



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**La experiencia vivencial y el reflejo contextual
en la obra de una escultora.**

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar.

Directora de Tesis: Licenciada Irene Sierra Olagaray

México, DF 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Pago con este trabajo una viejísima deuda
a la mejor persona que he conocido,
a Doña Socorro Aguilar.

Dedico este trabajo al sol que iluminó
la vida de todos los que tuvimos contacto con ella,
Doña Socorro Aguilar.

INDICE

	INTRODUCCIÓN	4
Capítulo I	ANTECEDENTES	
	Infancia	5
	La pre-adolescencia, sustancia	7
	Una artista adolescente	9
	Donde las dan, las toman.	12
	Puente sobre aguas turbulentas	16
Capítulo II	VIVIR EN TRES DIMENSIONES CON LAS MANOS EN LA MASA	
	El Inicio del inicio	24
	El que busca, encuentra	26
	A dónde voy que más me quieran	28
	Santo que no es visto no es adorado	40
Capítulo III	LA VIDA ES SUEÑO	
	La escultura, una vieja conocida	52
	La escultura en la cama	54
	La escultura íntima pero pública	64
	La escultura, la cerámica y el devenir	79
	CONCLUSIONES	85
	BIBLIOGRAFÍA	86

INTRODUCCIÓN

Cuando la autora de este trabajo decidió ocuparse de las características propositivas, de las temáticas y los conceptos contenidos en su obra lo hizo motivada por su innegable vocación por el objeto y el contenido que éste proyecta. Esta proclividad, se escuda en la premisa de que toda representación, que es percepción del mundo, exige un objeto. Desde los años setenta, el arte se ha deslizado por el camino de la *desmaterialización*. El valor del arte tiende a creer en la **idea** que se presenta como arte, anteponiéndose a la situación de aceptar, de recibir un objeto que se presenta como arte. Es decir, la desaparición del *objeto* a favor del *concepto* y, mas aún, del proceso (como en el arte procesual).

Ella sabe que las obras, los objetos generados por el artista no prescinden del concepto aunque no se traten de obras específicamente conceptuales.

Recurriendo al *desgloce vivencial*, Rosario ha querido reflexionar acerca de cómo se ha construido su bagaje conceptual a partir de su propio proceso histórico, su experiencia de vida, las acumulaciones metafóricas. Al hacer una revisión analítica de los conceptos, la intencionalidad formal y los propósitos plásticos que han caracterizado su obra escultórica necesariamente ha tenido que recurrir al escrutinio de su historia personal a manera de revisión reconfortante. Los factores del medio urbano, educación, influencias artísticas, ambiente social y contexto familiar. Centra la fuerza de su conformación sustancial en su etapa infantil, adolescente y su primera juventud y se engolosina con sus recuerdos, de los cuales sustrae la savia de su ente creador, alimento y basamento de su trabajo propositivo.

Su formación escultórica, su descubrimiento y vocación por la cerámica, su evolución como profesional, sus lances a los que la llevaron sus proyectos, se tratan en este trabajo evitando caer en demasiada profundidad, pues la vastedad de su contenido ofrece material para otro trabajo.

Pero también se ocupa de cavilar acerca de su condición actual como escultora, el natural cuestionamiento de todo lo hecho y sucedido en torno a su obra y su trabajo profesional, al cual se asoma apenas, en este texto, somera, a vuelo de pájaro. Está conciente de que este análisis, por demás complicado, distraería la atención del verdadero propósito ya antes mencionado. En su panorama ampliado, su preocupación ya no se circunscribe solamente a su quehacer como productora, se concibe, en el devenir cercano como instructora, como transmisora de su considerable bagaje de conocimientos.

Capítulo I

ANTECEDENTES

Infancia, sustancia.

Es y siempre ha sido impresionante la facultad creativa de los niños. Emisarios genéticos de caracteres creativos recogidos a lo largo de todo el caldo fecundacional que los engendró. ¿De dónde viene un niño con inquietudes artísticas engendrado por un padre que no es músico ni la madre pintora? En el empeño de buscar un origen genético aparecerá un abuelo paterno aficionado a las letras y a la literatura dramática, una abuela materna que dibujaba bien, nada mas que flores, pero bien, pero que además poseía una ingeniería mental que creaba conceptos intelectuales muy interesantes y originales, para quien le prestara atención a esa su manera tan peculiar de concebir, dilucidar y aplicar lo tangible y lo intangible. Y el abuelo materno que era orfebre, que si se observa su trabajo, era un escultor de miniaturas. Y un tío con una actitud de artista pero que no era artista, pero por algo lo parecía. etc., etc.

Los actos y juegos infantiles están cargados de creatividad, claro, cuando éstos niños no han sido víctimas de una educación lobotomizadora, y los actos se van volviendo mas ingeniosos, imaginativos y complejos con la edad, juegos que guardan una intimidad especial con las artes hasta llegar a niveles en los que ya se les relaciona directamente con una actividad artística. En medio de un desarrollo zigzagueante, lleno de altibajos, la actividad creadora podría desarrollarse en los niños de no aparecer, como suele suceder, el elemento corruptor.

En la infancia de la niña Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar, en esa etapa que antecede a la adolescencia, abundó el teatro como un juego colectivo y el dibujo como una actividad privada e individual. Los hermanos menores (eran tres), fueron los elementos primordiales de juego, y desde luego, fungían como un incentivo estimulante de su imaginación, ya que esa demanda generaba la necesidad de estructurar y construir un ejercicio lúdico-creativo para implementarlo en el grupo. Como una tarea vocacional, ocupaba muy bien el tiempo en cargar sus baterías imaginativas ya que, los domingos veía todas las tandas (se daban 4) del teatro *Variedades*, generalmente acompañando a su abuela, o con cualquier otro familiar o, de plano sola. Eran los tiempos en que los niños podían tener el privilegio de hacer su propia vida en libertad en un universo que abarcaba cinco calles a la redonda, en las cuales todas las familias se conocían y se procuraban. Además de que algunos de los actores y de las coristas de las tandas eran vecinos cercanos a su casa, Doña Tuta y sus hijas que hacían un numerito de Cha-cha-chá enfundadas en sus desteñidos trajes de baño “Catalina”

adornados con lentejuelas como un intento fallido de hacerlos parecer vestuario de show, vivían a unas cuantas casas de la suya y Don Mario Herrera, una de las tres estrellas principales, solamente a la vuelta de su casa. Como cada domingo, antes de las tandas, por la mañana, había visto el triplete de películas mexicanas en el cine *Rialto* o el doblete de películas gringas en el cine *Rex*. El cine y el teatro desencadenaban, lubricaban su imaginación y la creación de muchos juegos, los juegos que se realizaban religiosamente, cada día después de la escuela. Ese planeta llamado Barrio de Santiago era un sitio privilegiado, y a Rosario le parecía exacto y perfecto. Dice Juan Acha en *Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas*:

El individuo tiene la capacidad de individuar los componentes antropológicos y sus relaciones con los grupos a los cuales pertenece forzosamente (clase social, familia, raza, sexo, religión), o ha elegido pertenecer (profesión, afición deportiva y artística, partido político). En todo tiempo y cultura coexisten elementos dominantes, emergentes o precoces y residuales o anacrónicos entre los cuales elegir (1)

Los juegos teatrales se desarrollaban sobre la gran mesa que solamente se usaba en los días de fiesta, el arsenal de vestimenta y accesorios, que vio sus mejores tiempos en la primera madurez de sus propietarios, sus abuelos, resolvía el vestuario. Del ropero de su madre salía la solución para el maquillaje.

Los juegos nacidos de la inspiración cinematográfica se realizaban en toda la casa y en la calle y nuevamente el ropero de los abuelos y los utensilios de la casa hacían lo suyo. Si por alguna extraña razón no se daba el juego cinematográfico o teatral, es decir el ejercicio de creación colectiva, se dedicaba a su otra pasión, el dibujo. Ese ejercicio individual y privado. No era necesario dibujar en los cuadernos escolares, más que lo relacionado con las tareas escolares, y esto quizá fue porque nunca surgió la necesidad de hacerlo. Tenía a su disposición algo mejor, infinidad de metros cuadrados de lienzo blanco, el lienzo fresco y blanco del piso de su casa yucateca. Y así, dibujaba con lápiz en la sala tanto como en el comedor o en los cuartos. En esos tiempos sin saberlo estaba aprendiendo a dibujar. Dice González Núñez, en su libro *Psicología Sicoanalítica del Arte*:

Para el niño, el arte es una forma de expresarse y de representar lo que ve, escucha, siente y quiere. Es una manera de manifestar su crecimiento interno, sus emociones, percepciones e intelecto, así como el conocimiento que posee del ambiente por medio de su expresión creadora. El arte en la educación infantil es una actividad dinámica y unificadora. Es también el reflejo de la personalidad. La pintura, el dibujo, el modelado o cualquier forma de crear arte constituye un proceso complejo en el que el niño relaciona su experiencia con diversos elementos de sus ambiente para formar un todo con nuevo significado.” (2)

Inició su camino en el dibujo copiando todo lo previamente dibujado que caía en sus manos, comics con dibujos realistas predominantemente. Dice Howard Gardner en *Arte, Mente y Cerebro*:

...el habitual desprecio por esta “etapa literal” está desencaminado. Lejos de ser enemiga del progreso artístico, la literalidad puede constituir su vanguardia. Esa preocupación por el realismo que caracteriza a la etapa literal puede ser una fase decisiva del desarrollo: el tiempo de dominar las normas.

En efecto, a medida que los chicos atraviesan la etapa literal, la mayoría de ellos manifiesta un gradual avance en su capacidad de comprender y responder a las obras creadas por otros.” (3)

En una familia conformada por 7 hijos, dos padres, dos abuelos y una tía viuda, todos con actividades y vida propia, los adultos trabajaban y los hijos iban a la escuela, la vida era movida, traficada. Todos estaban tan metidos en sus cosas y en sus rutinas que para los adultos acechar en la vida de los niños era un acto más de interés que de inquisición. Por ello, nadie interfirió sus juegos, a veces eran atentos espectadores y con respecto a la actividad dibujística en el piso, eran observadores acuciosos. Nadie fungió como elemento corruptor, finalmente un trapeador le devolvía su blancura al piso y quedaba listo para una nueva obra o para recibir visitas. No hubo un orientador que se preocupara de sus aficiones pero tampoco hubo un agente obstaculizador.

Los pedagogos llaman a esta etapa infantil el “período sensible” ya que es aquí donde el futuro artista necesita capacitarse con rapidez de modo que cuando llegue a la adolescencia ya sea un ejecutante consumado. No hubo tal en su caso. En la sociedad yucateca de esos tiempos se miraban con buenos ojos las inquietudes artísticas, era parte del esquema que, en las familias la mayoría de los miembros (si no es que todos) practicaran alguna afición artística, pero solamente como eso, como una afición. Tuvo sin embargo la libertad dorada de los domingos, para nutrir sus fantasías en los cines y en el teatro y las tardes para ejecutar sus fantasías creativas, y el tiempo suficiente para soñar, imaginar.

La Pre-adolescencia, esencia.

Hubo una etapa que se podría clasificar como “entre-tiempos” que se ubica al final de la infancia y antes de la adolescencia, lapso en el cual, los niños pretenden entender el orden, la formalidad, el cómo hacer las cosas de acuerdo a como los adultos lo hacen. En esta etapa pierde interés jugar

con niños menores que solamente se comportan como elementos manipulables o factores que siguen las indicaciones del juego establecido por un guía, un director, un diseñador del juego. Las fantasías empiezan a exigir solidez y complejidad. Así sucedió con Rosario que encontró en la escuela a un niño con sus mismos intereses, no idénticos, pero complementarios. El niño siempre estuvo ahí, en el mismo grupo, pero seguramente al igual que ella estaba inmerso en la vivencia de sus etapas previas al momento de descubrirse por primera vez como iguales.

Juntos saltaron a la conquista de las actividades creativas formalizadas. Iniciaron el ejercicio de imitar la realidad que era de su interés descubriendo sus habilidades manuales. Así el teatro virtual de juego con los hermanos pequeños se convirtió en un proyecto creativo y constructivo, se convirtió en un escenario de madera, de tamaño natural infantil, con telones, cortinas y escenografía hechos con sus propias manos. Carlos no dibujaba, pero había aprendido a construir, de su tío que era carpintero. La abuela de Rosario era una hábil reparadora de muebles y cosas rotas, a la cual observaba hacer artilugios para devolverle su utilidad a las cosas, pero nunca había estado cerca de alguien que le enseñara a hacer cosas salidas de la nada con martillo, clavos y madera. Su euforia constructiva produjo, una cabina de radio con toda la parafernalia copiada minuciosamente de la radio local, en la cual jugaban a hacer transmisiones imitando a los locutores. De igual manera, intervinieron los triciclos que fueron engullidos por formas volumétricas hechas con papel de colores, con la intención de copiar los carros alegóricos del carnaval. Usaban estos objetos rodantes para anunciar, a grito pelado por las calles, las obras que pondrían en su teatro. Visto a distancia, estos objetos resultaron ser esculturas de papel con ruedas. Con la incipiente madurez intelectual generada por sus intereses y sus prácticas artísticas crearon su propio teatro pero con una dramaturgia contrahecha y sin éxito pues ignoraban que detrás de la magia del teatro existía el ejercicio literario de la creación dramática, un “drama” que por supuesto ella planeaba, dirigía y actuaba con los otros niños (actores) que después (ellos mismos) harían la variedad: el imitador de sonidos de orquesta reproduciendo alguna canción de moda, el que tocaba la guitarra y cantaba, la niña que bailaba mambo metiéndose la parte delantera del vestido en los calzones para mostrar las piernas y dejando la parte trasera suelta a modo de cola, y el malísimo ventrílocuo que usaba la muñecota de plástico de su hermana, quien gimoteaba entre el público, ante el horror de ver a su muñeca maquillada atrocemente para hacerla parecer a Don Roque.

Según Piaget, esta es la edad en la cual los niños empiezan a tener pensamientos abstractos elaborados con referencia a las cosas del mundo que han despertado su interés, además de prever lo que sucederá con estas cosas bajo diversas condiciones, pueden analizarlas en términos de leyes científicas, pueden formular predicciones y verificar hipótesis, es decir puede con-

cebir, formular, armar y concretizar proyectos, como los antes mencionados, realizados por Rosario y Carlos.

Una artista adolescente

En el inicio de la adolescencia las prácticas se ampliaron y formalizaron. Rebasada la etapa lúdica-creacional-infantil y un primer intento de formalización por hacer más concreto el concepto del teatro abarcando todas las posibilidades creativas resumidas en la construcción de un espacio escenográfico, el dibujo y pintura de telones, el diseño del vestuario, de los personajes, del maquillaje y las caracterizaciones de los mismos. Haber extendido, por primera vez, el ejercicio intelectual hacia la creación de formas tridimensionales, la construcción del teatro, de la radiodifusora a escala de sus tamaños infantiles, al construir los objetos de papel asidos al triciclo, generando una escultura móvil.

La adolescencia es una caja de Pandora y en esta etapa de la vida, coinciden los psicólogos, el individuo es abierto y variado, sus gustos se vuelven más amplios, difícilmente se niegan a alguna novedad. Estas características los hacen audaces y curiosos.

Una de las características de crecer en provincia es que los niños necesariamente pasan por el obligado catecismo, la presencia de la iglesia en la dinámica social es inevitable. Y este inevitable rasgo crearía texturas importantes en su formación de conceptos y el contenido de sus formas de expresión, en el futuro.

De acuerdo a la edad de los individuos, eran sus actividades asignadas, los niños iban a misa de 8 a.m. los domingos. Los sábados todos los niños entre 6 y 8 años iban al catecismo. A las 4 de la tarde, unas señoritas de edad avanzada intentaban desentrañar, desde un punto de vista burdo y caricaturesco, los misterios del bien y del mal de manera poco convincente. Todos los niños cumplían de buena fe con esta norma, era una tradición asimilada de manera natural. Pero una vez concluido el curso, los niños quedaban atrapados en la práctica sabatina como ayudantes, asistentes o ellos mismos al tener más edad, impartiendo el catecismo. De tal manera que la religión, con todo lo que implica, seguía presente en sus vidas junto con los vaivenes que el desarrollo iba presentando. Y ello, lejos de perjudicarla (cree), en este caso en particular, la enriqueció y le aportó una complejidad divertida.

La pobreza de la visión catequística de la religión y la moralina imperante la impulsaron a buscar un acercamiento más profundo con el cristianismo. Se hallaba en una situación sanamente contradictoria creada por la religiosidad mística, espiritual de su madre y el anticlericalismo de su abuela. Una abuela que opinaba que las monjas eran unas hipócritas y los

curas unos sinvergüenzas que se aprovechaban de la ignorancia de los parroquianos pobres y explotaban la culpa de los parroquianos ricos. Una abuela que muy raras veces iba a misa, y cuando iba a la iglesia era cuando estaba vacía, y solamente era porque “necesito estar a solas con mi señor Jesucristo”. Una madre que era exactamente lo contrario al concepto de mojigata y profesaba sin embargo la religión como una buena católica, pero ella siempre decía “sin fanatismo”. Y las veía abrazar y practicar de modos tan diferentes el cristianismo que resultó una invitación para conocerlo a fondo. Después de la clase de catecismo que era en la sacristía, pasaba a la nave de la iglesia a tender un puente mas directo con ese concepto místico de bondad divina. Ahí en silencio y soledad, poco a poco, descubrió y conoció el recogimiento espiritual.

El arte es espíritu y cada quien como puede, encuentra el camino de esta veta enorme que habrá de darle sentido y significado a su vida. Y como no hay “bien” sin “mal”, en ese planeta ideal llamado barrio de Santiago solamente bastaba salir de la iglesia y cruzar la calle para entrar a otra dimensión en la cual no había beatas, ni santos varones, ni vírgenes martirizadas. Con andar unos cuantos pasos se internaba a una vida llena de pasiones bajas y sublimes, a la dimensión donde reinaban las heroínas que retaban al mundo. Creadas en blanco y negro, en el cine Rialto habitaban las mujeres transgresoras, temerarias. Ahí asentaban su poderío las rumberas, las exóticas y las sicalípticas. No le temían ni a sus padrotes, aunque se las madrearan, y con la boca sangrante los seguían retando. La imagen de Santa Teresita de Jesús y Santa Rosa de Lima se esfumaban fácilmente en cuanto aparecía Rosa Carmina, con sus piernotas, su actitud apabullante que anteponía a su calidad dancística, y con sus artes de araña tejedora desenfrenada se apoderaba de todos los espacios de la mente del espectador. A este mujerón no se la hubieran podido comer los leones en el coliseo.

