<sup>30</sup>

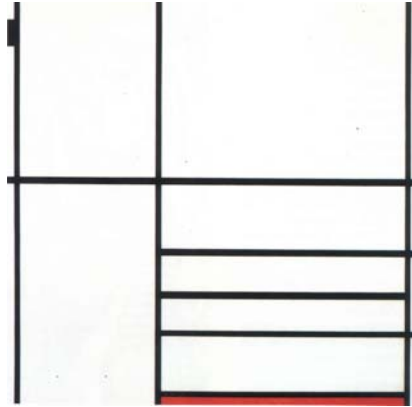
Por lógica, la retícula se extiende hacia el infinito en todas direcciones. Cualquier límite solo puede verse como arbitrario. En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. Un elevado número de artistas: Mondrian (fig.25), Jaspers Johns, Sol Le Witt, por citar algunos, la han explorado pese a las limitantes inmersas en su misma estructura.

---

<sup>29</sup> Rosalind Krauss. *op. cit.* p. 24.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 23.

25. Piet Mondrian.  
*Composición en blanco,  
negro y rojo* (1936).  
Óleo/tela. 102 x 104 cm.



La retícula sigue la superficie del lienzo, lo duplica. Es una representación de la superficie, proyectada ciertamente sobre la misma superficie que representa. Mediante su trama, mediante su red en coordenadas, mediante su repetición, configura la extensión de la continuidad lateral.

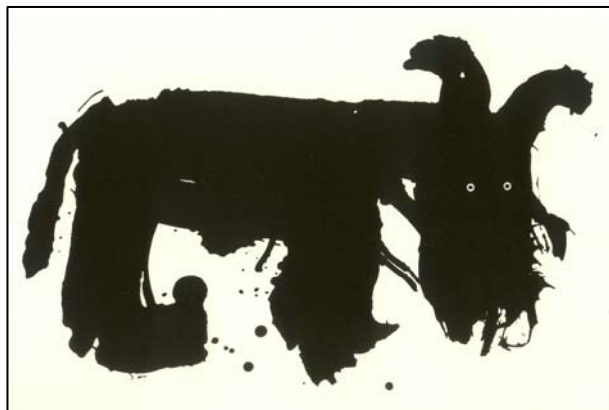
Si estas son las características de la retícula, entonces qué tipo de relación se establece entre ésta y las figuras representadas. Por lógica deductiva, los motivos animales de la serpiente y la rata aquí recreados, tienen su origen en lo natural, claman por tener un orden propio y se encuentran relacionados de manera directa con “el instinto, el inconsciente, la fuerza bruta e incontrolada, lo irracional, lo salvaje e indomable”,<sup>31</sup> como sabemos, todos ellos comportamientos de la conducta animal; idea que es reforzada por el tratamiento mismo de las figuras, que posee un carácter espontáneo. Pero estas aspiraciones son coartadas y silenciadas en la medida que la retícula impone su orden de relación, de coordenadas.

---

<sup>31</sup> Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.* p. 43.

Las dos piezas aquí presentadas, entablan una lucha de valores opuestos: por una parte, en cuanto al color, no existen valores intermedios, solo el marcado contraste entre el blanco y el negro; una pieza esta en positivo y la otra en negativo.

La razón de por que en estas piezas regresé al blanco y negro fue que cuando me propuse hacer un ejercicio en el que pudiera insertar mis animales en una estructura reticular, pensé que éste debería estar basado en el juego más elemental de fondo y figura. Por tal motivo decidí recurrir a una serie de viñetas (fig.26) que había venido realizando durante varios años, y que regularmente eran publicadas en *El búho* cuando era el suplemento cultural del periódico *Excelsior* y que más tarde se convirtió en la revista independiente *Universo del búho*.



26. *Perro* (2001).  
Tinta/papel. 20 x 28 cm.

Después de analizar varias opciones, seleccioné dos viñetas para ampliarlas. Su cualidad era la inmediatez. El proceso para ampliarlas consistió en cuadrricularlas. Cada cuadro en la viñeta tenía su correspondencia, con un cuadro mayor en los bastidores. Después dibujaba con lápiz las formas lo más preciso posible. Posteriormente con pintura acrílica rellenaba cuidadosamente los espacios negros, respetando el blanco del papel y tratando de conservar la espontaneidad lograda en los trazos de los dibujos originales. Para la obra en negativo el proceso fue exactamente el mismo pero a la inversa, los espacios blancos cambiaron a negro y viceversa.

