

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**ARTE, CULTURA, IMAGINACIÓN Y SEMIÓISIS: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE
LA CULTURA Y DEL ARTE A LA SERIE "INFORME PARA UNA ACADEMIA"
DE FRANCISCO TOLEDO.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

ADOLFO FELIPE MANTILLA OSORNIO

DIRECTOR

DRA. DEBORAH DOROTINSKY

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE
CENTROS DE INVESTIGACION

CIUDAD UNIVERSITARIA, ENERO 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.

Arte, cultura, imaginación y semiósis: una aproximación desde la semiótica de la cultura y del arte a la serie “Informe para una academia” de Francisco Toledo.

Adolfo F. Mantilla Osornio.

Índice

Introducción	3
Los “Informes” del Chango de Juchitán y de Franz Kafka, ¿anclajes de la identidad?	8
Hacia una concepción antropológica del arte	15
La naturaleza humana como base para la imaginación y la identidad cultural: catalizadores del arte	22
Ideología, mito y utopía: articuladores del imaginario sobre la identidad, en la serie de Toledo	26
La semiosfera, la cultura y la obra	35
Conclusiones	49
Bibliografía	52

Introducción

Cada ocasión que un individuo se encuentra frente a una obra de arte, ésta detona en él una cadena de reflexiones que permiten establecer preguntas entorno a las causas y significados que alberga dicho objeto. Esta cualidad fundamental de la practica artística y su recepción implica un dialogo constante de carácter inter-subjetivo, mismo que posibilita el reconocimiento de experiencias culturales que se fusionan, creando nuevas formas de conocimiento sobre la existencia y la identidad.

Lo anterior permite retomar aquí la idea de Gerardo Mosquera, quien asume a la llamada globalización¹ como la emergencia y coexistencia de dos principales procesos, opuestos entre si, ocurridos al interior de la dinámica cultural. En este planteamiento el primero de dichos procesos estaría delimitado por la expansión de los poderes económicos y de comunicación, originados dentro de la matriz cultural “europea”. Dicho fenómeno se habría constituido, según esta perspectiva, como una generalización de la llamada cultura² occidental,³ deviniendo una *metacultura* que asimila, recicla y homogeneiza el resto de los sistemas culturales. No obstante de modo simultáneo, desde el interior de las culturas “subalternas”, emerge, según Mosquera, un proceso de apropiación y trasformación de dicha *metacultura*, reformulándola y resignificándola en cada uno de los “subsistemas”, siendo justo esta tensión entre la *metacultura* de origen occidental y sus múltiples oposiciones la que define el carácter de los procesos culturales contemporáneos, incluyendo al arte.⁴

¹ El termino *Globalización* ha servido para referir a un fenómeno de carácter económico ocurrido en el marco de la consolidación del capitalismo, no obstante es necesario acotar que hay evidencias de que dicha expresión es solamente una de las dimensiones de un proceso permanente en la cultura.

² Entiendo aquí *cultura* como el conjunto de manifestaciones de un grupo humano, condicionadas por hábitos y pautas de comportamiento emergidas durante el transcurso de la vida del miso. En este sentido la oposición entre “cultura europea” y “culturas subalternas” implica una aproximación a las relaciones de poder ocurridas en las relaciones sociales. Dichas relaciones son, dicho sea de paso, connaturales al fenómeno cultural, implicando a todos y cada uno de los sistemas culturales. Lo anterior implica descartar la existencia de fenómenos culturales aislados, ya que eso implicaría una postura maniquea, por la razón de que toda cultura requiere de la interacción, y no puede tener dinámica “propia”, al margen de la existencia de otras.

³ En este contexto es necesario especificar que los conceptos Europa, Occidente limitan las realidades culturales mencionadas, no obstante son metafóricamente términos que intentan referir a una realidad que por sus características supera cualquier termino. En este sentido las relaciones aquí esbozadas son naturales a todo fenómeno cultural, no obstante aquí se refiere a una abstracción de un sistema cultural que se ha constituido como el rector de las demás realidades culturales. En consecuencia la interacción forma parte de la base de la creación de los sistemas de valores que determinan las prácticas culturales.

⁴ Gerardo Mosquera. “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, p.57-58.