Por supuesto que el cine Rialto estaba satanizado. No era bien visto que los adolescentes asiduos a la iglesia fueran a ese cine que olía a creolina. Según su lógica, qué formación moral podía ofrecer a los niños ese cine, ése cuyos temas invariablemente se desarrollaban en el prostíbulo o en el cabaret. Con esas mujeres que solamente eran pudorosas o buenas los últimos 5 minutos de la película, porque ya se iban a morir o estaban en el umbral del convento. Todas habían mordido el fango porque un desalmado les arrebató su único y mas preciado tesoro. Pero estas mujeres poderosas, terribles, indomables, crecidas ante la adversidad, no ponían la otra mejilla. Todo lo contrario, “como la leche se les cortó decidieron hacer yogurt a lo grande”. Ellas eran dueñas del mundo, de su mundo. La mitad de la película se la pasaban bailando, eso era lo importante y todos caían rendidos a sus pies. En el 99% de las películas hacían de las suyas, con estratagemas ingeniosas o por artes del libretista se deshacían de los padrotes indeseables, se encamaban al muchacho guapo pero bueno, ingeniero o doctor casi

siempre, arruinaban al viejo iluso cubriéndose de brillantes y abrigos de *minik* y todo ello porque eran dueñas absolutas de la pista de baile, de su cuerpo y arquitectas de su propio destino. Al final, cuando ya estaban hartas de tanto vivir, o las fórmulas ya no les cuajaban, se casaban con el muchacho guapo pero rico, o aparecía una hija-hijo abandonado en los años de juventud que siempre las perdonaba, se las llevaba a vivir una vida digna y honorable e invariablemente se repetía la escena: “¡ Mamacita!, ¡Hijo mío! Se abrazaban como atraídos violentamente por un imán, pegaban los cachetes para quedar de frente a la cámara y las lágrimas corrían, la música subía de tono y nosotros suspirábamos aliviados.

Definitivamente, el catecismo de los sábados con su iglesia católica y el cine de rumberas, pavimentaron un camino inmediato y directo hacia los insoslayables terrenos del bien y del mal, porque para advertir que existen estos aspectos contrarios hay que haber entrado por los terrenos escabrosos de la religión, (Luís Buñuel asentiría afirmativo).

Esta disyuntiva de selectividad y el hecho de tener un pie en cada uno de los opuestos amplificó su visión juvenil y enriqueció su creatividad adulta, por ejemplo, José Manuel Springer llama a sus esculturas, “voluptuosas, desenfadadas y desafiantes con un lenguaje que fusiona lo religioso con lo cachondo.” (4)

Pues ahí está: el mal fascina, tiene un aura seductora que anima la imaginación. Si Dios (en su concepción generalizada de bondad infinita) existe porqué existe la esencia de la maldad? En la frase misma está la respuesta. No hay diestra sin siniestra. La libertad implica la elección de hacer el bien o hacer el mal. Entre lo sagrado y lo profano no existe el conflicto, está en el ingenio y la creatividad hacerlos cohabitar. Dice Kolakowski citando a Leibniz que el mal moral es el inevitable resultado de la presencia del libre albedrío humano, y el creador había calculado que un mundo poblado de seres razonables y dotados de libre albedrío, y por tanto capaces de hacer mal, produciría mayor cantidad de bien que un mundo cuyos habitantes fueran autómatas programados de tal manera que nunca pudieran hacer mal alguno.

Fue muy enriquecedor, en esos precisos momentos de estar desfasándose hacia la adolescencia, nutrirse de la polarización filosófica y conceptual que ofrecía nadar entre las aguas del paganismo y las del catolicismo simultáneamente. Fue muy importante y los contenidos de su obra plástica en la adultez dan cuenta de ello. Ese cine, que dejó huella en la vida de esa generación de mexicanos, traía un discurso nutritivo para alguien con su particular experiencia, como dice Juan Acha en *Los conceptos Esenciales de las Artes Plásticas*:

La médula de la estética popular es, sin duda, la religión, así como la sentimentalidad lo es del hombre común o de la cultura popular en

general. No se requiere mucha perspicacia para descubrir que la cultura popular fusiona lo profano y lo divino, la religión y la estética, lo estético y lo ético, el mito y el misterio.(5)

Es decir, todos esos conceptos en los que se hallaba inmersa.

A los 15 años concluyó su aventura eclesiástica, creando (sin saberlo) simultáneamente con el Vaticano, su propia “Autonomía de las Realidades Temporales” que según Hector Villareal en su artículo *La modernidad religiosa por sus incrédulos* en la revista *Replicante* dice:

...a partir del Concilio Vaticano II (1964-1967) la iglesia católica reconoce la “Autonomía de las Realidades Temporales” algo así como que “los acontecimientos no ocurren por voluntad o intervención de Dios sino que tienen su propia dinámica y procesos a partir de las leyes de la naturaleza y la intervención humana (Iglesia católica 1965). (6)

Antes de abandonar la clase de catecismo en la que se había limitado a contar la (apasionante) vida de los santos, les reveló a sus alumnetos que el diablo no existía, porque ella nunca lo había visto, ni ninguna de las otras personas a quienes había preguntado. Se dice que el arte es peligroso y que los artistas son peligrosos, en ese momento ella no se dio cuenta de esto, pero las señoritas catequistas sí, y le dijeron adiós definitivamente.

Donde las dan, las toman

Por su propio pie llegó a la escuela de Bellas Artes de Mérida, la cual le descubrió que podía ser capaz de copiar a la naturaleza y todo lo que había a su alrededor, era entusiasmante la facilidad con que lo lograba y también descubrió que era fácil mezclar colores y hacerlos parecerse a la naturaleza. Aparentemente la etapa de la “literalidad” ya estaba pasando, porque mantuvo esta práctica hasta que se convenció de que era una habilidad que había conquistado y después de un tiempo de copiar “lo real” se encontró atraída por todas las maneras abstractas que existían de entender esa realidad. Encontró que había otros jóvenes que compartían sus mismos intereses, que hacían teatro y que adoraban el cine, con los cuales discutía todas sus obsesiones, preocupaciones y lecturas envueltos en jirones de abstracciones intelectualizadas. Descubrió (como un hecho) la poesía. Amplificó sus capacidades performáticas. Se volvió una lectora acuciosa de cuanto libro caía en sus manos. Quería saberlo todo, descubrirlo todo, experimentar todo. Se estaba repitiendo en su existencia un período ya antes vivido, el de la infancia cuando al igual que un niño pequeño, mostraba una avidez por explorar su medio, por probar diversas alternativas, por dar rienda suelta al desarrollo de ciertos procesos inconscientes.

De nuevo, como en sus años infantiles, en colectividad con otros jóvenes hacía teatro. En la privacidad dibujaba, pintaba.

El panorama de las artes plásticas en la Mérida de esos años era inexistente. No había una verdadera escuela de arte, no había una galería, había en activo 5 o 6 pintores, los cuales se dedicaban a la pintura costumbrista o bucólica bajo un estilo naif, los cuales tenían su propio espacio de exhibición que podríamos llamar galería donde compraban los turistas, únicos interesados en este género. Había por supuesto personajes de las artes plásticas nacionales de origen yucateco que habían emigrado a la ciudad de México para poder existir, pero estaban totalmente desligados del arte local que languidecía. Es por ello que todas las inquietudes creativas juveniles se canalizaban por los cauces vigentes del arte vivo en la ciudad, principalmente el teatro, la música a través de la trova, la poesía que se cultivaba de manera oral en reuniones o en la radio, la narrativa que tenía el recurso de la edición que era económicamente accesible y la dramaturgia.

Si esta tesis se hubiera escrito hace 20 o 30 años, ocupar este espacio en hablar de un fenómeno teatral provinciano, hubiera sido considerado como salirse del tema. Pero sucede que el tema de la tesis lo permite y lo requiere para continuar desentrañando el origen fecundacional de un evento escultórico. Pero más aún, las artes posmodernas se conciben multidisciplinarias en su producto final o en sus fuentes de nutrición, o como las resume Antonio Manuel González en su libro *Las claves de arte. Ultimas tendencias*, como: “disolución de discursos artísticos globales, pérdida de la homogeneidad, retorno a las imágenes con el consiguiente abandono de la estética reduccionista, rechazo del proyecto, nomadismo, fragmentación y eclecticismo.” Eso, sin mencionar el happening como antecedente, que bien puede asumir su papel de padre del performance en el cual los medios expresivos, entre otros, el plástico-visual, lo sonoro y el teatral se conjugan o se alternan. O, podríamos atender los conceptos simplemente contemporáneos y proponer que más que el objeto artístico en sí, mucho más interesante es el discurso (y su origen en este caso), la situación y el sentido. Dice Joseph Kosuth “El artista trabaja con el significado, no con las formas y los colores. Todo puede ser utilizado por el artista para realizar su obra, pero la manera de presentación no tiene, en si misma mayor valor que el de ser vehículo de la idea que generó la obra”.

El teatro en Yucatán no solamente fue uno de los poquísimos recursos creativos a los que un joven inquieto podía tener acceso como recurso de desahogo, de proyección, el teatro era la manifestación artística intelectual, que también tenía su rama popular bien arraigada, mas cultivada en el estado, y por lo tanto el principal punto en donde las artes se conjuntaban y se difundían.

La tradición teatral en Yucatán se remonta a los tiempos prehispánicos.

Los cronistas señalan que se hacía teatro en el pueblo maya antes de la conquista, que se refieren a la teatralidad teatral, y no a la "teatralidad" ritual confundida como teatro, se sostiene que desde el punto de vista sociológico y antropológico la ceremonia religiosa y la ceremonia teatral, como representaciones sociales, difieren ampliamente por su propia naturaleza. El teatro continuó en la Colonia al dar inicio el teatro evangelizador. A finales del s. XIX y principios del XX se continúa registrando actividad teatral en la península. La ubicación geográfica de la península participaba de un circuito de circulación de teatro y música por el caribe, el circuito ligaba principalmente a Cuba, Colombia y la península yucateca, con la ciudad de Mérida. Las compañías de Opera, Opereta y Zarzuela, y de Teatro, que venían de la capital mexicana, hacían temporadas en estas plazas. Seguramente el mismo hecho se sucedía con compañías venidas de los otros países que realizaban el mismo circuito en una dinámica que llevaba y traía términos, vocablos y modos de digerir la realidad y de percibir las artes líricas, que aún hoy persisten y que son características de idiosincrasias del caribe. Dicen los cronistas que fue durante la Revolución de 1910, que compañías de la capital, al quedarse varadas en Yucatán por los acontecimientos políticos que vivía el país, incorporan a sus repertorios piezas escritas por dramaturgos yucatecos. Aunque esta situación ya se habría registrado con anterioridad, pues las compañías se nutrían del talento de las localidades que visitaban.

La influencia de este fenómeno fue bien asimilada por la familia Herrera quien organizó y armó una compañía estable, nutriéndose de textos escritos por sus propios autores vernáculos, por aficionados al género y de dramaturgos profesionales.

Yucatán es el único Estado del país que posee un teatro regional que ha desarrollado varios géneros: tragedia, ópera, comedia, y la revista política-social, que es a la que actualmente se toma como referencia del teatro regional de Yucatán. "Las tandas" yucatecas se asemejan al "Teatro de revista" y a "La Carpa" de la ciudad de México y al "Bufo" cubano.

En 1947, Don Ermilo Abreu Gómez hace referencia al teatro regional de Yucatán como una expresión auténtica de sensibilidad popular y de formas coloquiales. Contiene los valores que pueden caber en un género artístico: las voces, los ecos de una vida con tiempo y espacio determinados, condiciones que definen una escuela literaria verdadera. Es un teatro que tiene máscara y fisonomía, que tiene expresión y también génesis. Cabe describirlo en la lírica humorística, en las farsas y pantomimas, en los relatos costumbristas y aún en los balbuceos del teatro culto y realista locales.

En la Mérida de los años 60, la familia Herrera se encontraba establecida en el Teatro *Variedades* en el mismísimo barrio de Santiago, en la pequeña plaza, en la cual se encontraban los recintos nucleares del corazón del vecindario: el parque, el mercado, la iglesia y dos cines: El *Rex* para

películas gringas y el cine *Rialto* donde únicamente se exhibían películas mexicanas. El pequeño y perfecto Universo.

Existían muchos grupos de teatro en todo el estado y muchos más en Mérida. Aficionados no es la palabra correcta para llamarlos, porque lo hacían como profesionales con la diferencia de que no cobraban ni sueldos ni taquilla. Pero también los había escolares, de clubes sociales, de instituciones oficiales, infantiles.

El teatro era entonces el resumidero en el cual se vertía de manera natural todos los talentos indefinidos de la juventud yucateca.

Encallado su buque en ese terreno, en el cual la actuación era solamente una parte del fascinante cosmos que también incluía la escenografía, la música, la conceptualización del performance, concebir, diseñar, la posibilidad del evento, actividades en las cuales se sentía como pez en el agua, (en cierta manera ya acumulaba la experiencia de la infancia) se sintió en terreno definitivo. Al asumirse como una apóstol de las artes escénicas definió su futuro y al mismo tiempo, su gran controversia: En una familia de profesionistas no se contemplaba la posibilidad de que existiera un artista.

En su limitada perspectiva se vislumbraba ganándose la vida en los escenarios y se alimentaría con sus dibujos. Viviría muy lejos de las (aburridas) reglas familiares y del (limitado) esquema provinciano y viviría en Hollywood (¿pues donde más?) por ejemplo. Vería todo el cine del mundo, diario. La comida brotaría de la mesa, la gente sería lindísima, dispuesta a hacer realidad sus ilusiones, sueños y proyectos. Encontraría mucha gente de su especie, haría amigos por todas partes, viviría plenamente su maravillosa vida.

Pero todos sabemos que la vida es una maraña de cosas inasibles, de realidades golpeadoras, campos de incertidumbre plantados de iniquidad al acecho.

En la sociedad, la entrada a la adultez tiene fecha escrita. Como en un acto de magia los jóvenes recibirán la iluminación reveladora que les mostrará el camino de lo que será y a lo que se dedicarán el resto de su vida, lo que será su futuro irremediable.

Siempre estuvo conciente de los obstáculos que habría de enfrentar para lograr su proyecto de vida, pero también tenía la certeza de que si no los pudiera manejar entonces tendría que saltarlos. Ya había ejecutado un intento de escape que fue un fracaso, por fortuna su padre se encontraba lejos del hogar, por fortuna, porque así libró su brutal confrontación. Fue la primera vez que supo que su destino no se encontraba ligado a ninguna de las profesiones que repasaba reiteradamente con su padre cada vez que hablaban de su futuro profesional, la rutina se había vuelto tan incómoda que cada vez que se suscitaba la rutina auscultatoria, ante la pregunta de “¿ya sabes que vas a estudiar?”, en su mente se disparaban varios términos: “Sola” “Nada” “Lejos” Entendía que su dorado futuro no era ni siquiera

nombrable en frente de la autoridad. Ya después en confianza, con su madre, llorosa y con desesperación repetía ” no sé lo que quiero estudiar (porque hasta donde sabía no existía en la universidad una carrera llamada “arte”) pero sé perfectamente lo que NO quiero estudiar”, y por su cabeza pasaban los nombres de todas las facultades que aglutinaba la Universidad de Yucatán. Su desesperación por no poder negociar la habían llevado a la infructuosa fuga, pero junto con ello, una roñosa necesidad de conocer el mundo, más mundo del que había en el cine y en los libros. De regreso a casa y después de conciliatorias negociaciones con su madre, comprendió que a los 17 años ninguna chica provinciana con la cabeza llena de fantasías, sin oficio ni beneficio, estaba lista para ir a cazar sus fantasías. Y entonces sellaron un pacto, se convertiría en adulto libre oficialmente al día siguiente de obtener un título de cualquier profesión, y entonces el mundo y la vida serían suyos.

Con la promesa de este salvoducto bajo el brazo se introdujo a la mejor etapa de ese momento de su vida, con el optimismo que siempre produce la esperanza, vivió a plenitud los mejores cinco años de toda su vida, no recuerda haber sido tan feliz tanto tiempo seguido como en esa época. Prosiguió con intensidad su maravillosa vida, temeraria, segura, desafortunada. Enriqueció y amplificó sus prácticas artística e intelectuales. Revolucionada en esa euforia su corazón conoció las entretelas del amor muchas veces. Pasión voraz fue el signo que rigió los días de esos cinco años maravillosos.

Puente sobre Aguas Turbulentas.

En este caso podemos considerar que la práctica del teatro no fue un elemento “corruptor” en su historial, debido a todas las sustancias y esencias del ejercicio creativo que este hecho abonó a su conformación como escultora, pero definitivamente, hay que considerársele como un “elemento distractor”. Aunque el dibujo se mantuvo como una práctica constante, fue en realidad el teatro el que absorbió la mayor parte de su tiempo juvenil. De hecho en esta época llegó a creer que su vida estaría por siempre dedicada a la práctica escénica.

La carrera más corta que encontró fue la del magisterio, solamente 3 años. Ya envuelta en la aventura, la descubrió fascinante, no se le hizo raro, por ambas partes de sus progenitores había maestros ejecutantes con vocación, pero sobre todo, su principal referente de devoción profesional era su madre, maestra rural al estilo de María Félix en *Riô Escondido*. Su madre, venciendo todas las adversidades topográficas, climáticas, de comunicación y transporte, (una hora en autobús, 2 km. de caminata bajo el sol en camino empedrado, 1 hora en plataforma descubierta sobre riel tirada por caballo) realizaba todos los días para llevar el conocimiento a las aldeas mayas. 20

de los 30 años de su ejercicio profesional realizó esta rutina de manera natural. Fue una mujer convencida de lo que repetía constantemente “lo único que puede salvar a este país es la educación” Y fiel a sus principios, incansable, dedicó su existencia a ello.

A Rosario le fue muy fácil hacer la carrera y encontró lógico que la pedagogía le resultara interesante pues pensó que esto era herencia de su madre. Hizo su Tesis sobre (por supuesto) Teatro escolar, infantil y de adultos para niños. Puso el título en las manos de la autoridad y al día siguiente se subió a un autobús rumbo a la capital. Su destino era Los Ángeles, pero siendo dueña de su libertad, decidió que antes pasaría a la gran ciudad a ver todas las obras de teatro de su interés, y mientras hacía esto, sus amigos la conectaron con gente joven que hacían teatro, y por intervención del destino a la semana de estar en la capital ya se encontraba enrolada en un grupo de teatro que ostentaba un nombre, para esos tiempos, original y codiciable *Laboratorio Experimental de Teatro*. Nunca en su vida había conocido gente más interesante y fascinante como la que estaba en este proyecto, las prácticas en este teatro eran verdaderamente experimentales, creativas, imaginativas, y ella era una parte importante de todo ello. La creadora y directora del grupo era Maria Alicia Martínez Medrano, quien después haría historia con su *Laboratorio de Teatro Indígena y Campesino* en el sureste mexicano, particularmente en Tabasco. Todo lo que se hacía en el laboratorio en esos tiempos era realmente innovador y sofisticado. No se la creía.