En estas piezas encontramos una lucha de opuestos: Por un lado, entre lo natural representado por los motivos animales y lo antinatural de la retícula. Esta última se impone, las figuras quedan subordinadas a ella. Por otro lado, aunque que existe un alto grado de abstracción y una enorme carga emotiva a través de la gestualidad de los trazos, las últimas resultan aparentes ya que entra en acción la estrategia de la simulación ya señalada en el primer capítulo, el “como si...”. Es decir, ante un aparente expresionismo radical inclinados a la acción y el gesto, éste resulta ser un simulacro para aparentar una inexistente espontaneidad que nada tiene que ver con la inmediatez.

A través de estas piezas, en donde el todo es fragmentado para luego volver a ser formado, la retícula colapsa la espacialidad de la naturaleza sobre la limitada superficie de un objeto puramente cultural; las cualidades físicas de la superficie se transfieren a dimensiones estéticas; el motivo animal se convierte sólo en un pretexto para declarar la autonomía y la modernidad en la esfera del arte.

En suma, al intentar conjuntar estilos artísticos diametralmente opuestos, estas dos piezas pueden ser un claro ejemplo de su tiempo, en donde el orden y el caos, la libertad y la opresión, el pacifismo y la violencia, la claridad y la confusión alternan indistintamente, fiel reflejo de las contradicciones con las que en la actualidad vive el hombre.

## CONCLUSIONES

Resulta paradójico analizar la obra personal con el propósito de construir conocimiento. Por un lado, considero importante que los artistas escriban sobre su propio trabajo. Pero esto no es sencillo, en realidad representa un gran reto, ya que para poder observar detenida y objetivamente la obra se tienen que eliminar muchos prejuicios. Se puede caer muy fácil en el autoelogio o la autocomplacencia. Al percatarme de tal situación, sentí que tenía que tomar una decisión ética, trate de tomar una actitud lo más honesta posible.

El ejercicio que resulto escribir sobre mi propia obra resulto ser mucho más que eso, fue una práctica de autoconocimiento, de descubrimiento de uno mismo, no solo como pintor sino también como ser humano. Fue hacer un recuento, un inventario, analizar cuáles eran mis pensamientos, los cambios realizados en el trayecto, cuáles habían sido sus logros y alcances. Me cuestioné conceptos; algunos se reafirmaron, otros se cimbraron y otros más se derrumbaron, también se cimentaron nuevos. En general ha sido una experiencia altamente enriquecedora.

Intentando ser objetivo y honesto, me atrevo a enunciar las siguientes reflexiones:

Para quienes hemos elegido la pintura como medio de expresión (sea cuales fueran las propuestas dentro del campo de la pintura actual), ésta resulta una posibilidad creadora para plasmar opiniones sobre una forma particular de ver y comprender el mundo. La pintura actual ya no intenta buscar e imponer valores absolutos y totalizadores, su perspectiva se ha vuelto más amplia. Ahora aparece como una opción para emprender nuevas exploraciones enfocando el sentido de su función a un “gran estimulante para vivir.”

**Creo en la pintura**, sostengo que enuncia lo que otros medios no pueden enunciar. Ya sea que recurra a los materiales tradicionales de la tela, el pincel y los colores, o incorpore materiales de otros medios, principalmente la fotografía y la estampa. Su comunicación se vale del color, de las líneas y de la forma para crear significados, pero su recepción apunta, de manera privilegiada, a la sensibilidad. Pero ésta es sólo un primer momento, ya que la riqueza de su lenguaje y los discursos que elabora se definen por involucrar, y es allí donde radica su importancia: la totalidad de las capacidades del ser humano.

Ahora bien, por lo que respecta a la forma animal como motivo plástico, debo de comentar que dentro de los problemas de la investigación, pude constatar que existe poca información sobre el tema en la pintura del siglo XX. Así que espero que los datos aquí aportados puedan derivar en beneficio para los estudiosos de la materia.

El motivo animal posee gran importancia dentro de mi obra. Mediante él se induce a la investigación y producción plástica. La mayoría de veces aparece representando su propia animalidad, pero además actúa de manera metafórica, comunicando inquietudes personales, llegando en algunas ocasiones a adquirir rasgos de carácter autorreferencial.