La tensión entre los dos procesos mencionados habría creado, por un lado, la aparente integración de las culturas subalternas al modelo occidental, y por el otro, la apropiación y refuncionalización de la *metacultura* en cada uno de los diversos ámbitos culturales “subordinados”. La alternancia entre *globalización* y *diferenciación* sería entonces la que puede definir los polos de una relación tensiva que determina los procesos culturales y artísticos en la actualidad. Podemos decir entonces que el *drama social* contemporáneo se define por los antagonismos mencionados, mismos que originan fenómenos múltiples que re-significan el mundo, re-creando la identidad de la cultura global desde las experiencias subalternas. Como ejemplo de ello se hace mención a la emergencia y uso de nuevas formas de expresión que disuelven los límites entre lo *propio* y lo *ajeno*, creando formas nuevas definidas al interior de los campos receptores.⁵

En este sentido el fenómeno histórico-cultural llamado América Latina, puede explicarse como resultado de la contradicción existencial expresada en la *identidad-diferencia* con respecto a Occidente. En el caso del arte dicha “transculturación” se expone en el carácter multidireccional de los procesos creados en las relaciones interculturales.⁶ Particularmente en el caso de México, el aparente carácter ambivalente de su arte con respecto a su correlato europeo ha permitido una alternancia entre la apertura y el hermetismo, deviniendo una tradición artística aparentemente contradictoria.⁷

Es posible asumir entonces que dentro del proceso mencionado en los párrafos anteriores han ocurrido múltiples intentos de “desoccidentalizar” la *metacultura*, creando nuevas formas de identidad.⁸ Lo dicho anteriormente puede ser identificado en las múltiples materializaciones de los sistemas culturales, mismos que se crean en gran medida en el ámbito del imaginario⁹ y la imagen.¹⁰

⁵ *Ibidem*, p.59-63.

⁶ *Ibidem*, p.63-64.

⁷ Jorge Alberto Manrique. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, lecturas mexicanas, CONACULTA, 2000, pp. 11-83.

⁸ Gerardo Mosquera. “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, p.66-67.

⁹ Entiendo en este caso al imaginario como el conjunto de realidades logradas a través de la imagen y la imaginación. Dicho bagaje mantiene una relación indisoluble con las formas ideológicas, mitológicas y utópicas que determinan la realidad individual y colectiva gestada en los procesos culturales. En consecuencia el imaginario es la entidad que almacena los valores que permiten dar sentido al mundo filtrado por la experiencia dentro de la cultura. Con ello surge una relación indisoluble entre las imágenes materiales y las inmateriales, y en consecuencia la idea de que la realidad no está fuera de nosotros y tampoco dentro de nosotros, sino entre nosotros; en el imaginario inter-subjetivo; para profundizar al respecto véase Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación* UNAM, ENAP, México, 2006.

¹⁰ En el presente trabajo es imposible desarrollar a profundidad una discusión en torno a la imagen, no obstante es necesario especificar lo que en este contexto se entiende por tal concepto. Al margen de su vínculo con las nociones de falsedad, engaño, ídolo (*éidolon*), *mimesis* (imitación), aquí se enfatiza la valencia *ontológica* de

Prueba de lo anterior sería la aseveración de que en los años recientes la dinámica cultural ocurre al interior de la experiencia visual, ya sea a través de formatos tradicionales o en las nuevas tecnologías.¹¹ De ahí la idea de que la realidad social contemporánea se define en gran medida por su tendencia a visualizar cosas, y por el crecimiento de la *imagen del mundo*; es decir el mundo concebido y captado como una imagen. Esta aparente nueva condición de la cultura se expresaría entonces en la tendencia a plasmar en imágenes o visualizar la existencia. Lo anterior implicaría que la cultura contemporánea constituiría la alteración del antiguo vínculo de la imagen con la realidad.¹² Dicho presupuesto no sólo incluye las expresiones definidas como *arte* sino que se extiende al resto de las creaciones humanas. Es decir, intenta abandonar el sentido atribuido a la cultura como *high culture*, sustituyéndolo por el enfoque que define a la cultura como el lugar donde emerge y se transforma la identidad; entendida como una entidad heteróclita. En consecuencia es dentro de la experiencia visual cotidiana donde emerge esta identidad *transcultural*, justo en la intersección entre lo local y lo global entre lo homogéneo y lo heterogéneo, entre lo virtual y lo real.¹³ Un ejemplo concreto de lo anterior parece encontrarse en el arte y específicamente en la serie *Informe para una academia* de Francisco Toledo.

Lo dicho hasta este punto permite dar inicio a una reflexión que intenta mostrar la permanente relación entre el fenómeno del arte y el de la cultura, ambos determinados por la imaginación, la identidad y los procesos de semiósis proyectados en la imagen.¹⁴ Lo anterior posibilita construir la hipótesis de que el imaginario sobre la identidad cultural atraviesa la imagen y en consecuencia es en ésta donde se genera y proyecta en gran medida la cultura; siendo la imagen constituyente de la cultura y a su vez constituida por aquella. Para demostrarlo

la imagen; el hecho de que una cosa se convierte en imagen de otra en virtud de una relación arbitraria de similitud entre ellas. Lo anterior posibilita la imaginación, dándole a la imagen el poder de estar en lugar del objeto al que representa, e incluso rebasarlo y constituirse como un Ser propio.¹⁰ Así, las imágenes sensibles (objetos) pueden ser táctiles, sonoras u olfativas, pero definidas como expresiones, su sentido superan la dimensión conceptual y se extiende al ámbito material. Es decir, la materialidad de la imagen es significado, espíritu y concepto. En consecuencia las imágenes no solamente representan pensamientos sino que permiten *formarlos*. En conclusión todo pensamiento se basa en imágenes, y por lo tanto la experiencia de la realidad también.