Todas sus prácticas infantiles y juveniles se magnificaron, y como nunca antes se manifestaron como un arsenal poderoso y prolífero, las 24 horas de cada día de su nueva vida estaban consagradas a la creación en el dorado fenómeno del tiempo y del espacio. La combinación de escenógrafa, diseñadora y actriz era satisfactoria. Ya no supo cómo, la idea de llegar a Hollywood se diluyó, hasta finalmente desaparecer.

Y como lo había preconcebido, empezó a dibujar y a vender lo dibujado, siempre había alguien que le quería comprar un dibujo, empezó a dedicar la mitad de su tiempo al dibujo.

Como tenía que ser, el desarrollo de la práctica escénica, la llevó del teatro amateur al teatro profesional, y no a cualquier teatro, al “Gran Teatro”. Se presentó a una audición para la selección de actrices para una obra teatral (de la cual ya no recuerda el nombre), era su primer intento de entrar al terreno profesional. Al día siguiente llamarían a los escogidos. Al no recibir la llamada supo que no estaba adentro. Ni modo. A los tres días de la audición recibió una llamada en la cual la convocaban para formar parte del montaje de la tragedia *Medea* de Eurípides. José Solé, el director, estaba en la sala donde había audicionado para la obra equis y la había escogido para su propio proyecto. Estuvo en la *Compañía de Teatro Helénico*

por ocho años y en las temporadas de descanso hacía teatro con otros directores y otras compañías profesionales.

El teatro “de búsqueda”, el teatro “de protesta” quedaron atrás y el medio profesional de actuación trajo consigo su inocultable realidad. Realidad que nunca imaginó.

En el teatro profesional su actividad estaría limitada al terreno de la actuación. Ante el trabajo escenográfico que observaba realizar a Don Julio Prieto sentía una fuerte conmoción y no dejaba de sentir vergüenza al pensar que pudiera pretender hacer lo mismo que el gran escenógrafo. Una inquietud extraña le cosquilleaba las entrañas cuando, sentada durante horas en el proscenio del escenario veía como la escenografía, que más bien era arquitectura, iba creciendo día con día. Extrañó la facilidad con que podía imaginar algo en el aire y después con cosas a la mano convertirlas en una instalación escenográfica. Esa era la palabra, “instalación” eso era lo que ella había hecho, a propósito del teatro, en el escenario. Comprendió que había una diferencia entre lo que Don Julio hacía en el escenario y lo que ella había hecho bajo el nombre de escenografía. Con lo que ella traía entre manos nunca hubiera podido concebir y construir lo que el maestro Prieto hacía, “eso” que él hacía era una auténtica “recreación”, era la construcción a escala de una ciudad de la antigua Grecia. Eso era arquitectura, excelente perspectiva, genuina reproducción de la piedra, el mármol, los metales. Supo que su trabajo escenográfico, lo que ella concebía como tal, se ubicaba en otro campo. Con su grupo solamente habían escenificado obras escritas por ellos mismos en colectivo, o en individual por uno de los miembros del grupo al que mejor se le daba armar un texto para ser escenificado y que generalmente era el director, que sin ningún problema aceptaba sugerencias a su trabajo. Ellos nunca tuvieron antojo por escenificar ninguna obra de estilo tradicional o formal, como la mayoría de los grupos hacían. Ellos tenían mucho que decir, no necesitaban del discurso ajeno. En dos ocasiones la habían invitado otros grupos a poner obras formales y lo tomó como una experiencia más, pero siempre volvía a su grupo con el entusiasmo de quien regresa a lo suyo, con los suyos.

Integrada a la Compañía de Teatro Helénico miró que todo el pasado amateur lucía pequeño junto a lo suntuoso y magnificante del Gran Teatro Clásico y supo que, para bien o para mal, nunca habría vuelta atrás, estaba cerrando otra puerta, se estaba alejando de sí misma. Recordó cuando abandonó el juego teatral con sus hermanos pequeños, sobre la mesa grandota, para irse a casa de Carlos a construir y a ejecutar un “verdadero” teatro.

Pasarían algunos años, diez o quince, para que empezara a extrañar sus escenografías de juventud, que ahora automáticamente nombraba instalaciones. En esos momentos cocluiría que sus escenografías estaban más cercanas a la enorme instalación que Kurt Schwitters hizo en su departamen-

to de Hannover, sus escenografías eran una necesidad manifiesta de incorporar el espacio a la idea de arte. Posteriormente, con su escultura, partiría del espacio para llegar al objeto artístico. Es manifiesta en toda esta actividad primigenia también la ausencia del concepto plano, ausencia de la característica del lienzo, pues una instalación se refiere al ordenamiento, composición, intervención de un espacio concreto.

Cinco años estuvo con la compañía de teatro, hizo su caminito en la incómoda televisión, también lo hizo en el cine; en el páramo que era la cinematografía de los años setenta, pudo conseguir una parte insignificante en una película de Jaime Humberto Hermosillo y una que otra cosilla menos interesante, hizo muchísimo cine experimental y cortos de estudiantes de cine. Pronto se dio cuenta del lamentable desperdicio de invertir horas preciosas en las estúpidas oficinas de Televisa y canal 13 para conseguir pequeñeces en las estúpidas telenovelas, después de ofenderse a si misma al aceptar y tolerar el ofensivo trato con las estúpidas personas (todas) con las que debía tratar en estos lugares.

Fue la primera vía que descartó, no había nada que hacer en la estúpida televisión. Canal 22 no existía y canal 11 era el sitio adecuado para cometer el crimen perfecto: se podía asesinar a una persona frente a sus cámaras y nadie se enteraría.

El cine no iba mal, pero era aburridísimo, en el cine los únicos que se divierten son el director y los estelares. Los que tienen escenas pequeñas tienen “llamados” de todo un día para filmar unos minutos, y mientras tanto esperar y esperar y así otro día y todos los días que son necesarios y siempre estar “al tiro”, siempre listos, en medio del aburrimiento.

En cambio el teatro era dinámico, cada noche aunque fuera la misma trama era una nueva experiencia. Era feliz en el escenario, cada noche diferente. Sentir al público, como cuando uno pega su oído al pecho de una persona y según la vibración del cuerpo y el latir de su corazón, sabe lo que siente esa persona, así es sentir al público. Cuando se abre el telón y se hace el silencio, público y actores se entrelazan y se dejan sentir. Y se inicia una aventura juntos, la misma cada noche, pero diferente porque es otra gente y la aventura puede ser exitosa y extasiante pero también puede ser complicada y ser un fracaso. Los actores hablan mucho de la comunión con el público, si se dá, se cosecha un éxito colectivo, de lo contrario, si no se consigue, al público le parecerá una mala obra (que alguien le recomendó como buena) y el actor abrumado de regreso a su camerino dirá que tuvo un público difícil, malo.

Volver al escenario, a la compañía, se empezó a volver una especie de refugio. El Instituto Helénico era un lugar seguro con gente inteligente y con cierta ética (por lo menos mas sustancial que la que reinaba en el medio), en la compañía se le reconocía la calidad de su desempeño y poco a poco fue ascendiendo a papeles mas importantes. Afuera, en el lodazal del

“showbiz” ya se había dado cuenta de que los buenos papeles, las buenas oportunidades, se las llevaban las que tenían un buen padrino, un buen tutor o ya de perdida un buen guía. Ella no tenía nada de de esto. Tenía además la atenuante de su historia personal que le creaba una visión particular del arte del performance que no lograba conciliar con el “mundo del espectáculo” Además de que profesaba una ética provinciana y no se podía borrar la huella moralosa que le dejó la doctrina.

Por su mente rondaba la pregunta de que si podría llegar a alguna parte con todo este equipaje que empezaba a resultarle pesado.

Además de la compañía, volvió con más convicción a su refugio de toda la vida, el dibujo. Algunas exposiciones colectivas, que no buscaba, empezaron a llegar.

La incertidumbre de su futuro profesional la empezó a obsesionar y en las reuniones con sus amigos, por cualquier provocación desembocaba en el tema.

Era imposible pensar que su profesión se limitara a trabajar en el teatro Helénico y con los directores que pasaban por ahí y después la invitaban a trabajar con ellos en otras obras. El teatro que ella hubiera querido hacer no era constante y a veces no había, tenía obligadamente que combinarlo con su trabajo dibujístico para sobrevivir. Hasta se consiguió un trabajo en un centro social coordinando los talleres artísticos, para complementar lo que ganaba en el teatro Helénico. Ya había revisado el panorama, aparte de la compañía, solamente había la opción de la Compañía de Teatro Universitario, pero eso era un gheto cerrado, ahí no había modo, salvo que entrara a la UNAM a estudiar la carrera de teatro. Le pareció que por fin había encontrado un camino adecuado. Por ahí apareció la punta de la hebra.

Sin buscarlo, a través de sus exposiciones, empezó a conocer gente del medio plástico, inmediatamente notó la diferencia, con esta gente podía tener comunicación, tenían los mismos intereses, se interesaban mutuamente. La gente del teatro, en general, era frívola, superficial, pero sobre todo tonta e ignorante. En lo particular había gente inteligente y sensible y los que conoció como tal, eran los estelares o lo directores, y ellos estaban siempre muy ocupados con muchísimos compromisos y solamente podían cultivar la amistad en los momentos que se generaban alrededor de la obra, pero una vez terminada la temporada no se volvían a ver, ni a hablar. Después entendió que esa era una regla del teatro, la amistad duraba lo mismo que la obra. Después todos volaban a otro proyecto a hacer otro nido que moriría junto con el evento. Su amistad más prolongada y profunda la cultivó con José Solé, porque era el director titular de la Compañía y trabajaron juntos en varias obras. Solé era un hombre culto, sensibilísimo y un gran creador, con él se podía hablar de todo. Era un apasionado de las artes. En esas largas y deliciosas sesiones le mostró muchos caminos, le iluminó partes que estaban dentro de ella oscurecidas, le transmitió toda la

sabiduría que ella pudiera recibir, él también era dibujante y pintor, el también había resumido su creatividad en el teatro, se enseñaban mutuamente sus dibujos, él la orientaba y le depositó muchas claves, definitivas claves. Nunca le pareció extraordinario que mientras el dirigía, a ella, que siempre estaba a su lado, ante alguna duda, le consultara algún movimiento escénico, o una inflexión de voz o un giro escénico, y aceptara la sugerencia de manera natural. No era extraordinario porque sobre ello estaban siempre hablando, y estos actos eran una extensión de lo mismo. Él la conocía tan bien, que siempre que estaban hablando de teatro con alguien, decía “A Rosario lo que mas le gusta del teatro, es el cine.”

Sus amigas avezadas le dijeron que buscar el camino del teatro desde hacer la carrera en la UNAM la llevaría a volver al mismo punto tomando un camino diferente. Al final se encontraría en una compañía diferente pero en la misma situación. Y el cuestionamiento inmediato era si realmente el teatro llenaba toda su vocación. Estaba el caso de José Solé, el pudo haber sido cualquier otra versión de artista, en lo que fuera, hubiera sido un buen artista, pero su vocación era el teatro. Por eso, a él no le causaban problema las condiciones del “mundo del espectáculo”. El podía dirigir simultáneamente una tragedia griega, una ópera y una comedia comercial y las tres le quedaban correctas y las tres le causaban emoción y entusiasmo. Nunca se quejó de nada, todo lo que a ella le parecía insufrible, para él era parte del negocio, estaba en las entrañas del medio pero él cruzaba el pantano sin manchar sus alas. ¿Estaba ella en la misma condición?

No, no estaba en la misma condición. Ella creía que el teatro era una cosa y resultó otra, inesperada. Una que no era de su agrado para nada. Una cosa, que de plano, ya no le gustaba nada. Empezó a dudar de su vocación.

Sus amigas (las avezadas) le insistían, en que, por qué desperdiciaba y ninguneaba sus talentos en las artes plásticas, insistiendo en sostener una carrera que ya no le “cuadraba”.

Todo se conjuró para el desenlace (como se diría dramáticamente).

Le llegó el momento de asumir un ascenso en la compañía, le tocaba, el papel sería suyo naturalmente, todos lo sabían. Pero la realidad se hizo manifiesta y la estrella de la obra lo quiso para su hija, y a solicitud manifiesta concesión inmediata. El director era amigo de la estrella de toda la vida y ella era la estrella del productor. Ni hablar. El papel que, por méritos, le correspondía a Rosario, fue a parar a manos de la hija de la estrella.

Este hecho le recordó dónde quedaba la puerta y supuso, dada su condición, que no sería la primera vez que tendría que vivir esta situación, asumió su condición desprotegida y tuvo que reconocer que si realmente tuviera vocación encontraría la manera de sortear estos obstáculos como lo había hecho toda esa gente inteligente que sin perder un ápice de su condición había logrado sus metas. Pasado el enojo, sintió un extraño alivio. Siguió

investigando sobre las escuelas de arte que hasta ese momento (increíble) no sabía que existían como una carrera seria y profesional.

Le llegó una propuesta para hacer una película, era un papelito breve, pero importante y clave. Tendría que irse una semana de la obra, otras actrices lo habían hecho, preparaban a su suplente y se iban muy tranquilas. Una extraña situación sucedió: el productor dijo no. Y como un resorte renunció a la obra y se fue a hacer la película. Nadie es indispensable, se dijo a si misma, y menos cuando no quiere serlo.

Se salió de la Compañía y cerro la puerta de esos 8 años de pasión equivocada en los cuales dio tanto y aprendió mucho más, durante los tres años con su teatro “experimental”, “de búsqueda”, “de protesta” y después los cinco gloriosos en la magnificencia del teatro clásico griego.

Notas:

- (1) Juan Acha, *Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas*. Ed. Coyoacán. México 2006. p. 28
- (2) Jose de Jesús Gonzalez Nuñez y Vanesa Nahoul Serio, *Psicología Psicoanalítica del Arte* México Ed. El Manual Moderno 2008 p. 21
- (3) Howard Gardner, *Arte Mente y Cerebro*. Barcelona Ed. Paidós 2005 p. 129
- (4) Catálogo exposición *TERRITORIUM* S.H.C.P. 2003 p. 8
- (5) Juan Acha, *Op. Cit.* Ed. Coyoacán. México 2006. p. 121
- (6) Hector Villareal, *La Modernidad Religada por sus Incrédulos*. Revista Replicante #9, 2006 p. 70

Capítulo II

VIVIR EN TRES DIMENSIONES CON LAS MANOS EN LA MASA

El inicio del Inicio.

Tenía 28 años y ya arrastraba un fracaso de ese tamaño, haber roto con el teatro definitivamente para ella representaba un fracaso. No, no iría a la universidad a estudiar teatro, definitiva, decidida y cabalmente el teatro se había terminado para ella y en ese momento estaba convencida de que era para siempre. Y por poquito lo es, porque por muchos años no volvió a pisar una sala teatral ni como espectadora. Hizo suya la frase de José Solé, cuantas veces fue cuestionada su renuencia de asistir al teatro, aventaba la respuesta: “es que a mi, lo que mas me gusta del teatro, es el cine”.

Su amiguísima, Amanda Obregón, mejor conocida en el medio de la plástica como *La Grandota*, había dirigido alguna vez la galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) cuando estaba en la antigua Academia de San Carlos y era cuatísima de todos en la escuela. Amanda daba clases en la Prepa 1 cuando estaba en San Idelfonso, por lo que le venía fácil pasar a visitar a sus amigos, recabar la información necesaria para entrar a la escuela y entregársela a Rosario.

Parecía que las cosas estaban en sintonía, todo estaba a tiempo para que lo hiciera ya. Amanda era su mayor impulsora para que atendiera esa capacidad por el dibujo, se jactaba de ser una conocedora y según le repetía, era un talento que estaba desperdiciando. Con la información en la mano, le dio vueltas y vueltas al asunto, pero no había tiempo para cavilar, era de tomarse o dejarse.

Aprobó el examen de admisión de la ENAP y entonces se “apanicó” cuando se dio cuenta de que ya estaba adentro. Los meses pasados habían sido muy turbulentos cargados de mucha inquietud. El día que entró al edificio de Academia 22 se dio de frente con la Victoria de Samotracia. Ahí parada en medio del patio, miró con fascinación a su alrededor la arquitectura neoclásica con las reproducciones de las esculturas de Miguel Ángel, aunque ya había estado ahí antes, este momento era especial, éste era el verdadero. Algo muy pesado y oscuro que venía cargando se evaporó en ese momento, había mal dormido la noche anterior, tenía las emociones revueltas, en ese momento, frente a la Victoria, el ruido que traía adentro cesó, le pareció que alguien prendió una luz adentro de su ser y todo lo vio más claro. Todavía recuerda el preciso momento cuando subió las escaleras, como para marcar el recuerdo, fijó cada paso que dio en cada escalón con una palmada, simultáneamente, en el pasamanos. Recuerda su inadecuada vestimenta, como si fuera a un “casting” de cine, totalmente fuera de lugar.

No tuvo problemas para cambiar al turno de la tarde su trabajo de coordinadora de talleres. Estaba encantada con el tronco común del primer semestre, en el segundo semestre descubrió el grabado y se enamoró una vez más de “algo”. Ya no sería solamente dibujante, también sería grabadora. Estaba, literalmente descubriendo un mundo nuevo, uno que habitó siempre en su interior y que sin embargo estaba apenas conociendo, estaba apenas ejecutando una fase de su propia naturaleza que debió haber puesto en práctica 15 años atrás. En medio de tanto descubrimiento, también la maravillaba conocer a ésta, que era ella misma, pero que era ella en adulto. Su decisión tomada por estudiar en la ENAP le otorgaba a cada acto de cada día, una total sensatez. Tenía prisa por aprender todo con profundidad y de lleno. No desperdiciaba ninguna clase, taller, palabra, sentencia, técnica, cualquier aportación de cada maestro la guardaba como oro molido. Tenía que recuperar esos ocho años de espejismo que le ardían como herida abierta.

Parte del tronco común era visitar los talleres para conocerlos y decidirse por alguno. Entre compañeros se pasaban la información, muchos andaban a la caza de los profesores facilitos, se pasaban los *tips*, otros los querían buenos docentes pero no muy exigentes. La pintura no le era atractiva, ya estaba en dibujo y en grabado, pero, que tal la escultura? No había podido curiosear los talleres pues siempre salía corriendo de la clase para llegar a tiempo al trabajo, pero sus compañeros si, y ellos le pasaban la información.