En este sentido, la forma animal apunta a los términos de expresión y comunicación y opera como signo que cumple una doble función: por un lado, remite al animal, representándolo; por otro remite, en relación con él y se manifiesta en el modo de representarlo, una actitud humana hacia la misma realidad. Así pues, el animal tiene una significación objetiva, ya dada, pero a la vez, al ser representado, se encuentra abierto a nuevas posibilidades significativas.

Los animales representados en mis cuadros casi nunca se encuentran en escenas de peligro, temor, angustia, violencia o muerte sino que, por el contrario, se presentan en actitudes que, si bien no resultan

pasivas, sí son pacíficas. A través del instinto de sobrevivencia que como arquetipo representa la forma animal, se propone a la naturaleza como fuente de equilibrio y armonía. En mis animales prevalece la alegría de vivir y la esperanza de lograr un mejor modo de vida, más equitativo y más justo. Esta postura encierra una crítica implícita respecto al modo de existencia (destrucción, contaminación, caos, prisa, ruido) con que en la actualidad vive el hombre y le invita a hacer las modificaciones pertinentes.

Para finalizar quiero decir que considero importante que los artistas escriban y den opiniones sobre su propio trabajo, ya que estos testimonios resultan ser material de primera fuente para futuras investigaciones en el campo de las artes visuales. Asimismo deseo agregar que sin el conocimiento recibido en el programa de maestría en Artes Visuales de la Academia de San Carlos no hubiera sido posible la realización de este trabajo escrito. Con él, mi ser se ha llenado de nuevos bríos para continuar mi camino dentro del arte; muchas dudas se han disipado dando paso a nuevas inquietudes.



## BIBLOGRAFÍA

ABELLEYRA, Angélica. *Se busca un alma. Retrato biográfico de Francisco Toledo*. México, Plaza & Janés, 2001, 291 pp.

ADAMS, Norman. *Animales en el arte*. Nueva York, Watson-Guption, 1979, 159 pp.

ANZURES, Javier. *Alberto Calzada. En medio del camino*. Invitación para exposición, México, Estampa, 2000, s/p.

ARNHEIM, Rudolf. *Guernica de Picasso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 139 pp.

BUCHHEIN, Lothar G. *Der Blaue Reiter*. Barcelona, Polígrafa, 1989, 154 pp.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000, 177 pp.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Toledo, Pintura y cerámica*. México, Era, 1987, 98 pp.

CASO, Alfonso. *La religión de los aztecas*. México, Porrúa, 2da. ed., 1969, 178 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1988, 520 pp.

COOPER, John. "Entrevista con Middendorf", en *Flash Art International*. No. 118, Nueva York, Flash Art International, revista bimestral, noviembre-diciembre 1984, 66 pp.

COX, Niel. *A Picasso Bestiary*. Londres, Academy, 1995, 208 pp.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRAND. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1991, 1093 pp.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 2001, 254 pp.

DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, Labor, 1976, 206 pp.

- EVERITT, Anthony. *Pintura abstracta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 111 pp.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del arte mexicano*. México, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, 2da. ed. 1990, 599 pp.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Rufino Tamayo*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948, 41 pp.
- Francisco Toledo. Aguafuertes*. México, Galería Juan Martín, 1975, 12 pp.
- Francisco Toledo. Zoologie Fantastique*. París. Centro Cultural de la embajada de México, 1997, 28 pp.
- GARCÍA PONCE, Juan. *TAMAYO*. México, Galería Misrachi, 1967, s/p.
- GILOT, Françoise. *Vida con Picasso*. Barcelona, Brugera, 1965, 187 pp.
- GIRARD, Raphael. *Historia de las civilizaciones antiguas de América*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1978, 573 pp.
- GOEPPERT, German. *La minotauromaquia de Picasso*. Ginebra, Patrick Cramer, 1987, 97 pp.
- GOLDWATER, Robert. *TAMAYO*. NuevaYork, The Quedrangle Press, 1947, 67 pp.
- GRUPO FINANCIERO BITAL. *Tamayo*. Milán, Américo Arte, 1998, 249 pp.
- GUAL, Enrique. *Dibujos de Tamayo*. México, Ediciones Mexicanas, 1950, 42 pp.
- GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca. *Francisco Toledo. Historia y naturaleza*. México, Blanca Gutiérrez, 1996, 78 h.
- HUMBERT, Jean Pierre. *Mitología griega y romana*. Madrid, Gustavo Gili, 1997, 287 pp.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, 121 pp.
- KANDINSKY, Wasily & Franz MARC. *Der Blaue Reiter. Almanac 1912*. Verlag, R. Piper & Co. The Documents of 20th Century, 1974, 326 pp.