¹¹ Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 17-18.

¹² *Op cit*, pp. 22-27.

¹³ *Ibidem*, pp. 47-58.

¹⁴ Según Charles Sanders Peirce la semiósis es el proceso de formación del sentido a través del signo. Peirce establece un esquema triádico que muestra la relación necesaria en la construcción del sentido en los procesos de semiósis. Dicho proceso involucra al signo, entendido como cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así sucesivamente *ad infinitum*. Este proceso hace necesaria la articulación de la *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*, ya que la emergencia del sentido implica una experiencia temporalmente determinada. Para profundizar al respecto véase Chales Sanders, Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Editorial, Nueva Visión, Argentina, 1974.

se hará un estudio de caso tomando la serie de Francisco Toledo *Informe para una academia*. Dichos grabados parecen evidenciar un macro fenómeno de *intersemiósis*,¹⁵ determinado por los procesos de imaginación e identidad. El presupuesto anterior implica asumir que la experiencia cultural, que dicho sea de paso es la formadora de la identidad, se consolida en la imaginación, a través de imagen. Es decir, toda imagen es la proyección de una “realidad” cultural.¹⁶ En este sentido las imágenes dan acceso a una visión del mundo, mismo que es determinado por un sistema de valores culturales. Éstas se integran constantemente a otras, reconstruyendo la experiencia cultural en cada una de sus aprehensiones.¹⁷ Lo antes dicho permite aquí recuperar la idea de que las imágenes, y en consecuencia cada acontecimiento artístico, obedecen a un propósito dominante,¹⁸ el de ser la expresión de una experiencia culturalmente determinada.¹⁹

En el presente trabajo me ocuparé entonces de intentar establecer las conexiones entre cuatro dimensiones de la condición humana para poder explicar la serie de Francisco Toledo *Informe para una academia*. El *arte*, la *cultura*, la *imaginación* y la *semiósis* serán los ejes rectores del trabajo, mismos que permitirán demostrar que el fenómeno del arte²⁰ es un ejercicio de identidad, resultado de la condición humana,²¹ y en consecuencia parte integral de todo sistema cultural. Para mostrar lo anterior será necesario identificar en la imaginación el lugar donde se construye el mundo cultural, filtrado siempre por la ideología,²² el mito,²³ y la utopía.²⁴ Con ello podré finalmente integrar a la dimensión

¹⁵ Siguiendo la definición de Peirce sobre el proceso de formación de sentido (semiósis), la Escuela de Tartu, y particularmente Iuri Lotman y Peeter Torop acuñaron la noción de intersemiósis para hacer referencia a los procesos de formación de sentido dentro de una interacción. En consonancia con lo anterior, la intersemiósis se entiende en este trabajo como el proceso de formación de sentido a partir de las relaciones inter-culturales. Para profundizar al respecto véase Peeter Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica” en *Cuicuilco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Vol. 9, No. 25, mayo-agosto, 2002.

¹⁶ Aquí se hace inútil definir la “realidad” a partir del medio que produce una imagen, y nos obliga a profundizar en la forma en la que el proyecto occidental definió el fenómeno de la imagen dentro del fenómeno de la imaginación. Lo anterior consiste en revisar la relación entre las imágenes y la construcción de la realidad dentro de la dinámica cultural, ya que parece que la historia de la relación entre “lo virtual”, “lo real” y la imagen forma parte del mismo proceso cultural.

¹⁷ Peter Burke. *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.

¹⁸ Ernst H. Gombrich. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p.14.

¹⁹ Clifford Geertz. “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Paidós Barcelona, pp. 117-146.

²⁰ No se intenta aquí omitir la historia del concepto *arte* dentro de la tradición europea, mas bien se pretende integrarlo dentro de un enfoque mas antropológico que permita explicar manifestaciones culturales logradas dentro de dinámicas diversas, al margen de el ámbito europeo.

²¹ Se entiende aquí como “condición humana” al carácter fundamental del ser humano a partir de sus condiciones biológicas. En este sentido, dicha condición refiere a las bases compartidas por toda la especie, identificadas aquí en la facultad simbólica, imaginativa y preformativa.