Preguntando sobre los talleres de escultura, supo que había una profesora que nunca faltaba, que era estricta y exigente además de (según decían sus compañeros) ser alemana, que tenía fama de ser buena maestra, pero que era mejor no pararse por ahí. Directito se fue a buscarla.

Era austriaca (no alemana) y se quedaron cortos sus compañeros de todo lo que le dijeron. Su mística del trabajo sí que era “alemana”. Aun en las huelgas negociaba para que le permitieran abrir el taller y sus alumnos continuar su trabajo. Era única su manera, sus métodos, sus normas para dirigir el taller y su enseñanza de la escultura. Todo funcionaba como maquinaria de reloj, todo era contrario al “estilo mexicano” todo era serio, formal, profundo, vasto, todo tenía un principio y un puerto seguro de arribo, nada se quedaba a medias. Te mandaba al gimnasio a hacer pesas si te cansaba amasar el barro. Si alguien hablaba de casarse o embarazarse le ponía ante la disyuntiva de ser ama de casa, madre o artista, como si las dos primeras fueran agua y la segunda aceite. Para la profesora, el arte era un sacerdocio que no escatimaba sacrificios.

Supo que se encontraba en el lugar correcto y en las manos adecuadas. Alguna vez entró al taller de escultura en metal y los chispazos de soldadura autógena, el chirrido agudo del esmeril, los martillazos sin fin sobre el metal, los alumnos hablando a gritos para poder oírse, era un sitio imposi-

ble, incómodamente estridente. Pensó: ¿y aquí como se le hace para pensar una idea? Ahora sabe que las ideas se conciben y se desarrollan en otra parte y muchas veces ahí mismo en el sitio y momento de construcción. Otra vez, entro al taller de piedra, solo había una persona martilla y martilla que le dijo que se tardaba un semestre en hacer una pieza y pensó que la gente que talla piedra viviría y dormiría permanente con el tac, tac, del mazo y cincel y que si existía el infierno de los escultores, se encuentra en cada taller de escultura en piedra. Ahora sabe que los talladores de piedra tienen la mentalidad, la concepción y el talento para los procesos de conquistar la tridimensión a través del concepto del desbaste sólido. En otra ocasión entró al taller de escultura en plástico y solamente traspasó la puerta y los vellos de los brazos se le erizaron, el borde de los labios le empezó a arder, en los ojos sentía chile, dio media vuelta y salió corriendo: era alérgica a las resinas. El taller de Talla en madera siempre estaba vacío, de cualquier manera no le iba a interesar una técnica que no incluyera el contacto directo de la mano sobre el material, sobre la materia blanda y acogedora de la tierra unificada por el agua.

El que busca, encuentra

El Taller de Escultura en Barro era perfecto y armónico. No había esclavos tiranizados por una autoridad germánica. Su enamoramiento de la técnica y del material fue paulatino y contundente. Tierra con agua, el poderoso valor de lo simple. Un concepto tan absoluto, que con los siglos se ha vuelto sagrado. Y es que lo simple, tiene la complejidad y lo profundo en su origen mismo. Tierra cocida al fuego, otro concepto tan llano como vasto. Se adivinaba pisando un terreno cargado de elementos poderosos, un reino de alquimia mágica vista desde su ignorancia, o un universo científico que su entendimiento tendría que conquistar, eso era la ciencia cerámica. Fue descubriendo las magnificencias del material. Una materia tan sencilla, con un origen tan humilde y con proporciones faraónicas. En el principio de los años en que asumió esta vocación, que jamás tendría fin, intuyó el interminable universo de posibilidades ofrecidas por un material tan sumiso. No solamente ofrecía su naturaleza modelable, se podía desbastar (como la madera, la piedra) pero también agregar, aceptaba ser trabajada también, como si fueran placas de metal. Todas las formas, todas las ideas cabían en ella, era una materia políglota y hasta verborreica, si se quisiera. Barro sagrado, instrumento de Dioses.

“Cerámica, Diosa de primera magnitud durante muchos siglos” la llama Sergio Pitol.

Y se fue metiendo en esa realidad, ni siquiera imaginada. Sus dibujos tendrían volumen. Sus dibujos, discretamente, siempre persiguieron la tri-

dimensión, el grabado fue un pequeño abono de esta intención. No era necesario presentar sus bocetos en enormes lienzos de papel, podía ser en tamaño carta, pero ése era el reflejo de su entrenamiento en los metros sin fin del piso de su casa, y aún así los bocetos rebasaban la dimensión del pliego. No comprendía por qué ese hecho llamaba tanto la atención. Y a ella le llamaban la atención las libretitas de bolsillo en las cuales sus compañeros presentaban sus bocetos. Razones de origen.

Y así empezó la gran aventura de su vida.

Su rencor y desprecio por el teatro era irracional, pero era un buen bulto al cual golpear en lugar de lamentarse y rasgarse las vestiduras por haber nacido en el páramo cultural que era la Mérida de su infancia y adolescencia (lo cual no tenía remedio) O haber nacido en el seno de una familia donde no se concebía al arte como una profesión (lo cual tampoco tenía remedio).

Todavía no terminaba la carrera cuando se asumió como una sacerdotisa de su profesión. Siempre supo que el arte era su “sino y su religión” pero ahora sabía que esa abstracción tenía nombre y apellido: *Escultura Cerámica*. Y era como todo amor perfecto, mientras más la conocía más se enamoraba de ella y cada vez, más quería saber acerca de ella. No tuvo que optar por la regla selectiva de, ó maternidad ó casamiento ó arte. Ni en ese momento ni en todos los 25 años que lleva de carrera ha encontrado nada, ni nadie que le signifique tanto como practicar cada día de su vida esa rutina de plasmar sus emociones en la volumetría terrosa. Como siempre lo anheló, esa profesión la llevó a conseguir su estado perfecto, el SER sola, que no es lo mismo que ESTAR sola. Este no sería un trabajo de conjunto como el teatro, aquí no dependería de los otros para consumir la magia. Todo dependería solamente de ella y sus factores.

A sus 32 años supo, al terminar la escuela, supo que el que busca, encuentra con certidumbre, cuando tiene la herramienta definitiva llamada *madurez*.

Su buena estrella no se limitaba al haber encontrado (por fin) el propósito que habría de darle sentido a su vida, además pudo ganarse una beca para ir a estudiar Tecnología Cerámica, ni mas ni menos, el complemento necesario para su vocación, a Italia, y como un plus, en Florencia.

En la ENAP de Xochimilco, (le tocó el cambio de edificio en su segundo año escolar) no había horno, tampoco barro. ¡Un taller de cerámica sin estos dos elementos! Pero tampoco había un laboratorio cerámico. Maestra y alumnos se organizaron y compraron ellos mismos su barro y material rústico para construir un horno primitivo al fondo del terreno de la escuela. Pero nunca pudieron cerrar el ciclo con los esmaltes y colores del acabado cerámico. Italia sería el remedio para esta carencia. El *Istituto D'arte per la Cerámica* le dio los conocimientos básicos de la tecnología cerámica. El concreto mundo de los cálculos exactos de una formulación cerámica, la

importancia de pesos atómicos, por fin, la ciencia cerámica. Italia no era un universo conquistado por la alta temperatura, todo lo contrario, la media temperatura de su “faenza” y la baja temperatura de sus terracotas, era lo más cercano a los materiales que trabajaría en México, donde el barro cocido de la prehispania hacía sentir su presencia.

A dónde voy, que mas me quieran

En el contrato de la beca se estipulaba que a su regreso tendría que retribuir a la UNAM, enseñando por dos años, lo que había ido a estudiar. Los cumplió en el mismo taller del que había egresado.

En México, en los años ochenta, la escultura en cerámica era algo novedoso que apenas se estaba formalizando desde la ENAP, pero en Europa y en Estados Unidos se estaba consolidando como un movimiento fuerte, su maestra era un producto de ese movimiento que en su oleaje la había depositado en México. En México había que empezar a “abrir brecha”, en Europa y Estados Unidos habría que abonarse al movimiento y los dos propósitos los asumió con envidia. La docencia, arar en el panorama mexicano y subirse al tren en el extranjero fueron las actividades en las que ocupaban su tiempo.

La profesora titular, como buena europea ya se sentía incómoda, después de diez años, en la megalópolis que era el DF y empezó a mirar a la provincia, al sureste del país para reubicar su residencia. Se fue y le dejó el taller en sus manos. Había mas alumnos que los que permitía el cupo desahogado, juntas las dos lo habían llevado bien, pero para ella sola era demasiado trabajo. En los tiempos del director de la ENAP, Gerardo Portillo, el taller había recibido mucho apoyo, fueron años bien abonados que dieron buenos frutos, un racimo de escultores en cerámica que hoy encabezan el movimiento en nuestro país. El maestro Portillo había concluido su período y ella acudió con el nuevo director para solicitar un asistente, solicitud que no prosperó, se echó el semestre como pudo desatendiendo su obra personal, al siguiente semestre consiguió una asistente, una alumna que haría su trabajo social, era una ayuda leve, pero saldría adelante.

Recibió su primera invitación importante para asistir a un simposio internacional de cerámica artística, en Hungría. El evento era especial para maestros universitarios en la materia, se le sugería buscar apoyo económico de su Universidad para el vuelo, las fechas del evento requerían 1 mes de permiso escolar. Se sonrió cuando leyó lo del apoyo económico. Y después de revisar que su economía le permitiría atender la invitación fue a solicitar permiso (sin goce de sueldo, por supuesto) para atender al evento estrechamente ligado a su desempeño escolar. La solicitud fue infructuosa. Lo pensó bien y concluyó que ella no tenía alma de mártir (las mártires al co-

liseo). Ni Santa Rosa de Lima, ni Santa Rita de Casia, ni Santa Teresa de Jesús marcarían su ruta. Le hizo un guiño a Ninón Sevilla y se dio el lujo de firmar una sentida carta de renuncia. Se dijo a sí misma “me voy a donde más me quieran”. Se fue al exitoso simposio y repitió el acto de cerrar, una puerta más en su vida.

1985 es el año que establece como inicio de su actividad profesional en el extranjero. Ese año, estuvo 2 meses en Hungría en donde realizó su primera obra pública, un friso-relieve de 4.00 m de largo por 1.00 de ancho, desde ese año quedó instalado en la escuela secundaria de la ciudad de Kekskemet, a una hora y media al sur de Budapest (p. 30). La experiencia de compartir con ceramistas de otros países le dio una cátedra sobre otros materiales y su tratamiento. Pudo ver en directo el trabajo de la ceramista de estados unidos con la porcelana y desvelar sus secretos, la osadía del hiperrealismo cuando quiso abrir el viejo libro que estaba sobre una mesa para descubrir que era de cerámica. La magia de la ceramista rusa para trabajar las finas láminas de una cerámica plástica y tersa. El redimensionado Rakú que vino a demostrar un ceramista húngaro que era una versión técnicamente “al revés” del tradicional y con el cual se obtenía mejores resultados. Estaba muy impresionada con la obra de Imre Schramel que vió años después, pero que en ese momento él se la describió: era un bloque sólido de porcelana fresca, al cual, a cierta distancia, con su rifle de cazador le disparaba. El resultado era un limpiísimo bloque blanco deformado por el boquete del disparo y los efectos del mismo. Secaba el bloque perfectamente por seis meses y finalmente lo metía al horno. En 1985, se le hacía difícil de comprender esta propuesta, que aún hoy, 24 años después le sigue pareciendo innovadora. Imre no participaba en el simposio, pero era el ceramista húngaro mas respetado y había que conocerlo.

Para realizar su obra ella escogió un barro burdísimo mezclado con una arcilla refractaria gruesa, nunca había visto ni trabajado un barro similar. Su proyecto era geométrico con este barro semejaría una escultura blindada. Juntos los participantes hicieron, además, una obra colectiva impulsada por el director del centro Janos Probsner, un arco de la amistad al que llamaron la *Puerta de la Libertad*. Libertad era una palabra cargada de gran significado en Hungría, en los tiempos de la dictadura rusa. La arcada fue construida por secciones construidas por cada uno de los artistas hasta cerrar el arco (pp. 31 y 32). Ahí sigue hasta la fecha.

En 1986 expuso en New York en la *Departure Gallery* una exposición que trabajó en el estado de New York, al norte de Manhattan, en el taller de un amigo ceramista. A partir de entonces, viajaría cada año a New York, para hacer diseño de objetos decorativos para la fabricación en serie en la pequeña fábrica de su amigo, la sociedad se mantuvo por 10 años. Hasta la fecha sigue realizando su obra para Estados Unidos en ésta fábrica que ahora se ubica en California. Para esta exposición usó una arcilla roja y unos

Relieve “Mexico 1985”



cerámica 4.00 mts. x 1.00 mts.

*Escuela Secundaria de la ciudad de
Kekskemet, Hungría*





*Simposio Hungría 1985. Trabajando en el proyecto colectivo
"Puerta de la Libertad"*





Trabajando en el estudio su obra personal

Simposio Hungría 1985



*Su parte con la que participó en la
"Puerta de la Libertad"*

La escultura colectiva en proceso



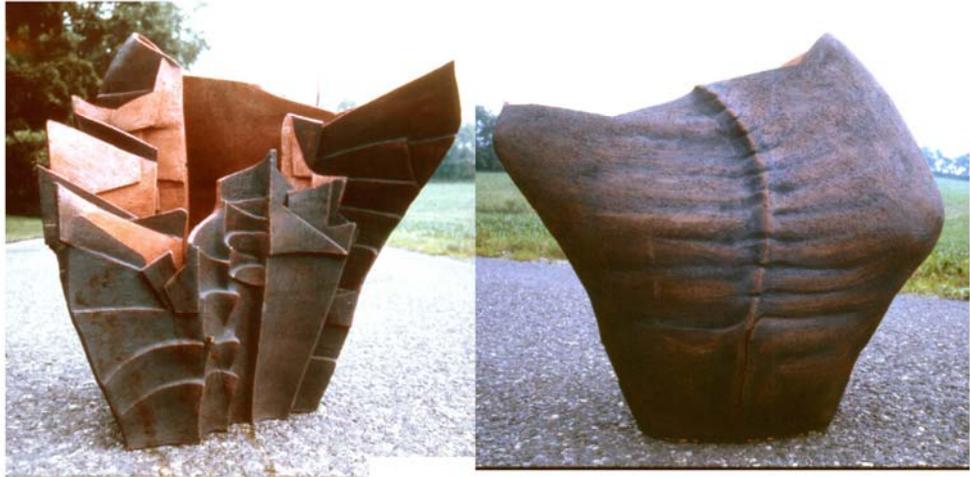
cuantos óxidos para reforzar los volúmenes, como una intención de remarcar la huella de la técnica primitiva de los antiguos mexicanos.

(p. 34)

En 1988 expuso en el corazón de la ciudad de Viena en la *Art Gallery Keramik Studio* la exposición *Lehmotionen*, (Terremociones) una de las exposiciones mas grandes que ha hecho, pues la galería de dos pisos usó las dos plantas para exponer sus 45 esculturas. Esta fue una experiencia inolvidable pues estuvo 5 meses viviendo en la ciudad imperial de Francisco José I. Su ex maestra Gerda Gruber le prestó su departamento en Viena y la ayudó a conseguir el taller de cerámica de la escuela preparatoria que estaba en el mero centro histórico, fueron meses de mucho trabajo, de mucho repasar sus clases de historia del arte en los museos de Viena, sobre todo ver los ejemplos en vivo de arquitectura y el arte de *la Secesión Vienesa*, y saborear de cerca a Gustave Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Olbrich, entre otros; y disfrutar mas de una vez, al edificio intervenido con cerámica de Hundertwasser, que le quedaba de paso CADA DIA en su camino del departamento al taller.

Pero también de mucha diversión pues varios de sus amigos mexicanos la visitaron aprovechando la posibilidad del hospedaje, gracias a lo cual, descubrió la sofisticada y original vida nocturna de la antigua capital del Imperio Austro-Húngaro. De paso dio una conferencia en la misma galería sobre Escultura en Cerámica en América Latina y la repitió en la Universidad de Linz. En Viena también se dio vuelo en la tienda de materiales cerámicos comprando esmaltes y colores sofisticados. Para esta exposición trabajó arcillas blancas y rojas y en los acabados usó los más variados esmaltes. En esta etapa aparecen más elementos orgánicos en sus formas. (p. 35)

En 1990 estuvo 2 meses en Checoslovaquia, 6 semanas como invitada en el *14 Simposio Internacional de Cerámica "Béchyne"* en un pueblo rústico y pintoresco, llamado *Kostelec nad Cernimy Lesy* en el cual había una antiquísima fábrica de cerámica, que quedaba a disposición del Simposio, porque los trabajadores salían de vacaciones todo el verano. Trabajar en esta fábrica fue como regresar 100 años en el tiempo, era fantástico experimentar el papel, aunque fuera por 6 semanas, de un miembro del aparato bolchevique en su personalidad de trabajadora en una fábrica de cerámica. Aunque eran artistas invitados, el encargado de la fábrica mantenía el mismo formato y los horarios acostumbrados en la fábrica (que muy pocos respetaban). Hacía unos meses que había caído el muro de Berlín, pero las cosas ahí seguían igual. Usaban los mismos lugares de trabajo de los otros, sus mismas mesas, el mismo horno, el mismo barro, comían en su



Exposición en la
DEPARTURE GALLERY
New York 1986





Obra expuesta en la ART GALLERY KERAMIK STUDIO EN 1988
en Viena, Austria



de aluminio (de otro material se consideraba lujo burgués) sobre sus mismas mesas “fuertotas” de otros tiempos. Eran 15 extranjeros y 5 checos, todos fascinados entre ellos, los unos con los otros. La otredad era lo más atractivo en este grupo. Uno de los artistas checos, Rudolf, era un exdisidente del sistema que sobrevivió a las “purgas” políticas, todavía se le notaban los daños causados por la cárcel, Siberia, la tortura y el manicomio, era tratado con respeto entre ellos. La artista invitada de Alemania, tan guapa como loca, (pero buena ceramista) se inventó un enamoramiento pasional con él, vivían un drama sexo-pasional similar a una película dirigida por Orson Wells.