## ALBERTO CALZADA

KLINGENDER, Francis. *Animals in art. And thought to the end of the Middle Ages*. London, Evelyn Antal, 1971, 467 pp.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos*. Madrid, Alianza forma, 1996, 320 pp.

LARREA, Juan. *Picasso. Guernica*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1977, 185 pp.

LUCIE SMITH, Edward. *El arte hoy*. Madrid, Cátedra, 1981, 504 pp.

MARCHAN FIZ, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1994, 222 pp.

MARRERO, Vicente. *Picasso y el toro*. Madrid, Ricilp, 1995, 143 pp.

MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Hermann Blume, 1985, 687 pp.

MICHELLI, Mario de. *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Gijón, 1979, 447 pp.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998, 2 tomos.

MUSEO BIBLIOTECA PAPE. *Francisco Toledo*. Monclova, Coah. Museo Biblioteca Pape, 1983, 23 pp.

MUSEO DE ARTE MODERNO. *Rufino Tamayo. Obra reciente*. México, INBA-SEP, 1976, 24 pp.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. *Picasso Minotauro*. Madrid, Aldeasa, 2000, 234 pp.

MUSEO NACIONAL DE ARTE REINA SOFIA. *Rufino Tamayo. Pinturas*. Madrid, Aldeasa, 1988, 222 pp.

MUSEO RUFINO TAMAYO, PALACIO DE BELLAS ARTES. *Rufino Tamayo. 70 años de creación*. México, INBA-SEP, 1987, 363 pp.

ORIO ANGERA, Antonio. *Guernica al desnudo*. Barcelona, Polígrafa, 1979, 174 pp.

- ORTIZ, Georgina. *El significado de los colores*. México, Trillas, 1992, 279 pp.
- PACHECO, José Emilio. *Toledo: Álbum de zoología*. México, Era, 1998, 127 pp.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 2001, 386 pp.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1972, 78 pp.
- PAZ, Octavio. *Rufino Tamayo*. Barcelona, Polígrafa, 1994, 318 pp.
- PAZ, Octavio. *Tamayo en la pintura mexicana*. México, UNAM, Colección de arte, no. 6, 1959, 80 pp.
- PERÉZ RIOJA, José A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, 1971, 434 pp.
- RIEDEL, Helmut. *THE BLUE RIDER*. Munich, Prestel, 2000, 187 pp.
- ROBINSON, Max. *Franz Marc. Pinturas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, 156 pp.
- RODRÍGUEZ NAVAS, Manuel. *Diccionario completo de la Lengua Española*. Madrid, Saturnino Callejas, s/f., 1482 pp.
- Rufino Tamayo. Mito y magia*. Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation, 1979, 278 pp.
- Rufino Tamayo. 50 años de creación artística*. México, INBA-SEP, 1967, 170 pp.
- RUSSELL, Frank. *El Guernica de Picasso*. Madrid, Nacional, 1981, 309 pp.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *La pintura como lenguaje*. Monterrey, UANL, Facultad de Filosofía y Letras, 1976. 98 pp.
- SELZ, Peter. *La pintura expresionista alemana*. Madrid, Alianza, 1989, 441 pp.
- SKEAPING, John. *Los animales en el arte*. Barcelona, Argos, 1974, 332 pp.
- TIBOL, Raquel. (comp.) *Textos de Rufino Tamayo*. México, UNAM, 1987, 146 pp.

## ALBERTO CALZADA

TOSCANO, Salvador. *Arte precolombino de México y la América central*. México, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, 3ra. ed. 1970, 329 pp.

TRABA, Marta. *Signos de vida*, José Luis Cuevas, Francisco Toledo. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 63 pp.

VALLARINO, Roberto. *Alberto Calzada. Unidad y diversidad en la pintura*. Invitación para exposición. México, Estampa, 1997, s/p.

VOGT, Paul. *Der Blaue Reiter. El expresionismo alemán*. Barcelona, Hermann Blume, 1980, 148 pp.

WESTHEIM, Paul. "El arte de Tamayo. Una investigación estética". En *Rufino Tamayo. Una antología crítica*. México, Terra Nova, 1987, 173 pp.