²² Según Paul Ricoeur la ideología ha sido examinada en sus tres usos o niveles de profundidad. El primero como distorsión o disimulo, como una imagen invertida de la realidad; que en términos de K. Marx es definida como *praxis*. De éste se desprende el segundo, donde la ideología se establece como un pensamiento universal que justifica la dominación, poniéndose al servicio del proceso de legitimación de la autoridad. El tercero se expresa en la función integradora, abandonando las anteriores, de legitimación y de distorsión. Esta última se expresa en las formas que actualizan los acontecimientos que forman la identidad, es decir la expresión de la memoria social. En esta perspectiva, la ideología –semejante al mito– sirve como entidad de enlace para la memoria colectiva con el fin de transformar los acontecimientos en objeto de

semiótica dentro de la dinámica cultural, para mostrar así el proceso de transmisión de textos culturales dentro de la semiosfera.²⁵ La serie *Informe para una academia* de Francisco Toledo será entendida aquí esencialmente como el resultado de un proceso de intersemiósisis. Las imágenes que crea en sus grabados se establecen presuntamente como un correlato del texto homónimo de Franz Kafka, pero al mismo tiempo constituyen un nuevo texto cultural, determinado por la experiencia del artista oaxaqueño, anclada en este caso en el discurso sobre la “civilización”,²⁶ creado en la tradición cultural llamada occidental.

Lo anterior intenta ofrecer al lector la posibilidad de reconocer en la propia condición humana la facultad de imaginar (crear y re-crear) al mundo a través de la ideología, la utopía y el mito. Estos articuladores de la identidad y la realidad social son interiorizados a través de imágenes creadas dentro de la dimensión semiótica, y en el caso de Toledo expresan una relación con el pasado, el presente y el futuro de la cultura.

creencia de toda una comunidad. Lo anterior se perpetúa a través de los dos niveles anteriores, haciendo que la función de integración se prolongue en la de legitimación y en la de distorsión. Paulatinamente la ideología se transforma en un modo de interpretación artificial de un grupo y su historia, que deviene en visión del mundo; un código universal para dar sentido a todos los acontecimientos del mundo. En consecuencia la ideología puede también ser una entidad positiva y constructiva que permite la representación e idealización de un grupo, reforzando su identidad dentro del mundo. Para profundizar al respecto véase Paul Ricoeur, *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

²³ Para este trabajo he tomado la definición que Leszek Kolakowski propone para la categoría *mito*. Él entiende al mito como la entidad que estructura la realidad cultural y que funciona como soporte para legitimar el orden social vigente. Éste permite la integración de la experiencia individual y la colectiva. En este sentido, algunas de las categorías que definen a la cultura han devenido en mitificaciones que sustentan la identidad colectiva e individual. Las nociones de *salvaje* y *civilizado* son manifestaciones de un fenómeno de mitificación sobre la realidad cultural y siguen cumpliendo funciones de legitimación e integración, insertándose en un saber totalizante y explicativo que justifica la realidad. Para profundizar al respecto véase Leszek Kolakowski. *La presencia del mito*. Amorroutu Editores, Argentina, 2000.

²⁴ Se entiende aquí a la utopía como la entidad que proyecta la imaginación fuera de lo real; no sólo en términos espaciales sino también temporales. En contraste con la ideología, que preserva la realidad, la utopía la cuestiona. La ideología y la utopía son entonces complementarias, estableciendo un equilibrio en el imaginario social. Así, la utopía puede ser definida como sueño ilusorio o como modo de ser justo que impugne la realidad existente. La utopía es entonces necesaria como imagen movilizadora, como horizonte orientador y como instancia crítica. Igual que la ideología, el mito y la ciencia, la utopía funciona como entidad rectora en los procesos de formación de la imagen de la cultura. Para profundizar al respecto véase Paul Ricoeur, *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

²⁵ Según la propuesta de Iuri Lotman, la semiosfera es un concepto acuñado por analogía a la biosfera, e implica un *continuum* semiótico formado por múltiples formaciones semióticas de diversos tipos que se hayan en distintos niveles de organización. Es dentro de ese espacio donde resultan posibles los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Este “universo” semiótico puede ser entendido como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros, todos en constante interacción.

²⁶ La idea de la civilización es entendida aquí como parte de la matriz ideológica evolucionista, misma que se estableció desde la filosofía, y que posteriormente se convirtió en la base de la antropología decimonónica. En este sentido la idea de la civilización ha permitido la construcción de una conciencia cultural determinada por un principio teleológico.

I Los “Informes” del Chango de Juchitán y de Franz Kafka, ¿anclajes de la identidad?