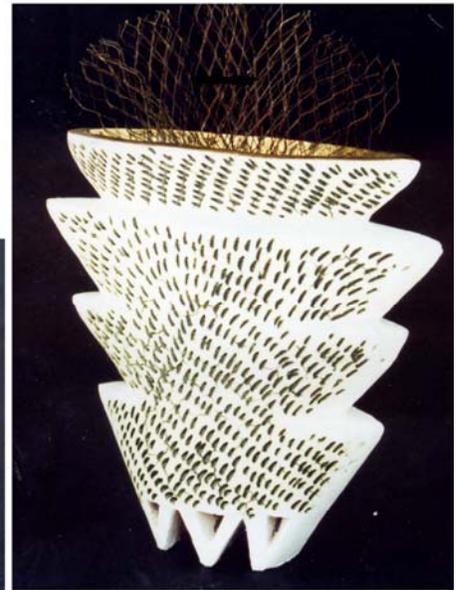
En este simposio regido por la otredad era natural que sus portentosas raíces aparecieran en su obra, las piezas de corte geométrico se vinculaban con elementos mayas y aztecas, símbolos recurrentes de infinito, de unidad. En los años recientes sus piezas habían crecido en su formato, particularmente en la exposición individual de Monterrey en la galería *Arte Mexicano*. Siguiendo la línea de esa exposición de 1989 continuó con el formato grande en Checoslovaquia. En la vieja fábrica no se trabajaban los esmaltes, los productos eran la vajilla de barro rojo con discreto decorado con óxidos; teja y maceteros, todos fueron avisados, por lo que muchos llevaron sus esmaltes y generaron resultados muy interesantes. Para ella esta situación era muy similar a la de México, así es que hizo esculturas con el barro que le era familiar y nuevamente usó los óxidos para los acentos de volumen. Por algo que es fácil de imaginar, todos sus recuerdos de ese simposio son en color sepia. (p. 37).

En 1995 expuso en Berlín en la feria turística mundial, en el stand de Yucatán, un sitio privilegiado. Sabía que se enamoraría de esta ciudad, todavía quedaban bastantes vestigios de “antes de la caída” grandes tramos de muro todavía en pie, “check points” todavía sin remover, la plaza de Postdam seguía siendo el yermo que dejó el bombardeo de 1945. Al caminar por lo que había sido Berlín del este, la gente todavía se notaba recelosa y desconfiada. La feria duró una semana y se quedó 3 semanas más. Se conectó con muchos ceramistas e hicieron muchos proyectos que nunca se realizaron. En 2001 volvería a Alemania, a Munich, a exponer en un proyecto socioeconómico-cultural llamado *Hermandad Mérida-Munich*, su exposición estuvo en la galería del Hotel Hilton en Munich y después fue llevada a Hamburgo a la galería privada *Los Mexicanos* (pp. 38 y 39) en donde se quedó. Ella aprovechó y se fue a Berlín en donde encontró una ciudad muy cambiada, las únicas huellas del pasado se encontraban en los museos y algunas líneas en la calle marcaban el sitio donde alguna vez estuvo el muro. Postdam se había vuelto una muestra lacerante del poderío económico occidental, abarrotado de grandes edificios de consorcios estado



Simposio Béchyne en Checoslovaquia 1990





Exposición TIERRA EXPUESTA
Galería LOS MEXICANOS
Hamburgo, Alemania 2001





Exposición TIERRA EXPUESTA Galería LOS MEXICANOS
Hamburgo, Alemania 2001



dounidenses. Sin ser berlinesa se sintió ofendida. Ya no quedaban huellas de la otra Berlín.

Santo que no es visto no es adorado

Su incipiente mercado en el extranjero, sus eventuales ventas en México, cursos y conferencias por aquí y por allá, sus diseños de objetos para la pequeña fábrica de cerámica es E.E.U.U., le generaban suficientes ingresos para atender los compromisos de su obra tanto en México como en el extranjero. Le era más fácil conseguir proyectos en el extranjero que en su propio país, las fotos de su obra reforzando la propuesta de proyecto eran suficientes para abrirle el camino.

La dinámica con la que trabajan los galeristas, los museos, los críticos, en el extranjero es diametralmente opuesta a la que se ejercita en nuestro país. Sus propuestas de proyectos siempre encontraron patrocinio en el exterior. Primero conocían la obra y una vez analizadas y aceptadas las propuestas, una vez acordadas las exposiciones, lo último que conocían era a la autora. En México era exactamente al revés. Colocar un proyecto era prácticamente imposible por el proyecto mismo, la iniciativa privada era indiferente, a no ser que hubiera un lazo previo, de cualquier naturaleza. Con el gobierno era necesario tener palancas o compadres que le abrieran el camino. De lo contrario no pasaría nada. Un envidioso algún día le preguntó por qué se movía tanto en el extranjero, su respuesta fue sincera y concreta: “Por la ley del menor esfuerzo”

El panorama del arte en México era tan complicado, enredado, subrepticio, lleno de intrigas, envidias, odios gratuitos, que lo encontraba muy parecido al “mundo del espectáculo” contra el que ya había generado una feroz alergia y del que ya se creía alejada. Pero esta vez, tampoco tendría que ser parte de la estúpida feria de vanidades, de todas maneras ella no comía ni del gobierno, ni de los museos, ni de las galerías mexicanas y se desentendió de buscar la realización de sus proyectos y de sus consabidos fondos económicos en su país.

El tener que “rascarse con sus propias uñas” en países extraños, en culturas diferentes, con idiosincrasias tan ajenas, en donde su obra era bien recibida, fue la consumación de su independencia como artista. En esa época pudo realizar su ideal de viajar, pero además, era siempre por motivos de trabajo, no pasan de una o dos, las ocasiones que en estos 25 años haya hecho un viaje al extranjero que no fuera por una exposición, una residencia artística, un simposio o una conferencia sobre su materia. Aparte de que durante 10 años viajó cada año a Nueva York para realizar los diseños de objetos, viajes que siempre aprovechaba para combinar con alguna actividad artística.

Viajar por el mundo suena idílico. Pero viajar por el mundo por trabajo es otra cosa. Es placentero, es estimulante, es halagador, pero también es extenuante, tenso, por el compromiso que implica confirmar a los anfitriones que no se equivocaron en su selección y que por el trabajo que la artista hará valdrá la pena todo el esfuerzo y la inversión que se haya depositado en ella. Resplandecer, a pesar de todos los efectos negativos que conlleva estar en un país extraño, con el tiempo al revés, tratar de dormir en una cama extraña en las horas en que uno estaba despierto, tratando de acostumbrarse a los sistemas y modos de alimentación diferentes, la tensión de comunicarse en idiomas diferentes con gente diferente, socializar con todos ellos en horarios que uno no acostumbra y hacerles frente a la cantidad de brindis que el cuerpo no tiene capacidad de tolerar y a pesar de todo ello, hacer el mejor papel, es un reto que no cualquiera sobrevive. Le ha tocado ver que algunos artistas después de una semana no logran brincar todos los obstáculos, renuncian y se regresan a casa. Otros, caen en tal tensión, que su neurosis no les permite trabajar y al final sacan lo que pueden, como pueden, casi siempre algo pobre. Otros, bajo esta misma situación no logran terminar su proyecto y lo dejan a la mitad, nunca ha sabido si regresan a finiquitarlos. Otros, se la pasan enfermos, o echando chispas y rozones por todo. Sin embargo, cuando uno le encuentra el modo a estas situaciones, cuando uno aprende a sortear y superar estos obstáculos, cuando se adquieren “tablas” como se dice en teatro, este tipo de experiencias resultan altamente satisfactorias. Dar lo mejor de uno, bajo circunstancias adversas se vuelve un reto casi adictivo. Es comprobarse a uno mismo el tamaño de las metas que uno es capaz de superar. Pero una vez concluido el período de “producción a campo traviesa” vienen los placeres, con los que el anfitrión agradece a sus invitados, mostrándoles lo más interesante y atractivo de su país de la mejor manera que uno pudiera esperar. Su amiga Nina Hole, quien es una de las ceramistas más importantes del planeta, suele decir, con una obvia intención de ser irreverente, que ella se abrazó a esta profesión cuando descubrió que era la mejor manera que había encontrado de viajar y conocer el mundo. Los mexicanos se jactan de ser buenos anfitriones, pues los extranjeros también lo son. Y el trato para los artistas invitados en el extranjero, es remarcable.

Durante 10 años, vivió en el extranjero sin tener su residencia en ningún país de Extranjería. Algunas veces su base era la ciudad de México, su residencia fija, y otras la ciudad de Mérida donde había instalado su taller, pasaba la mitad del año fuera de su país.

Aunque durante esos años mantuvo contacto permanente con los museos y galerías de México, quien hacía presencia era su obra, mas no su persona, siempre pensó que sería suficiente. Así, participó en varias colectivas en las poquísimas galerías que organizaban muestras de escultura en cerámica. Participó en la primera exposición colectiva de escultura en cerá-

mica que organizó el Museo de Arte Moderno *Escultura en Barro* en 1984 junto con otros compañeros egresados del mismo taller de la ENAP, más Gerda Gruber, Juan Soriano y Francisco Toledo. (p. 43)

En el mismo año expuso en la monumental colectiva de escultura *A la sazón de los 80* organizada por la Casa del Lago.

En *Encuentro de Ceramistas Latinoamericanos* que hospedó el mismo MAM en 1987 exposición itinerante por Estados Unidos y América Latina organizada por el *National Endowment for Arts* con la participación de 7 países latinoamericanos incluido México, que estuvo representado por Francisco Toledo, Vicente Rojo, Adolfo Riestra, Gerda Gruber, Javier Marín y Rosario Guillermo.(p. 44) En ese mismo año ganó el 1er. lugar de Escultura en la *Bienal de Artes Plásticas de Yucatán*, incluida en una muestra de Artes Plásticas de Yucatán que después vendría al Museo Carrillo Gil.

En 1991 en el Museo del Chopo en *La UNAM en la Escultura*. En este mismo año volvió a ganar el 1er. lugar de Escultura en la *Bienal de Artes Plásticas de Yucatán*, y la obra sería presentada en el DF en *Presencia Plástica de Yucatán* en el Auditorio Nacional.

En ese período también tuvo varias individuales en la ciudad de México: En 1984 en la Galería José Ma. Velazco expuso *Terremociones*, esta fue su primera exposición individual, recuerda la obra exhibida inquieta, arrojada, de extrema variedad, abigarrada. Expuso esculturas y relieves-colages de cerámica con otros materiales: tela, piel, papel, plástico. En esta época en su obra casi no hay esmaltes cerámicos, en su lugar habían óxidos metálicos, oleos, acrílicos, papeles de colores.

En 1993 en el Museo del Carmen expuso *Interracciones* En este momento la obra de Rosario es rica en colores y esmaltes cerámicos. Hacía cinco años que estaba involucrada en las más variadas técnicas de acabado cerámico. Estaba usando calcomanías cerámicas, colores cerámicos aplicados con técnica de óleo, esmaltes de azulejos (baldosas, tejas). La forma era menos barroca pero el color era desbordado. En esta época aparecen sus formas sinuosas y la combinación de elementos orgánicos con geométricos. (p. 45)

En 1994 en el Museo Universitario del Chopo expuso *Sol y Luna*. Esta exposición se conformó con una instalaciones conformada por seis esculturas verticales coronadas con elementos de cartón y tierra que hacían referencia al título. Y una escultura de gran tamaño (3.00 x 2.50 x .80 mts.) basada en la idea de que el sol se ha muerto y por lo tanto ya no hay vida en la tierra, el sol muerto, seco, representado por un elemento semicircular de tela, cubierto con barro crudo, seco, está coronado por un elemento de tierra cocida, como referencia a que el único remanente sobre el planeta es la cerámica. (p. 46)

En el mismo año, en la Galería abierta del Instituto Mora expuso *Totémica*.
En este espacio abierto de pasto verde expuso 2 esculturas monumentales

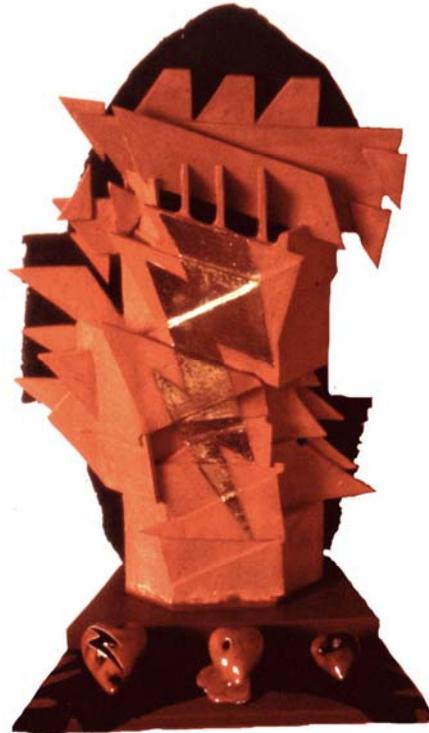


Obra de la exposición EL BARRO EN LA ESCULTURA en el

MUSEO DE ARTE MODERNO

México DF 1984





Nuestra Santísima Señora de Monterrey
1985

escultura participante en la exposición itinerante
ENCUENTRO DE CERAMISTAS LATINOAMERICANOS 1986



Exposición INTERACCIONES 1993
MESEO DEL CARMEN México DF





Exposición SOL Y LUNA 1994
MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO, UNAM



armadas con estructura metálica y superficie cubierta de plástico y un conjunto de piezas verticales. Formas y color (en abundancia) jugaban a formar reflejos de alegría, emociones que genera el juego de lo formal a lo informal, formas emergentes de la tierra como un brote de color cuyo hecho genera la alegría que produce el juego.

En 1995 en el Museo Carrillo Gil expuso *El Espinazo de la Noche*. Las piezas que conformaron esta muestra giraban en torno a una fantasía que se pregunta cómo es el cielo de los muertos? A Rosario le gusta creer que, como profesaban los Aztecas, todo lo vivo cuando muere, se vá al cielo. Es un cielo con muchos estratos y cada uno ofrece una experiencia y una fantasmagoría diferente. Hay un cielo en donde se halla el espinazo de la noche, que como leyó en un cuento, es el lomo de la noche, por ella caminan minúsculos seres que se fueron a ese estrato por cometer suicidio.

Por medio de dos formas, un conjunto de tres elementos de tela con barro crudo (2.50 x 3.50 x 3.00 mts.) y una pieza de cerámica con tela con barro crudo y madera 1.80 x 2.50 x .80 mts), representó esta idea. (p. 48)

Desconectada de la ciudad de México no estuvo, pero tampoco de la Provincia, hizo presencia en varias colectivas en Monterrey, tanto en museos como galerías, solamente por destacar algunas, en dos bienales (1992 y 1996) de la *Bienal de Monterrey*, las anuales de la galería *Arte AC*. Así como su exposición individual en la *Galería Arte Actual Mexicano* en 1989. Esta exposición la realizó en la fábrica de pisos y azulejos *Dalmonte* de Monterrey en donde tuvo la facilidad de usar todos los materiales y colores de la fábrica. La extensa muestra fue un abanico que reunió de manera unificadora los formas temáticas recurrentes de su trabajo de los 5 años previos. (p. 49)

También hizo presencia en el otro extremo del país en Mérida, en 1993 en la Galería Manolo Rivero con la exposición individual “*Así en la tierra...*” En esta exposición dejó salir una serie de formas minimalistas en las que había estado trabajando en los dos años recientes. Instaló su taller en la ciudad de Mérida a finales del año 1989 con la intención de disponer de mayor tiempo para trabajar nuevas formas, técnicas y materiales (el tiempo en provincia suele ser mas laxo y largo). Alternó la pintura, con el dibujo, el collage y la escultura, es resultado fue esta exposición cuyo título hacía referencia a la placidez de las épocas que estaba viviendo. (p. 50)

Cabe mencionar que invariablemente expuso, de 1983 a 1990 cada año individualmente, en diciembre, en la Galería Orbe de Cancún.

Pero, tuvo que entender, que, en su país, el trabajo artístico carente de la socialización del artista no era suficiente, hacer arte sin hacer “amiguismo” era hacer una carrera coja. Tuvo que aceptar que tendría que incidir mas en el movimiento artístico de su país, de otra manera, viviría perma-

nentamente en el desconcierto del choque producido por su identidad valorada en el extranjero y el ninguneo que recibía en México. Finalmente,



Exposición EL ESPINAZO DE LA NOCHE 1995
MUSEO CARRILLO GIL México DF

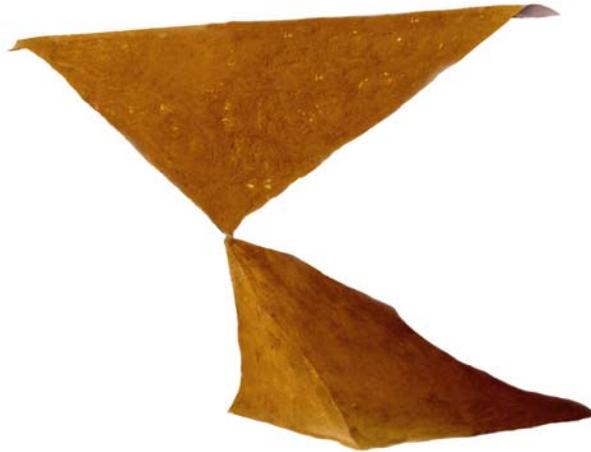
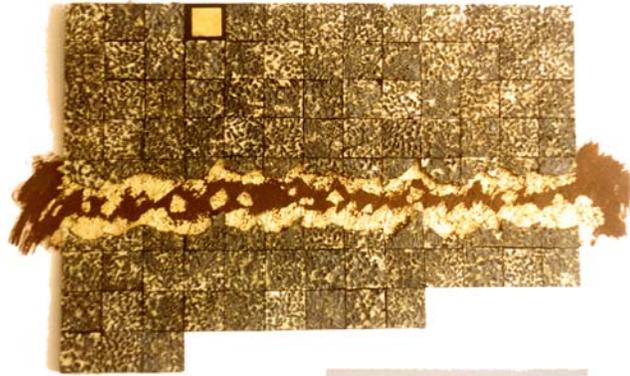




Exposición Galería ARTE ACTUAL MEXICANO 1989 Monterrey, Nvo. León



Exposición ASÍ EN LA TIERRA... 1993
Galería MANOLO RIVERO Mérida, Yuc.



nunca viviría en otra parte más que en México. Además, mantenía una actividad proselitista a favor del uso de la cerámica como medio escultórico, estaba en mesas redondas y conferencias luchando y alegando, aunque hoy resulte increíble, a favor del movimiento, siempre estaba colaborando en proyectos para la promoción y difusión de la cerámica escultórica. Sin ser historiadora, tenía varios trabajos de investigación sobre el tema. Y a pesar de todo ello, solamente era conocida en su país por los especialistas en la materia. Y lo más importante, su mercado nacional era reducido.