“Yo, chango de Juchitán”, así inicia el artículo publicado en la semana del 27 de junio al 3 de julio de 2005 en el suplemento *La revista* del periódico *El Universal* de la Ciudad de México. En él se anuncia *Informe para una academia*, la exposición del artista plástico Francisco Toledo compuesta por 15 grabados y casi 60 obras que evocan al personaje –un simio semihumanizado– del relato de Franz Kafka.¹ Años atrás Toledo había expresado ya su particular gusto por la obra del escritor checo. En ella encontraba un elemento de identidad que le hacía recordar una situación bicultural en constante tensión; justo como la suya.² Peter el Rojo como se llama el animal fantástico creado por Kafka, y recreado por Toledo, es el protagonista de *Informe para una academia*, relato que ahora comparte el pacto autobiográfico de Kafka con Toledo.

“yo soy como ese mono. Su historia es la mía. Yo chango de Juchitán, salgo de mi comunidad y tengo que aprender –como Peter el Rojo– a comportarme y vestirme. A hablar, fumar y emborracharme. El mono no logra adaptarse por completo a la sociedad [,] ni yo tampoco lo he logrado a mis casi 65 años. Digamos que mi naturaleza simiesca, como en la obra de Kafka, no ha sido aplacada del todo”.³

Con sus palabras, el pintor de origen zapoteco, parece revelar su tránsito por dos sistemas culturales. De ellos surge su identidad bifrontal, delimitada por el fenómeno de la cultura. Él mismo asume –igual que el simio de Kafka– el fenómeno de “integración” al mundo de los “seres humanos”. En su obra se expresa un fenómeno cultural que evoca a su propio proceso, envuelto de historias de vida que se hacen imágenes.⁴ La crisis existencial del personaje Peter el Rojo es aparentemente un pretexto que permite, en la serie de Toledo, mostrar el carácter de otra identidad cultural, la del Chango de Juchitán.

¹ Myriam Audiffred. “Yo chango de Juchitán”, en *La revista*, suplemento del periódico *El universal*, No. 070, 2005, pp. 54-56.

² Silvia Cherem. “Francisco Toledo”, en *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 361.

³ Myriam Audiffred. “Yo chango de Juchitán”, en *La revista*, suplemento del periódico *El universal*, No. 070, 2005, 54-56.

⁴ *Ibidem*, pp. 54-59.



“hablando con franqueza: la simiedad de ustedes, señores míos...” Punta seca/ Aguatinta al azúcar 9x9 cm. 21.4 x 98.5 cm., 2004

Pareciera entonces que en la Punta seca mostrada arriba se expone, a partir de una concepción simbólica, la idea de la transformación humana, misma que permite abandonar la condición animal, que al mismo tiempo delimita la dicotomía salvaje-civilizado. ¿A caso es la identidad humana “civilizada” la que se problematiza en el marco del grabado?, y en su caso ¿es esto lo que permite en la serie de Francisco Toledo exponer una reflexión que tiene la intención de develar una situación existencial condicionada por su ámbito cultural? En el pie de imagen es posible identificar un texto que evoca a la permanencia de un rasgo animal en todo ser humano, incluso después de haber superado la línea evolutiva que dio pauta para emergencia del *homo sapiens*; ejemplificada en este caso con un grupo de personas que parecen representar al sector “más civilizado” de la cultura europea, la Academia. De ahí la pregunta ¿es el vínculo indisoluble entre la condición animal y la humana lo que permite sustentar la problemática de la identidad, misma que parece ser un tópico recurrente en la obra de Toledo?

A lo largo de su vida, Toledo ha recreado en su obra múltiples textos culturales. Desde *Trece maneras de mirar un mirlo* de Wallace Stevens;⁵ el correlato del texto de Carlos Monsivais, *Nuevo Catecismo para indios remisos*, creado a partir de grabados tlaxcaltecas y poblanos de los siglos XVIII y XIX;⁶ *Toledo Guchachi*;⁷ *Toledo/ Chilam Balam*;⁸ *Toledo/Sahagún* tomado de la *Historia general de las cosas*

⁵ Francisco Toledo. *Francisco Toledo, Obra Gráfica para Arvil, 1974-2001*, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2001.

⁶ Carlos Monsivais. *Nuevo catecismo para indios remisos*, Era, 2005.

⁷ Francisco Toledo. *Toledo/Guchachi*, textos prehispánicos, europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII; antología de textos por Elisa Ramírez Castañeda, México, 1976.

⁸ Francisco Toledo. *Toledo/ Chilam Balam*, texto tomado del libro de los enigmas del Chilam Balam de Chumaye, México, 1975.

de la Nueva España;⁹ *Cuento del conejo y el coyote; El sol, la luna y las estrellas; leyendas de la creación*;¹⁰ *Coyote va a la fiesta de Chihuitán*;¹¹ hasta el *Manual de zoología fantástica* de Borges.¹² Todos parecen compartir el hecho de expresar la “ambivalencia” cultural de su autor. A través de sus textos Toledo parece querer reformular la contradicción existencial que detona a la cultura, deviniendo un intento por articular mundos, con frecuencia, opuestos pero complementarios.

La obra de Toledo puede distinguirse en gran medida por su tendencia a la representación de animales, que en ocasiones son proyectados en proceso de hominización, o a la inversa seres “humanos” con características zoomorfas. La recurrencia de esta ambigüedad entre la dimensión animal y la humana es parte de la identidad de su obra. La analogía que él mismo establece con la figura de Peter el Rojo parece no ser una casualidad, ya que a partir de ella es como expone su condición cultural. La obra de Toledo expone imágenes que reformulan al mundo; aunque éste se presente aparentemente irracional y fantástico. Es a caso por eso que desde hace dos décadas, la crítica mexicana subrayó el hecho de que en gran parte de su obra se devela el mundo mítico de su (s) cultura (s), es decir un mundo realizado a partir de los mitos de la cultura. Un texto visual que relata un mito, actualizándolo.¹³ El carácter híbrido de la obra de Toledo –igual que el simio creado por Kafka– expresaría entonces una identidad en tensión, formada por mundos opuestos, como el de los humanos y los animales, el de la realidad y el mito. Sus grabados tendrían como cualidad principal proyectar su identidad, que según Jorge Alberto Manrique, se define por ser el intento constante de incorporar o al menos articular sus orígenes,¹⁴ convirtiéndose en modos distintos de relación con el mundo, expresados por trazos de colores.¹⁵

⁹ Francisco Toledo. *Toledo/ Sahagún*, textos de Fray Bernardino de Sahún; Augurios y Abusiones, México, 1974.

¹⁰ Francisco Toledo. *El sol, la luna y las estrellas, leyendas de la creación*, adaptación de textos de Francisco Hinojosa y Paul Navarrete, ilustraciones de Francisco Toledo, Editorial Novaro, México, 1991.

¹¹ Francisco Toledo. *Coyote va a la fiesta de Chihuitán*, cuento zapoteco, traducción y recopilación de Víctor de la Cruz, ilustraciones de Francisco Toledo, H. Ayuntamiento popular de Juchitán, Oaxaca, México, 1883.

¹² Francisco Toledo. *Toledo, zoología fantástica Borges*, texto de Carlos Monsivais, CONACULTA, INAH, México, 1999.

¹³ Jorge Alberto Manrique. “Francisco Toledo”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, 373-376.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 376-377.

¹⁵ Jorge Alberto Manrique. “Toledo: el lenguaje de las cosas”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, 386-387.

La identidad plástica de la obra de Toledo se forma, según Manrique, por la constante definición y fluctuación de sus rasgos compositivos,¹⁶ constituyéndose una conciencia ambivalente de las cosas, recuperando lo propio tras la identificación de lo ajeno, o propio de otro modo, estableciendo una relación dialógica entre esos dos horizontes.¹⁷ El *Informe para una academia* de Toledo parece mostrar la similitud entre la realidad cultural mexicana y la dinámica europea de principios del siglo XX. Sus imágenes sugieren la recuperación del imaginario europeo en relación con “lo salvaje”, y su exposición a través de la ironía que puede ofrecer el arte en su función crítica. Toledo se apropia del discurso sobre “el salvaje” y lo usa para interactuar con “occidente”. Usando los mecanismos de la invocación¹⁸ y la evocación¹⁹ restaura, con sus grabados, alguno de los episodios de la estructura narrativa del cuento de Kafka, recuperando la metáfora de la jaula para exponer proceso de expansión del imaginario de la *metacultura* a través de las imágenes.

El *Informe para una academia* de Franza Kafka, publicado por vez primera en 1917, está compuesto por una serie de secuencias narrativas que componen una historia, formada por una trama y episodios que permiten establecer la relación entre sucesos y su evaluación a partir de una complicación y una resolución. Siguiendo el guión del texto es posible reconstruir el suceso narrado, desde que Peter el Rojo comienza su informe ante la academia con la frase -¡Excelentísimos señores de la academia! Ahí da comienzo una reflexión retrospectiva que permite reconstruir un proceso de identidad que conecta su anterior vida de mono con la nueva condición humana. Casi cinco años trascurren para que la vida simiesca de Peter se desvaneciera, a medida que su evolución continuaba, hasta que se sintió más recluido en el mundo de los hombres. Así dejó atrás su identidad simiesca, insertándose en el mundo de los seres humanos. Es entonces cuando Peter se encuentra ante los representantes de la “civilización”, y les informa sobre su experiencia de transición. El gran triunfo llegó cuando irrumpió en la condición humana. Fue así como la condición simiesca salió de Peter. Finalmente llegaron -¡Estos progresos! ¡Esa irrupción de los rayos del saber desde todos los lados del despabilado cerebro!-. Con un gran esfuerzo alcanzó la cultura media de un europeo, hecho que le ayudó a dejar la jaula y a

¹⁶ Jorge Alberto Manrique. “Un arte de dos culturas: Francisco Toledo”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, 390.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 392-393.