“Santo que no es visto, no es adorado” le dijo su amiga *La Grandota*. Tenía que procurar la manera de estar más tiempo en su país y, parafraseando a *Madame Calderón de la Barca*, en México, no en Cuautitlán. Primero, mover su taller al DF y permitirse una sola salida al año. En 1995 se reinstaló en la capital y empezó por practicar la rutina más común de este país: empezar de nuevo cada día. Y empezó de nuevo, como si acabara de egresar de la escuela, de cero.

En un país donde la información de los jóvenes investigadores de arte recién egresados solo llega hasta “la ruptura”, que desconocen los sucesos plásticos de los 80’s y 90’s porque no investigan, no leen más allá de lo que obtienen por fácil acceso. Neófitos que creen que el único arte mexicano contemporáneo que existe es el que se exhibe en el circuito Condesa-Polanco-Santa Fé, que los únicos artistas que existen son los que han conocido en el reve, los cocteles, o a través de otros cuates mediante la socialización. “Curadores” y “museógrafos” de 25 años que creen que el arte contemporáneo mexicano existe a partir del día que ellos debutaron y que antes de ellos todo es anticuado, que consideran que el arte objetual no es moderno.

En un país sin memoria, con menosprecio por lo meritorio, en donde las canonjías y reconocimientos se consiguen por el compadrazgo, el amiguismo o el parentesco; en donde el *arte* de “Hacerse el Simpático” y el dominio de las Relaciones Públicas son las armas para conseguirlo todo. En un país así, alguien que nunca logró conquistar la gracia de ser “monecita de oro”, tiene que empezar de nuevo, cada día.

Capítulo III

LA VIDA ES SUEÑO

La Escultura, esa vieja conocida.

Para finales de 1996 estaba concluyendo la instalación de su taller en la ciudad de México. 1994 y 1995 fueron años de rompimientos e inicios turbios, atribulados y confusos. Muchos equívocos acarreados por la desesperación se fueron acumulando y después pasaron su puntual factura. En el 96 tenía claro que habría de salir del atolladero en el que la sumía su incapacidad para conciliar su *vida de persona* con su *vida de escultora*. Esa parte del cerebro donde se generaba la inteligencia que trajinaba con la vida sentimental, ella dice, siempre estuvo atrofiada.

Sin embargo, a pesar de las damnificaciones sentimentales, ambos años 1994 y 1995, fueron de mucha actividad profesional.

En 1994 presentó la ya mencionada exposición *Sol y Luna*, en el Museo Universitario del Chopo. En 1995 hizo la del Museo Carrillo Gil, *El Espinazo de la Noche*.

En el mismo año, 1995 expuso en la colectiva internacional México-Puerto Rico-Venezuela *Intercambio 3* en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico y en la Galería abierta del Instituto Mora la exposición *Totémica* (p. 53)

Todas estas exposiciones la hacen retomar conciencia de que siempre estará mejor en lo brazos de esa vieja conocida que es la escultura, que escuchando los malos consejos de su eternamente equivocado corazón.

En 1996 inicia una producción que llevaría el nombre clave de *Amar la Tierra*. El amor a la tierra ha sido siempre su amor inequívoco, su acertado amor, por ello, no solamente se vuelve a la tierra con la muerte, se vuelve a la tierra por la vida, por amor a la vida. Durante dos años se concentraría en la temática de la revisión de su obra con sensatez analítica, en directo, con las manos en la masa. El resultado de este momento marca, según ella, el inicio de su propuesta actual. Las piezas que conformaron la exposición *Amar la Tierra* en el Centro Cultural San Ángel marcan la intención de “romper con algo” con una historia que se quiere archivar, que quiere marcar un cambio. La exposición se vuelve el discurso, dicho en público, mediante objetos, un mensaje que habla de cambio, de rompimiento con una dinámica que duró 10 años. Volver al foro, es el discurso. *Amar la Tierra* fue un el acto de hacerse presente de tiempo completo y cuerpo presente. La exposición estuvo compuesta por 24 piezas de diferentes formatos, predominaron las esculturas con madera reutilizada, madera que en la etapa final de su vida, en el desecho, se retoma para todavía dar un rol más en el contexto de la escultura. El elemento central es la madera carcomida por el



Exposición TOTÉMICA
en la galería abierta del INSTITUTO MORA
1994

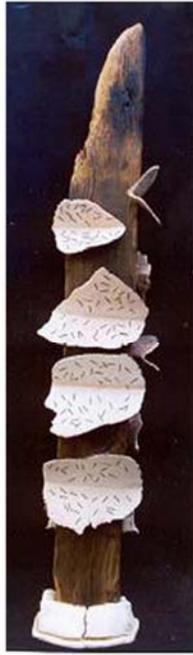


tiempo. Este elemento central en la escultura que se hace patente, siempre es un elemento de madera de y los es desecho, esmaltes y engobes se vuelven uno solo con la pieza, ya no hay diferentes esmaltes en una sola pieza como en pasadas producciones. Títulos como *Árbol de Tierra*, *Croto*, *Nuestra Santísima señora de la Necedad*, *Nuestra Santísima señora de la Probidad*, *Nuestra Santísima señora de la Ansiedad*, *Nuestra Santísima señora de la Incertidumbre*, *Nuestra Santísima señora de la Plenitud*, fincan el mensaje. Madera y tierra tiene el mismo origen, ese origen natural con el que, los humanos, nunca aprendimos a convivir. Nos llevó tiempo destruirlos, pero finalmente acabamos con ellos, al igual que lo hicieron las civilizaciones pasadas. “Todo lo que toca el hombre lo destruye, o lo recrea para con ello mismo destruirse”. Esto bien podría ser el epitafio para la humanidad y su relación con la naturaleza. El discurso de *Amar la Tierra* también hace referencia al cese del ejercicio de vuelo, bajar a la tierra y asentar los pies firmemente en ella. “Santo que no es visto no es adorado” resuena en su cabeza muchas veces. Y se reprocha por ser una de “hija pródiga” más, se reprocha nunca haberse “hallado” en “Extranjia”. Se reprocha ese siempre querer volver al terruño. Se reprocha querer dar cuando nadie le está pidiendo nada. Se reprocha estar infectada de ese patriotismo abyecto que la hace volver la mirada nostálgica, cuando está lejos, hacía esa patria que malamente, incansable, se devora a sus propios hijos. Cuando se conduele de si misma echa a su espalda todas las miserias del mundo, todas las injusticias. *Amar la Tierra* fue en su momento un salvavidas, fue una piedra de salvación, y también fue un salvoconducto. (pp. 55 y 56)

La escultura en la cama.

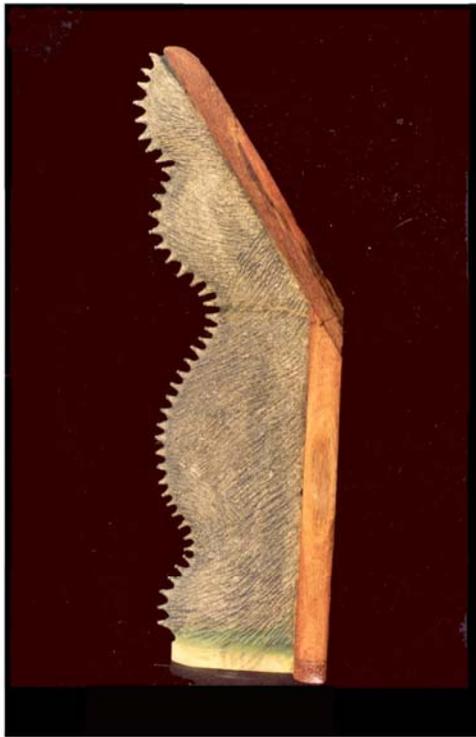
Entre 1998 y 2004 hubo varias exposiciones individuales, por mencionar algunas, la del Centro Cultural El Olimpo, en la ciudad de Mérida en el 2000 con la exposición en pequeño formato *Tierra Expuesta*, así como la exposición *La Naturaleza de las Cosas* en el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán (pp. 57 y 58). Entre las colectivas, la itinerante durante 1998 y 1999, *Solo un Guiño* organizada por Ingrid Suckaer, exhibida en el Museo Hunt de Limerick de la República de Irlanda, en el Palacio de los Descubrimientos de Lisboa, Portugal y en la Galería de la Casa de México en París, en Francia. (p. 59)

En el año 2000 el FONCA junto con el Gobierno de Canadá realizaron un “Intercambio de Ceramistas México-Canadá” que se desarrolló en dos etapas: La primera, en el 2002 se realizó en Puebla, en la fábrica de cerámica Talavera Uriarte. 10 mexicanos y 10 canadienses compartieron por 5 semanas en las instalaciones de esta fábrica usando los materiales y acabados propios de la tradicional Talavera para realizar sus trabajos. Rosario realizó



Exposición AMAR LA TIERRA 1998 Centro Cultural San Angel México DF





Exposición AMAR LA TIERRA 1998
CENTRO CULTURAL SAN ANGEL
México DF



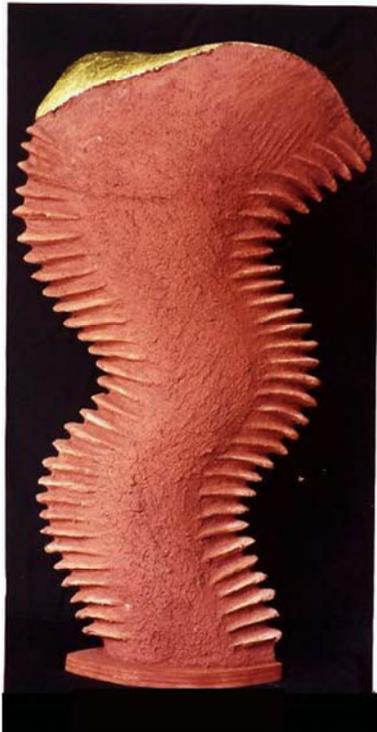


ARBOLEA 2001 Cerámica y madera 1.70 X.50 X.25 cm.



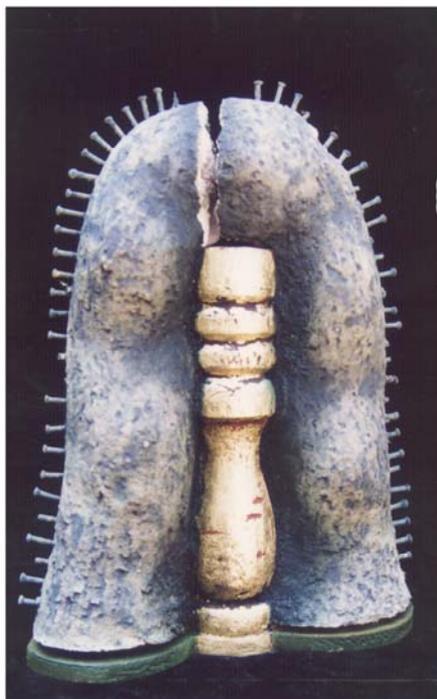
Exposición LA NATURALEZA DE LAS COSAS 2001
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
DE YUCATÁN





Exposición
LA NATURALEZA DE LAS COSAS
2001
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE
YUCATÁN





Exposición colectiva
itinerante por
Portugal, Irlanda y
Francia
ESCULTURA
MEXICANA
PEQUEÑO FORMATO
1998-1999



2 murales-relieves, además de algunas otras esculturas. (p. 61) La segunda etapa se realizó en el Banff Centre for the Arts, en Banff, Canadá, en forma de residencia artística en donde nuevamente los 20 ceramistas de ambos países realizaron sus respectivos proyectos. Al igual que en la edición anterior Rosario realizó un relieve-mural, aprovechando que el grupo de participantes era grande, lo cual les permitía hacer una “quema de sal”, fue quemado con esta técnica que es un proceso muy sencillo, (es un técnica de esmaltado, que consiste en introducir la sal en el interior del horno cuando la temperatura ha alcanzado el punto justo pero requiere de mucha gente para ser consumado, ya que la quema se hace totalmente con leña. Se procura hacerla en hornos grandes para que valga la pena el esfuerzo y quepan los trabajos de la mucha gente que participa. Se debe llegar a alta temperatura por lo que la quema dura alrededor de 30 horas en la que, de manera ininterrumpida, se le hecha la leña de día y noche. En Banff estaba nevando por lo que los turnos de noche y madrugada fueron los más duros de cumplir. La quema fue todo un éxito, y el mural, que fue trasladado a la ciudad de Mérida por el Instituto de Cultura de Yucatán, Se instaló en el Centro de las Artes *La Ibérica*. En pleno trópico peninsular el relieve exhibe su quema realizada durante una fría y nevada sesión en el seno de las montañas Rocallosas. (p. 62)

En 2002 participò en la exposición *Mexicansk Keramik*, organizada por Christian Rasmussen, un promotor danés, exhibida en el Museum of International Ceramic Art, en Dinamarca. En el 2004, esta misma exposición, con las piezas ya adquiridas por el museo se exhibió en el Museum Kunst Centret Silkeborg Bad, en Dinamarca.

En 2003, su obra formó parte de *Ceramic From all the Corners of the World*, exposición Itinerante por Europa y organizada por The International Ceramics Studio de Hungría, con las piezas de su propia colección.

En Febrero de 2004 en la galería del museo de la SHCP presentó la exposición *Territorium*. Ésta exposición compuesta por 20 esculturas tenía como rasgo enfático una cierta carga de misticismo, religiosidad y erotismo. Tal parece que en esta exposición aparecen los saldos del pasado, los asientos que dejaron una infancia y juventud descritas en el primer capítulo de este trabajo. Obras marcadas con el nombre de *Del Fuego Eterno, Divinidad Divina, Nuestra Santísima Señora del Caos, Nuestra Santísima Señora del Clítoris, Yo soy mi casa, Corazón Floreciente, Reina de la Noche, Flor de Asfalto*, etc.

A juicio de José Manuel Springer:

[...]Rosario Guillermo ha tenido el talento para combinar sus impulsos con las influencias asumidas, y proporcionarnos una escultura que comparte las características de la estatuaria religiosa y las rebasa. La forma escultórica en la obra de Rosario se divide en dos grandes grupos: la forma mimética que responde a la naturaleza, al cuerpo humano, a los miembros y frag-



Relieves realizados en el INTERCAMBIO DE CERAMISTAS MEXICO-CANADA
en TALAVERA URIARTE, Puebla 2000





Relieve Mural realizado en la residencia artística en The BANFF CENTRE FOR THE ARTS, Canadá en 2001. Instalado en el CENTRO DE LAS ARTES de Mérida, Yuc.



mentos del cuerpo, y la forma simbólica que usa para irrumpir dentro de la cerámica. Dentro de su obra hay lugar para lo humorístico y lo sagrado (qué decir de un título como Nuestra Santísima Señora de la Solemnidad). No se deja llevar por la idea grandilocuente de desempolvar la tradición prehispánica, antes bien utiliza esos motivos geométricos, que la han acompañado toda su carrera para hablar de si misma con cierta holgura y cachondería [...] y va a parir una escultura que resume la estética de la escultura moderna del siglo XX: arcaica, voluptuosa, desenfadada y desafiante.”(7)

Santiago Espinosa de los Monteros escribió acerca de *Territorium*:

Referencias tan potentes como la imagen de la virgen de Guadalupe, la insoslayable presencia (a veces casi a manera de espectro), de la Coatlicue, así como la organicidad del cuerpo femenino que comparte formas y momentos con los de la naturaleza vegetal (alcachofas, espárragos, lenguas, pistilos de ineludible erotismo), dan a su obra una manera determinante de situarnos ante códigos que aunque conocemos y de sobra hemos asimilado, se nos plantean por gracia de esa fusión que resulta en una nueva iconografía que aglutina de un golpe nuestra historia, nuestras creencias, nuestra sexualidad y nuestros deseos. (8)

Dijo Kandinsky que “la creación artística es madre de nuestros propios sentimientos”. La obra artística es el espejo donde se proyecta nuestro ser. En la obra de arte se puede leer la esencia de la persona, toda la historia del ejecutante.

Hay religiosidad en el proceso creativo, el artista imagina con misticismo las formas que habrá de construir, sueña, transforma de manera mágica todo lo que su entorno, su medio social le transmite, todo lo que su historia personal le dicta, se adereza con anhelos, con ideales. En cada obra el artista explora su propio universo y se nutre de él. H. Gardner, citando en *Arte, Mente y Cerebro* a Cassirer concibe desde esta perspectiva al hombre como un *animal symbolicum* y lo describe:

La realidad física parece retroceder en relación directa al avance de la actividad simbólica del hombre, en lugar de ocuparse de las cosas en sí mismas, el hombre, en cierto sentido, está constantemente dialogando consigo mismo. Se ha envuelto a tal punto en formas lingüísticas, imágenes artísticas y símbolos míticos o prerrogativas religiosas[...] Vive en medio de emociones imaginarias, de esperanzas y temores, ilusiones y decepciones, fantasías y sueños [...] El artista recurre a sus símbolos y con ellos construye su obra. (9)

El proyecto creador, es el sitio donde se entremezclan y muchas veces se contradicen, la *necesidad intrínseca de la obra* que conlleva su propio discurso, y a la vez marca una línea a seguir, un diseño, un propósito que a

veces se logra a plenitud consiguiendo su estatus de “acabada” y, las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera.

En *Territorium* aparece de nuevo la cerámica junto con la madera, con partes de muebles como en *De lo cotidiano*. Elementos de madera ensamblados en *Nuestra Santísima Señora del Caos*. Pero también con caucho en *Flor de Asfalto*. El discurso de Rosario, constantemente es un lenguaje femenino. Dice Carlos Aranda Márquez que *Territorium*

[...] está llena de alusiones divinas, en realidad podemos observar que la naturaleza también juega un papel protagónico. Las esculturas no pueden dividirse torpemente en las que representan directamente a las deidades y aquellas que se refieren a una imagen mimética de formas naturales. Toda la exposición está imbuida de un panteísmo femenino y natural. [...] ella afirma que la escultura siempre es femenina y tal vez tenga razón. Cuando observamos sus obras, muchas de las presencias evocan sus fuerzas complementarias, es decir, el fuego llama al agua, los sexos femeninos convocan a los masculinos, las formas femeninas concitan las masculinas y las divinidades atraen a los seres humanos. He ahí los aciertos de las piezas, su carácter tectónico y táctil.(10)

Territorium (p. 65 y 66) fue una exposición optimista y esperanzadora, fue como los hijos deseados, bien planeada, saludablemente concebida, parida sobre satín y encajes, engendrada por una soledad feliz y madura. ¿Qué quieres ser cuando seas grande? Alguien le preguntó cuando era niña. “Sola”, fue la respuesta que apareció en su cabeza. Se soñaba muchas veces viviendo entre tres paredes que hacían un triángulo, ella sentada en medio, no había techo, solamente un cielo azul intenso cuajado de estrellas, la atmósfera era fresca y en esos momentos, en esa situación, era feliz.