¹⁸ La invocación se define por la posibilidad de hacer presente algo desprovisto de referencias sensoriales. Ésta implica la reconstrucción despasado a partir de la palabra o combinación de palabras.

¹⁹ En la evocación la relación entre presente y pasado se establece a través de la identidad de las sensaciones, una vinculada a otra a través de la memoria.

procurarse esa especial salida, la de la aculturación. Con ello aquel simio logró todo lo que se propuso, ha logrado una salida, la de la vida humana, y así lo informa en su retrospectiva.²⁰

De lo anterior es posible identificar el vínculo evidente entre ambas obras, una elaborada en una estructura narrativa de orden literario y la otra construida a través de la evocación e invocación de sucesos, narrados a través de grabados. Parece ser entonces que la metáfora del simio permitió en Kafka, y posteriormente en Toledo, la revisión del imaginario en torno a la condición humana, misma que se encuentra anclada en dos polos, por un lado la condición animal y por el otro la idea de la “civilización” europea; polos que muestran el poder redentor de la cultura, haciendo del momo hombre. Ambos se muestran en las obras de modo ambiguo, precisamente con la intención de criticar su separación. Es así como la identidad humana, y en consecuencia la de Kafka y Toledo, parecen estar en constante tensión entre esas dos dimensiones. Parece pues que es la síntesis de diversos procesos culturales es la que suscitó la emergencia de estas dos formas de arte, definidas por su carácter ambiguo e híbrido: la de Kafka, desarrollada en la Praga de principios del siglo XX europeo, creada bajo el dominio de un imperio de lengua alemana; y la de Toledo, lograda al interior de un México lleno de contradicciones y diferencias culturales filtradas por la colonización y la sociedad nacional, alimentada por la influencia europea, pero reformulada en otro tiempo y espacio, Juchitán. Aparentemente en estos dos personajes la dicotomía *globalización-fragmentación* se establece como directriz para lograr una experiencia personal pero compartida. De Kafka y Toledo emergen formas de expresión individuales, originadas a partir de la apropiación de los lenguajes, disolviendo los límites entre lo *propio* y lo *ajeno*. Sus “informes” además de ser índices de la tensión existente entre las culturas subalternas y el modelo cultural hegemónico, parecen ser formas de arte que critican la aparente contradicción expresada en la dicotomía *identidad-diferencia* y *texto-imagen*.

En este sentido, parece ser el carácter multidireccional de los procesos de apropiación y creación de expresiones estéticas el que dio pauta para la emergencia de una serie de grabados que narra una experiencia de vida. La imagen de la jaula evoca aparentemente a la idea de la transformación progresiva de la civilización contemporánea en una prisión, y de la que ya no hay salida posible. Es un diagnóstico sobre la pérdida de la identidad, en este caso mostrada en la metamorfosis de un animal.

²⁰ Franz Kafka. “Ein Bericht für eine Akademie”, en *Ein Landarzt, Kleine Erzählungen*, 1916/17, Erstdruck: München/Leipzig 1919.

Kafka y Toledo asumiendo su obra como reflejo de su situación existencial analizan al poder desde el punto de vista de los grupos subalternos. Para ellos el mundo parece ser una entidad que les compele a alimentar una relación ambivalente, tornándose una imagen híbrida de ficción y realidad. Ambos, Kafka y Toledo, hacen, cada uno por su parte y desde sus circunstancias, uso de la alternativa del lenguaje para lograr, a través de sus obras, la reunificación de mundos “distantes”, el de los animales y el de los humanos, el de los “salvajes” y los “civilizados”, el de la imagen y el del texto, el de los mitos y el de las realidades, el de un checo y un juchitéco. Alcanzan una fusión de horizontes,²¹ lograda a partir de la experiencia compartida de la *bifrontalidad* cultural creada por la situación existencial de su autor.



“una salida...” Aguatinta al azúcar, 21.5 x 98.5 cm. 27 x 107 cm., 2004

Los grabados, como es el caso del Aguatinta mostrado arriba, develan la intención de mostrar una conexión, un vínculo con el texto y la identidad de Kafka. Igual que el simio capturado por una expedición de la compañía Hagenbeck simboliza el eslabón perdido entre el mundo

²¹ Hans-Georg Gadamer. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, IIS, CELE, 1987, pp. 19-29.