La escultura íntima pero pública.

Ella, como todo mundo, siempre traía proyectos bajo el brazo, proyectos que inevitablemente, como si se tratara de un compromiso moral, (o un ejercicio masoquista) siempre trataba de echar a andar primero en México. Después lo aventaba al mundo, en donde, como ya se mencionó, normalmente caía en blandito, en-bien-recibido. Además de su permanente labor para que la escultura en cerámica retomara su sitio, abandonado involuntariamente, en el centro de la artisticidad mexicana, también quería demostrar que los prejuicios que rodeaban a la cerámica artística eran solamente mucha ignorancia sobre el material y sus posibilidades. Y que la cerámica como un material eterno bien podría compartir terreno con el bronce, con los beneficios de costo de conlleva la humilde tierra cocida.



Exposición TERRITORIUM 2004
Galería de la SHCP





Exposición TERRITORIUM 2004



PROYECTO COATLICUE. No encontró en México respaldo a su llevada y traída propuesta de hacer un proyecto monumental en cerámica. Pero encontró la convocatoria para un concurso de proyectos relacionados con un parque escultórico en cerámica en Dinamarca, éste a su vez, estaba asociado al simposio *Ceramic Sculpture-Architecture*. Perfecto. Envío su proyecto *Coatlicue* que encontró 13 patrocinadores privados, el *Gulda-gergaard Research Center of the Museum of Internacional Ceramic Art*, era solamente promotor y organizador del evento.

Durante Julio y Agosto de 2003 estuvo en Skaelskor a una hora en tren, al sur de Copenhage realizando su tan anhelado proyecto. Pocas veces en su vida había palpado la importancia otorgada a un proyecto suyo. Se encontró con un sorpresivo y jugoso estipendio, así como una tonelada de arcilla de alta temperatura a su disposición lista para trabajarse. Y una cantidad de ayudantes venidos de todo el país, de Noruega inclusive, todos estudiantes, ya de alguna escuela con departamento en cerámica, ya de una escuela de arte con taller de cerámica, pero eso si, todos habían concursado para ser seleccionados de una lista larga de aspirantes a trabajar con alguno de los maestros invitados a este simposio. Eran tantos que solamente podían aspirar a quedarse una o dos semanas pues habían otros esperando. Se trataba del clásico sistema de aprendíz que en nuestro país se ha perdido. Estos alumnos no solamente no recibirían paga, sino que ellos habían llegado hasta ahí cubriendo todos sus gastos, se sentían privilegiados de haber sido seleccionados para aportar su mano de obra en los proyectos y de paso aprenderle algo de los profesionales. En el jardín trasero del edificio instalaron sus tiendas de campaña.

Por fin haría su primer trabajo monumental, “Coatlicue” mediría 5 metros de altura, sería un trabajo bestial realizarlo en solamente 7 semanas. El efecto adicción a la adrenalina le acompañaría por estas semanas.

El proyecto *COATLICUE* de Rosario pretende ser una alegoría de la mujer mexicana. A ella le parece que todo lo que Coatlicue representa es la esencia resumida de esa parte fuerte de lo femenino en México, pero México país, la Nación Mexicana, también es un ente femenino, por ello Coatlicue es también una representación de su país. El proyecto contiene una característica que se ha mantenido en todos los proyectos posteriores: usar las tierras típicas y más comunes que se laboren y produzcan en el lugar donde será ubicada la escultura. En este caso en Dinamarca sería una arcilla blanca, un “gres” y el recubrimiento sería un esmalte blanco mate.

El proyecto rescató, de la infinidad de complejos conceptos contenidos en la original de piedra, solamente dos de ellos, el primero es la Coatlicue como madre alimentadora de todo lo viviente sobre la tierra mediante la representación de 15 pares de senos flácidos, exhaustos. La Coatlicue Azteca solamente poseía un par de senos, en la Coatlicue de Dinamarca se hace referencia a una Diosa de la Fertilidad (que la autora supone indú) que

tiene todo el cuerpo lleno de pechos alimentadores. La inmensa población del México contemporáneo se le representa a la autora como una bestia de mil cabezas hambrientas, no de nutrientes biológicos sino de esperanza, de promesas cumplidas, de una tan anhelada vida mejor. Hambre que tendría que ser alimentada con millones de pechos rebosantes, caudalosos, plétóricos; millones de pechos alimentadores que en la moderna Coatlicue se representan con 15 pares de pechos que han dado de sí, desgastados, vacíos, como una semblanza de un país agotado, incapaz de alimentar el espíritu y las expectativas de esa gran parte de la población a la que se le ha negado todo.

El segundo concepto tomado de la Coatlicue Azteca se halla representado en el remate superior de la escultura. En esta parte se ubica una “cabeza” formada por dos cabezas de serpiente que representan a Ometecutli y Omecíhuatl, señor y señora de la dualidad, que al ser puestas encontradas frente a frente, dan forma a una cara, ellos son la representación del principio, origen de todo lo generado en el mundo, representan lo femenino y lo masculino en un solo ser. Esta representación de *Dualidad*, se proyecta en la moderna Coatlicue como una manifestación de lo que este concepto prefigura en la moderna sociedad mexicana.

Esta dualidad azteca, en la cual la cosmología precolombina parece basarse, podría ser el equivalente del Ying Yang de los chinos. La intrínseca relación vida y muerte, luz y sombra, materia y espiritualidad, realismo y fantasía, concreto y abstracto, son las dos caras que se fusionan para generar un solo concepto. Los cráneos adosados a lo largo del cuerpo de la escultura refuerzan la referencia al binomio Vida y Muerte como un solo elemento. Para los Aztecas el bien y el mal, se halla en todo y en cada cosa, contrario al planteamiento católico de los conquistadores españoles del bien y el mal en total oposición.

Pero Coatlicue es tanto una madre bondadosa de cuyo seno nace todo lo que habrá de tener vida como también es el monstruo insaciable que devora todo lo que vive. Las políticas poblacionales de los gobiernos mexicanos se han sometido a los edictos de la iglesia católica que promueve la procreación incontrolada (el dar vida sin planeación) para después destinar todos esos seres a ser devorados por el hambre, la ignorancia y la imposibilidad.

Hay una parte esperanzadora en la Coatlicue de Dinamarca, es un elemento geométrico que parte de la cosmovisión azteca, la cual representa al cielo en forma piramidal, compuesto por trece niveles que sirven de morada a todo lo existente. En este cielo, caben todo y todos. No es la visión de cielo del catolicismo, aquí viven los seres y dioses luminosos y oscuros y también, las tormentas, el sol, el firmamento, las estrellas, la luna. Representados están los cielos en la nueva Coatlicue por elementos geométricos (que no fueron trece, sino quince), como plataformas en ascenso, con lo

cual se pretende crear, a pesar de todo, un espacio para la esperanza. (p. 70)

LOS OTROS PROYECTOS. El parque con sus esculturas iniciales se inauguró en Agosto del 2003. Los proyectos de los otros participantes eran muy interesantes. La espiral de Robert Harrison de USA estaba construida de malla ciclónica y rellena con miles de pedacitos de vajillas de porcelana rotas rescatadas de las bodegas de desechos de la fábrica “Denmark Royal Porcelan”.

La magnífica instalación de Neil Forrest de Canadá con cientos de objetos de cerámica en forma de corales que irían engarzados, como cuentas, en unas cuerdas de acero, asidas a unos postes en los extremos del lago y que quedarían suspendidas sobre el mismo lago. Forrest se trajo a tres alumnos como asistentes (era maestro en la Nova Scotia College of Art and Design de Halifax) que trabajaron frenéticamente desde muy temprano hasta altas horas, en medio de una neurosis que nos ahuyentó a los demás, y acabaron posesionados de todo el estudio, el proyecto, que era tan magnífico como pretencioso no pudo ser acabado en este período y según entendí regresaría al año siguiente a concluirlo.

El performance ritualístico de Sebastián Blackie de Inglaterra, quien también se trajo algunos alumnos de la Universidad de Derby en la cual lideraba el programa de cerámica, para tornear vasijas que, recién hechas, se deformaban al meterlas forzosamente en cajas de cartón. Aparte, con el fin de construir pequeños hornos, con hojas de papel remojadas en barro iban formando (en técnica semejante al papel maché) una especie de caparzones en forma de medio huevo, cada una con su chimenea, en tamaño tal que alcanzaran a cubrir una caja. La noche del performance, distribuyó las cajas con la vasijas metidas debajo de los caparzones, formando un círculo, cada elemento estaba sobre un quemador de gas, al prenderlo los caparzones que fungían como pequeños hornos echaban lumbre por sus angostas chimeneas creando efectos curiosos, conforme iba subiendo la temperatura, estas especies de medio-capullos, se iban volviendo luminosos y escapaban chispas por las chimeneas. En la oscuridad de la noche resultó un evento efectivo. Al día siguiente los objetos fueron enterrados en el mismo lugar donde se quemaron. En el sitio dispuesto para la pieza de Sebastián Blackie no hay nada, solamente un círculo de cenizas que se fueron perdiendo con el tiempo. De ello quedó un registro en video que es lo que se puede ver en el museo.

Richard Launder, ceramista noruego, profesor de la Nacional Collage of Art and Design, de Bergen, Noruega, hizo una instalación a base de tabiques sobre una pared que son una especie de casilleros en donde metió elementos de cerámica de variadas formas con diferentes colores. Se trataba de una propuesta relacionada con las políticas de migración internacional, según Richard, en esta instalación interactiva los espectadores estarían



Simposio
CERAMIC SCULPTURE ARCHITECTURE
en el SKAELSKOR RESEARCH
CENTER OF THE MUSEUM OF
INTERNATIONAL CERAMIC ART
2003



Escultura *COATLICUE* 5 m de altura
Parque escultórico de Skaelskor, Dinamarca



invitados a mover los objetos de un casillero a otro, en un acto de emular lo que sucede con los migrantes que se mueven de un país a otro.

Nina Hole, ceramista Danesa, realizó una más de sus extraordinarias esculturas que son, horno y escultura, al mismo tiempo. Esta maravillosa ceramista ha desarrollado una técnica, casi increíble, para construir esculturas monumentales de una sola pieza, que después serán quemadas desde su interior, en un proceso inverso al de las quemadas tradicionales, en el que las piezas reciben el fuego desde afuera. Cuando la conoció en otro simposio, en Lituania en 1998, estaba empezando con estos eventos que además son performáticos. Cuando Nina le explicó, en Lituania, la idea de su propuesta, le pareció increíble. Sin entender exactamente de qué se trataba, se ofreció a ayudarla, para entender mejor, junto con Fred Olsen, el especialista en hornos, que también era participante del simposio. Fue una pieza pequeña de un poco menos de 2 metros. No pudo ayudarla tanto como hubiera querido, pues ella también estaba ocupada con su propio proyecto, pero en ratitos, pues no se quería perder la oportunidad, hacía lo que podía. La noche de la quema en el patio de la Galería Nacional de Panevezys, donde todavía permanece, Rosario recuerda que vivió una de las experiencias más impactantes de toda su vida viendo como aquella pieza, vuelta horno, se quemaba a sí misma a más de 1000 grados en plena intemperie. La amistad surgida en este simposio la hizo planear, buscar y procurar los medios a lo largo de varios años para poder realizar este evento en México, cosa nada fácil en un país como el nuestro. Rosario llevó la propuesta a varias instancias, al Instituto de Cultura de Yucatán, quien encantado le dijo que si pero nunca le dijo cuando, a Monterrey, donde con mucho entusiasmo fue acogido, pero los ceramistas de Monterrey no pudieron lograr los subsidios. Se lo Propuso a Elsa Naveda y Mariana Velásquez de Xalapa y fue ahí donde finalmente se logró cuando Naveda consiguió los fondos del ayuntamiento de la ciudad para cubrir la parte de México. Los daneses solamente esperaban la respuesta afirmativa de México, pues ellos ya habían conseguido los fondos desde hacía tiempo para financiar sus traslados. El simposio se celebró en Enero-febrero de 2007. Hoy México tiene una escultura de Nina Hole en la isleta del lago de ciudad universitaria en Xalapa, gracias a ese encuentro afortunado en Lituania en 1998.

El proyecto de Ulla Viotti, ceramista sueca, quien es una estrella de la cerámica europea, construye con argamasa y tabiques elementos muy cercanos a la arquitectura. De hecho ella no los construye, hace años que trabaja asociada y patrocinada a una empresa tabiquera sueca que le patrocina todos los proyectos. Para ello llegaron un grupo de albañiles y un ingeniero a construir su proyecto en 10 días. Ulla vino a la inauguración del parque, su estancia fue de un día solamente, su obra, maravillosa, es una especie de quiosco rectangular sobre una pequeñísima colina del parque.

NOHOCH LE' LIK' o PROYECTO PNEUMA Por fin, en 2006, logró su primer proyecto monumental en México. Coatlicue le abrió las puertas en el Campus de Ingeniería y Ciencias Exactas de la Universidad Autónoma de Yucatán. En la Facultad de Matemáticas encontró lugar su proyecto *PNEUMA*. Para la construcción de Pneuma usaría la tierra roja, la misma que utilizaron los antiguos Mayas, por ello, en su título anunciaría su rompimiento con toda connotación hispánica, se nombraría en griego *PNEUMA* y en maya *NOHOCH LE'LIK'* (hoja grande al viento). Esta propuesta continuaría con la intención de usar las arcillas más comunes de la región, en este caso el barro rojo de la península yucateca. Se propuso no “ayudar” a la arcilla roja reforzándola con ninguna otra arcilla ajena, resolvería los contratiempos de obligar una arcilla que tenía su uso fincado en los tabiques y maceteros, conforme su propio comportamiento natural se lo fuera exigiendo. Y durante el proceso la arcilla se movió a su gusto y lejos de forzarla a volver a una forma preconcebida, mejor ella se ajustó a la arcilla para hacer con ella lo que llamó “bailar juntas”.

NOHOCH LE' LIK' es la representación de dos elementos naturales de la tierra yucateca, la naturaleza vegetal representada en una hoja y los vientos constantes. El viento que mueve las hojas de los árboles, el viento que refresca las tardes peninsulares y que divide en dos el día de sus habitantes: el día caluroso con su sol recalitrante y la tarde, que empieza puntualmente a las 5 cuando la gente abandona la hamaca, ya saciada la siesta, y se mete debajo de la regadera para después, refrescados, salir a continuar la vida envueltos en esa brisa que viene del Golfo. Entonces, las tardes y las noches acuñan, en las mentes y corazones de todos, términos y sensaciones de trópico dulce. Es casi seguro que todas las canciones yucatecas se hayan concebido en estas horas del día. La autora tampoco pudo sustraerse a la marca que dejó en su vida el viento, el viento yucateco. El viento también tiene el poder de cambiar la vida, de darle un giro violento a los tranquilos días, cuando ese viento se convierte en huracán. En los 21 años que ella vivió en su tierra natal experimentó algunos huracanes, el único desastroso, que arrasó Chetumal, no lo recuerda pues tenía 6 años. Los huracanes se tomaban como algo normal porque no causaban daños graves, cuando se anunciaba uno se cancelaban las clases, pero en su casa no había temor, su madre preparaba paletas heladas para comerlas frente a la puerta de la calle, abiertas de par en par, para ver cómo asombrosamente la lluvia se volvía horizontal y los vientos silbaban, el único requisito era no asomarse. De la manera en que su madre les aproximaba a este fenómeno le hizo sentir a ella una natural atracción por el viento, por los vientos. La escultura *PNEUMA* es reflejo de ello.

Pneuma también se refiere a lo que los Griegos concebía como la sustancia del espíritu, eso que para ellos es el soplo que da forma, y movimiento a la materia, transformado en energía, propulsa y genera fuerza, creación.

La hoja. La Península de Yucatán no tiene una vegetación exuberante, de bosque, de selva. Tiene una vegetación predominante de arbusto reseco por el sol y que reverdece en las temporadas de lluvia. Pero sus árboles tienen una gran variedad de hojas. En todo el mundo hay gran variedad de hojas, pero ella las que conoce muy bien son las de Yucatán. De entre las elípticas, aciculares, acorazonadas, sagitadas, dentadas, aserradas, lobuladas, las que más le gustan son las lanceoladas, en *Nohoch Le' lik'* se proyecta su fascinación por este tipo de hoja.

En Noviembre de 2006 fue develada la escultura de 6 metros de altura. (pp. 74 y 75)

PROYECTO INFLORESCENCIA. Como se ha hecho mención antes, en Enero de 2007, se logró realizar el simposio de escultura monumental en Xalapa con la participación de ceramistas mexicanos y ceramistas Daneses. Para este evento Rosario trabajó sobre un tema también relacionado con la exuberante naturaleza vegetal de Xalapa.

¿Cual sería el tema ideal para desarrollar el proyecto de una escultura para Xalapa? pues la Naturaleza, otra vez la naturaleza. Es un lugar común enamorarse de la vegetación de esta región de Veracruz, pero ella ya traía el enamoramiento de todas las naturalezas tropicales y no tropicales con las que había tenido contacto a lo largo de su vida. Así, en su trabajo se proyectan las “mariposas” que su abuela cultivaba junto a la llave de agua donde conectaba la manguera para regar las plantas al ponerse el sol, una llave que siempre tuvo una gotera propicia, que nunca reparó el plomero, porque las mariposas necesitan agua todo el tiempo, decía su abuela. Por las tardes las flores se abrían inundando de perfume todo el patio. Su abuela era la única en el vecindario que las cultivaba en su jardín. Al principio las regalaba, pero como todas querían un ramito, empezaron a pagar 20 centavos para tener derecho a llevárselas. La mayoría se las ponían detrás de la oreja cuando salían a sentarse en las puertas de sus casas o iban al parque a “tomar el fresco” (refiriéndose a la brisa fresca de la tarde) eran los años 50, la moda la imponían las actrices del cine mexicano (casi todas cubanas) con sus grandes melenas y sus flores detrás de la oreja.

La vegetación Xalapeña ofrece las más extrañas y variadas formas, es imposible no ser impulsado hacia la fantasía de evolucionar las formas epígeas, los rizomas dicotómicos, los apéndices estériles ecuamiformes, hacia la masa generosa del barro y convertir estos rimbombantes elementos en formas escultóricas, plantas pétreas que habrán de merecer su lugar en algún jardín de la verde y húmeda Xalapa.

INFLORESCENCIA encontró su lugar en la plaza Xalitlic, en el corazón de Xalapa, en uno de los barrios mas originales y antiguos de Xalapa que prodigó en los alrededores de un gran manantial, agua permanente que necesitan las “mariposas” y todas las inflorescencias.(p. 76)

Procesos



Escultura PNEUMA o
NOHOCH LE' LIK'
2005- - -



Escultura *NOHOCH LE' LIK' o PNEUMA* 2006
barro de Yucatán 6 metros de altura

UNIVERSIDAD DE YUCATÁN
Facultad de Matematicas, Campus de Ciencias Exactas



SIMPOSIO ESCULTURA MONUMENTAL
XALAPA 2006



Proceso construcción y montaje
escultura *INFLORECENCIA*
4 metros de altura
PLAZA XALITIC, XALAPA, VER.

PROYECTO BLOSSOM. La escultura de Rosario Guillermo es el resultado, resulta de un proceso intelectual que inicia en una sensación disparada, ya sea por una emoción, un recuerdo, un hecho circunstancial, que es procesado por el vasto repertorio de sus vivencias. Todo ello se proyecta en su pantalla mental como una forma tridimensional (lo que en los músicos se manifiesta como un sonido y en los poetas con palabras) un elemento generado que se queda a vivir en su cabeza, que le quita el sueño, hasta que es impulsada hacia fuera por medio de un dibujo. Entonces, para ella la idea original no es lingüística, es **formal**. BLOSSOM es un producto de este proceso.

Dice Marchan en su libro *Del Arte Objetual al Arte de Concepto, 1960-1974*.

Según Lalande y otros autores, el concepto remite a la acepción de la idea, entendida como objeto o acto del pensamiento, como algo abstracto, general o susceptible de generalización. [...] el concepto, en la acepción filosófica mas común y coincidente con la idea, es resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares y en su elevación a una significación universal. [...])una segunda acepción del concepto, entendido como una preconcepción en la mente de una cosa que hay que realizar e identificado con el proyecto o diseño preconcebido. [...] el concepto se identificaría con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc), con lo denominado en ocasiones Project-Art. En este sentido mas amplio no se elimina la materialización, ya que el proyecto tiende a la realización y no se enfrenta a la percepción. (11)

Los objetos no solamente tienen una figura patente y visible sino también una figura latente e invisible, para esta segunda acepción los griegos gestaron el concepto de Forma que es una figura captable solamente por la mente. Para Platón idea y forma son la misma cosa. Materia es aquella con lo cual se hace algo, Forma es aquello que determina la materia para ser algo.

Cuando llegó a la ENAP en 1978 la Abstracción estaba en pleno, bullía el Minimalismo, la Pintura Matérica, movimientos, los tres, que parten de la Conceptualización de los sesentas. Los jóvenes que representaban la “vanguardia”, estudiantes o recién egresados, estaban inmersos en el Pop, el Cómic-Art y el Action-Painting. De estos movimientos los que continuaron su consolidación y su ejercicio permanente hasta la fecha, fueron los primeros mencionados convirtiéndose en estilos a lo largo de la práctica.

Ella ya traía previas influencias artísticas, las que a mediados de los años sesentas, comenzaron a perfilarse en el mundo de las artes, como algo que en ese momento no sabían definir, pero que sin lugar a dudas era la *conceptualización* del proyecto artístico por encima del *objeto tangible*, lo que ellos en su momento clasificaron como el “Mensaje”. En la Mérida de estos años se perciben la influencias en el teatro (no existe un movimiento

plástico, la música sigue atrapada por la Trova manifestando su máxima evolución en la música romántica de Armando Manzanero y la literatura es costumbrista y regionalista) las novedades para los jóvenes teatreros como Rosario llegan de la ciudad de México en donde comienzan a destacarse directores como Héctor Mendoza, Julio Castillo, Luis de Tavira, Ludwig Margules, pero sobre todo Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowski forjadores de una propuesta ecléctica y novedosa que hicieron detonar el concepto de teatralidad aproximándolo a las acciones de las artes visuales, como las instalaciones y los performances. En esos años juveniles, que no se tenía la idea clara de la *conceptualización*, solamente se percibía como una vertiente opuesta al teatro convencional que practicaban los otros grupos, la asumían como la manera natural de expresión del grupo mas joven del pequeño universo teatral. Eran un grupo contestatario, con una definida vocación intelectual que se guiaba por su empatía hacia las nuevas corrientes artísticas, que tenía como gurú a Jean-Paul Sartre, que hacían duros esfuerzos por comprender el trabajo sonoro de John Cage y estaban francamente identificados e intoxicados con el “Beat” californiano. Todas estas influencias tardaron muchos años en combinarse de una manera propia y lograr una mezcla perceptible en su trabajo escultórico, de hecho, apenas empezaron a “asentarse” en su obra a finales de los ochentas.

A principios de los noventas está convencida de sus procesos creativos, de su conciencia de que su obra está regida por lo formal y no por lo lingüístico, postura difícil de asumir en un momento artístico en que la moda plástica es la contraria. La obra de Rosario Guillermo inicia su camino con la forma, parte de la forma y es ese lenguaje tridimensional el vehículo que finalmente ordena el lenguaje que habrá de codificar su mensaje, su discurso, su concepto. No, ella no arma la idea, es la idea ya gestada día tras día, experiencia tras experiencia, que se manifiesta en giros diversos, su permanente y mas prolífica inquilina, quien le dicta las formas.

La referencia a la naturaleza vegetal reaparece en su proyecto BLOSSOM para Lituania en 2008. Por variadas situaciones de diversa índole el proyecto de Xalapa no se desarrolló de acuerdo a sus expectativas. Muchas cosas quedaron cojas. Malestar emocional ante el engolosinamiento de la organizadora que se quiso comer el pastel entero dejándola fuera como autora intelectual, vergüenza ante los artistas daneses que observaron como en México, descaradamente, los mexicanos (en este caso las mexicanas) se pueden robar la autoría de un proyecto creado e impulsado por otra colega. Sin proponérselo, Lituania se volvió una continuación de Xalapa, tenía que cerrar el círculo que quedó abierto, pendiente de cerrar. Ya traía una forma largamente pensada, dibujada, maqueteada, la complementación que consumiría en Panevezys.

La naturaleza vegetal en Panevezys, ciudad donde se realizaría el simposio, no es exótica pero si abundante. Todos los días atravesó por un

enorme parque florido, bordeando el lago, para trasladarse al taller donde desarrollaba la obra. Otra vez, las sensaciones con las que empezaba el día, estaban ligadas a la naturaleza vegetal. En el proyecto original no había una referencia explícita al trópico, pero, inequívocamente, la experiencia inconclusa de Xalapa la llevó a coronar su pieza de 5 metros con un remate que hacía franca referencia a la floración de la planta del plátano. Recuerda que todo el tiempo, mientras desarrollaba el proyecto en Lituania, la experiencia de Xalapa siempre estuvo presente con un dejo lastimero que equivocadamente creía ya superado. Siempre tuvo la sensación de que el acontecimiento en Xalapa fue, de alguna manera que le era difícil concretar, incompleta. Sentía que en Panevezys cerraría ese círculo. Al final, una vez montada la pieza, al observarla se lo confirmó a si misma, Xalapa, su ambiente, las sensaciones que le transmitió, siempre estuvo presente y la acompañó durante todo el proceso. (pp. 80 y 81)

La Escultura, la Cerámica y el Devenir.

A estas alturas de su vida y de su carrera, por alguna extraña razón que no ha podido discernir, el futuro se ha vuelto un panorama con demasiadas aristas. Algo extraño ha sucedido en los últimos años, algo que le es muy difícil de definir. A veces piensa que la docencia la arrancó de una enclaustrada concentración que tenía muy bien asumida en la cual los problemas se resumían en uno solo: la creación de su obra personal y todo lo que este hecho emanaba. Habían sido muchos años de organizar su vida en torno al proyecto individual, a la conformación y modulación de su discurso propio.

Siempre supo que la docencia le gustaba, que se le daba bien pues venía de una estirpe de docentes. Su experiencia propia en la ENAP (1982-1986) siempre la recordó con una sensación de bienestar. Pero dos años en La Esmeralda (2007-2009) le demostraron muchas cosas más. No solamente le gustaba enseñar, lo valoraba altamente. El trabajo con los alumnos la llevó a descubrirse como una especialista con una vastedad de conocimientos que ella, en el ejercicio de irlos conquistando, asimilando, aplicando y superando, los había arrinconado en algún apartado de su memoria. La convivencia con los alumnos, con sus proyectos, la había llevado a hacerse una especie de psicoanálisis, que se renovaba con cada alumno, con cada proyecto, varias veces en cada semestre, constantemente. Ubicarse frente al proyecto del alumno y visualizarlo desde su punto de vista le propiciaba desdoblamientos saludables. Salirse de si misma para conocer, comprender el espíritu creador de cada alumno y poder orientarlo de la manera mas adecuada y fiel a su discurso, a su idea, a su concepto que muchas veces era inconsciente, era un ejercicio renovador.



Proceso, metiendo la escultura al horno.



Proceso, Metiendo la escultura al horno 2

Proceso de construcción
escultura *BLOSSOM*

SIMPOSIO LITUANIA 2008



Conferencia en la Galería Nacional





simposio Litguania 2008



Proceso, montaje de la escultura.



Rosario Guillermo y su escultura "Blossom"

Todas estas inquietudes y ejercicios vitales se cortaron de manera brusca e inesperada, y supone que se quedó flotando en un espacio del que le tomó tiempo y dificultad salirse, y del cual no ha logrado sustraerse del todo.

Volver a su taller “a mirarse el ombligo”, como le gusta decir, era necesario. Casi se había quedado sin obra en su bodega, había muy poca en proceso en su taller, una enorme culpa por tener abandonados sus personales y particulares proyectos, y varios compromisos tumbándole la puerta. Sin remilgos asumió el retorno a su rutina, vuelta un modo de vida después de 25 años de práctica, pero como novia de pueblo no dejaba de pensar en “aquel amor”. Tal vez no sea capaz (o no encuentre razones suficientes) para buscar otra universidad en donde continuar la experiencia docente, pero está convencida de que si se la ofrecen de ninguna manera se negaría. Y es posible que esta convicción genere consecuencias, porque sin buscarla, le llegó una oferta, otra, nueva, que aún sigue calificando como maravillosa, y que por el momento, en estos días se ha convertido en “el devenir”.

Hay una historia previa.

Una de las más provechosas empresas que creó José Vasconcelos en sus míticos tiempos, las *Misiones Culturales*, se instalaron en el estado de Yucatán en 1931, nunca interrumpieron su actividad. Así, de esta manera, a lo largo de los años que lleva este proyecto, algunas veces fortificado y otras decaído, dependiendo de los sucesivos gobiernos, las misiones han fomentado la educación básica, la capacitación para el trabajo y el desarrollo sustentable de la comunidad en la que se instala. Han dado apoyo al desarrollo social, económico y cultural de las comunidades rurales, a quienes enseñan diversas manualidades y oficios, fomentando el auto desarrollo y la formación de hábitos de organización. Con el actual gobierno yucateco las *Misiones Culturales* han recibido un nuevo impulso ampliando su oferta educativa. Ahora se les enseñarán a los campesinos el uso y aprovechamiento de los materiales de su entorno para generar actividades sustentables. Y es en este punto en donde aparece el uso del barro, de las arcillas que se encuentran en la tierra yucateca.

Su trabajo docente en *La Esmeralda* ya se encontraba bajo amenaza cuando le llegó la invitación para hacerse cargo de este propósito. Lo tomó con tanto entusiasmo que se quedó cortísimo, comparado con el que sintió cuando estuvo en los terrenos donde se iniciaría tan valiosa causa y su propuesta fue recibida sin reservas. Conocedora de la situación de la cerámica en su estado, iniciaría el proyecto desde la localización de nuevas minas de barro, ya que, el barro que había y se usa desde los tiempos prehispánicos está en franca extinción. Ya encontradas las minas (punto en el que se encontraba el proceso, en agosto de 2009) habrán de conocerse las características específicas de las arcillas para definir su uso y aplicación y saber por cuáles aspectos enriquecerlas o mejorarlas para ampliar su capacidad laboral. Teniendo la materia prima debajo de los pies, los campesinos

yucatecos se relacionarán con ella de una manera abierta y amplia, sin condicionamientos de ninguna especialidad, vertiente o propósito predeterminado. Entrarán en contacto con ella y se le irán aproximando desde su extracción, su limpieza y preparación, aprenderán a trabajarla y a procesarla sin necesidad de maquinaria o herramientas que no puedan crear ellos con sus propias manos. Para la construcción de un horno primitivo cuentan con todos los materiales necesarios que se hallan en su entorno sin necesidad de comprarlos. De su propio ámbito obtendrán un medio de creación, de recreación o de sustento, según lo decidan sus propias inquietudes e intereses, sin necesidad de buscar financiamientos ni apoyo, ni privados ni del gobierno. El conocimiento y dominio de las técnicas y procesos primigenios, les demostrarán que solamente necesitan de su iniciativa e ingenio para llevar a algún punto cualquier propósito con el barro.

La parte más interesante del proyecto estará en el sentido de cómo encaminar a los campesinos por las múltiples rutas, sin afectar o influir en su visión natural, original, personal, comunitaria, étnica. Pero ocuparse de ese aspecto de tan vasto proyecto, abarcaría otras tantas hojas que por supuesto requiere un trabajo aparte. Tampoco viene al caso, porque este trabajo se ocupó de todo lo que en el pasado ha sucedido en la vida de una escultora y cómo todo ello se perfila en su obra y ha conformado su discurso plástico. Pero no quiso cerrar sin dejar de hacer mención de las modalidades que en este momento toman en su vida La Escultura y la Cerámica en su Devenir más próximo.

Para ella, en este momento, las vocaciones que han marcado su vida regresan, sin proponérselo al origen, al campo, a la tierra campesina, a los terrenos en los cuales, su madre con su propio proyecto de vida le enseñó sin palabras, a conformar el suyo propio. Una vez más la serpiente se muerde la cola. No cabe duda que “infancia es destino” y que cada momento vivido a lo largo de una existencia, se refleja en el gesto, en el trazo y en la forma sobre cualquier material que tenga proclividad a lo imperecedero, sea tangible o ideal.

Notas:

- (1) Catálogo exposición *TERRITORIUM* S.H.C.P. 2003 p. 7
- (2) Ídem...P. 9
- (3) H. Gardner, *Arte Mente y Cerebro*, Barcelona Ed. Paidós 2005 p. 77
- (4) Catálogo exposición *TERRITORIUM* S.H.C.P. 2003 p. 12
- (5) S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto 1960-1974*, Madrid 1974 Ed. Alberto Corazón p. 302

CONCLUSIONES

El análisis y reflexión sobre los propósitos y la intencionalidad de los contenidos del trabajo propio de una escultora, le reportan una enriquecedora labor de autoanálisis. Aunque comúnmente se piensa que queda en los terrenos del crítico, del estudioso del arte, la interpretación de la obra artística, el escrutinio de las diversas motivaciones que generan el contenido temático de un trabajo escultórico aporta conocimiento y experiencia sobre el análisis de la intencionalidad “secreta”. La forma de sentir, de procesar su experiencia propia y las formas de las que se vale para expresar ese sentimiento no es un acto totalmente consciente. El fluir de su conciencia a través de la disciplina que escogió para expresarse, es un mecanismo que se dispara solo. Es el pivote principal de una tensión permanente entre la forma de sentir, de registrar los eventos y las formas empleadas para representar ese sentimiento.

Aunque a veces concuerda con Virginia Wolf, quien con franca intención, perseguía un arte que pudiera reproducir la intensidad de la experiencia interior en términos propios, sabe que al brindar al público una obra abstracta (que por ello mismo es una obra abierta), le otorga al espectador, a través de su discurso lírico-abstracto y su imaginería conformada por una iconografía biomórfica, una cantidad de instrumentos para que por medio de un libre ordenamiento, arme y proyecte su historia personal en el escenario que la artista propone.

Las obras de arte, hoy en día, ya no se pueden reconocer fácilmente de aquellas que no lo son, por lo *que cualquier cosa puede ser una obra de arte* porque eso que las convierte en arte *no es algo visible al ojo*, el objeto significa porque *es el vehículo de una declaración artística*. Localiza su *artisticidad* en su *significado*, donde *significado* se entiende como el contenido de las obras de arte, aquello sobre lo que son y representan. El concepto nace como una idea abstracta, como una construcción mental-intelectual que permite comprender las experiencias surgidas de la interacción con el entorno, el concepto siempre está vinculado al contexto. Si en el Arte Conceptual la idea o el concepto es la parte más importante de la obra, también es necesario recordar que no existe objeto sin una idea previa que lo genera. Es cuestión de escoger de cual de los puntos se parte.

México DF 22 de Agosto de 2009

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA Juan *Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas*
México Edit. Coyoacán 2006
- BACHELARD Gastón *La poética del espacio*
México Fondo de Cultura Económica 2006
- BAUDRILLARD Jean *Las estrategias fatales*
Barcelona Editorial Anagrama Colección Argumentos 2000
- BELVER, M. (1989). *Psicología del arte y criterio estético*.
Salamanca ediciones Belver, M. 1989
- BOURDIEU P. *Sociología y cultura* Grijalbo, México, 1990
- C. MALTESE *Semiología del Mensaje Objetual* Madrid,
Alberto Corazón Editor, 1972
- FERRATER MORA, JOSE *Diccionario de Filosofía Abreviado*,
Barcelona, Editorial EDHASA-SUDAMERICANA
- FURTH Gregg *El secreto mundo de los dibujos*,
Edit. Océano, Barcelona, 1998
- GARDNER Howard *Arte, mente y cerebro*
Barcelona Paidós Surcos 12 2005
- GONZALEZ NUÑEZ José de Jesús, NAHOUL SERIO
Vanesa, *Psicología Psicoanalítica del Arte* México Edit. El
Manual Moderno 2008
- GOMBRICH E. *Norma y forma* Madrid Alianza 1984.
- HAUSER, A., *Teorías del arte* Guadarrama, Barcelona, 1974
- KANDINSKY Wassily *De lo espiritual en el arte*
México Ediciones Coyoacán 2001
- LORENZANO, C., *La estructura psicosocial del arte*. Siglo
XX, México, 1982.

PANOFSKY E. *El significado en las artes visuales*, Madrid Editorial Alianza 1980

S. MARCHAN *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid Alberto Corazón Editor 1974

VILLAREAL Hector *La Modernidad Religada por sus In-crédulos*, en Revista Replicante # 9 Edit. Panorama, México 2006

VYGOTSKI, L., *Psicología del arte*, Barral, Barcelona, 1970.

Catálogo de la exposición *TERRITORIUM*, SHCP, México 2004