“salvaje” y el “civilizado”, la yuxtaposición de las obras de Kafka y Toledo apela al vínculo indisoluble entre la imagen y el texto. Así el Chango de Juchitán —como él mismo se califica— consigue transitar de nueva cuenta al mundo de las imágenes a partir del texto de Kafka. En las manos de Toledo, ocurre una nueva metamorfosis del texto de Kafka, en un intento por retornar a la imagen provocada por la experiencia del mundo, de la identidad.

No obstante, para mostrar el modo en que el arte, la cultura, la imaginación y la semiosis determinan la serie de Francisco Toledo es necesario dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿en que horizonte artístico es posible integrar el caso estudiado, asumiéndolo como parte del fenómeno antropológico?, ¿cuáles son las bases culturales que permiten la creación de los grabados estudiados?, ¿Qué tipo de discursos anclan la identidad del autor?, y por ultimo ¿como operan estos textos en un ámbito semiótico dentro de la dinámica cultural? En consecuencia, en los siguientes capítulos intentaré responder a las cuestiones anteriores, y en caso de lograrlo podré mostrar con mayor claridad el vínculo entre el arte, la cultura, la imaginación y la semiosis en el marco de la serie estudiada.

II **Hacia una concepción antropológica del arte**

En la tradición europea las clasificaciones empleadas para organizar los fenómenos llamados artísticos permitieron, desde la Antigüedad hasta nuestra época, la creación de una multiplicidad de sistemas que involucraron entre muchos otros criterios, la utilidad, el valor, el placer, la clase social, el grado de realidad, el grado de creatividad, la función y el tipo de experiencia que implicaba una pieza de arte.¹ Lo anterior deja al descubierto el hecho de que, desde su origen, el concepto *arte* ha transitado por múltiples ámbitos de la cultura, vinculando las habilidades manuales, las actividades “científicas”, la belleza y la imitación de la realidad, entre muchas otras.²

Con conciencia de lo anterior, en los años recientes se han elaborado propuestas que intentan reconocer los rasgos distintivos del fenómeno artístico, asumiéndolo, desde una perspectiva más amplia, entre otros, como un fenómeno productor de un sistema de valores plásticos o estéticos. Lo anterior no sólo permite definir al arte como un mecanismo para la representación o reproducción de la realidad, sino que también permite la creación de formas, la expresión de emociones, la producción de una experiencia estética o de un choque emocional. De ello ha resultado una definición alternativa de *arte* a partir de un principio multifuncional. En este sentido el arte puede o no tener funciones diferentes, puede o no representar cosas existentes, puede o no producir cosas nuevas, y no puede reducirse a ninguna de dichas funciones.

El arte puede, según la intención, ser productivo o expresivo; es decir configurar el entorno del ser humano o expresar su vida interior. Al respecto se han producido reflexiones que han asumido la importancia de estudiar, a partir de una imagen, el mundo cultural que la produce, y en consecuencia establecer un vínculo entre la obra, la intención y un sistema cultural en un periodo específico. Dicha aproximación asume que los dos polos de la obra se encuentran delimitados, por un lado por la dimensión causal, y por el otro, según el efecto puede provocar. Dichos límites se identifican a partir de concepto *ekphrasis*, que para Baxandall es un género literario que desplaza al verdadero objeto de estudio, ya que no da cuenta de la obra misma, sino de la experiencia que ésta provoca en el receptor. En consonancia con lo anterior intentaré aquí evitar este tipo de descripción para concentrarme en lo que Baxandall denomino el carácter volitivo de la obra, es

¹ Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Alianza Editorial, Tecnos, 2002, pp. 79-102.

² *Op cit.*, pp. 39-50.

decir su intención, y dejaré a un lado el efecto provocado en mi experiencia personal, asumiéndolo como una forma de descripción, pero no de explicación, es decir como la representación del efecto provocado.³ En este sentido, según su carácter, la obra de arte puede ser la reproducción de un sistema de valores, o incluso la creación, de formas no existentes dentro de una dinámica cultural, permitiendo, según el valor, que sean objetos que se distingan dentro de un ámbito ideológico por alguno de sus rasgos.⁴

La conclusión que emerge de lo mencionado es que toda obra de arte está constituida por la *intención* y el *efecto*, especificando que cada uno de ellos puede ser de tipos diferentes según el contexto cultural del que emerge y en donde se recibe. Es decir la definición del concepto arte debe consistir en dos conjuntos de disyunciones, a saber, ser una actividad humana capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar experiencias, asumiendo que el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque. En consecuencia una obra de arte es tal *si y solo si* es o una reproducción de cosas, construcción de formas o expresión de intenciones y/o experiencias, que en su recepción puedan producir un deleite, una emoción o un choque.⁵

Tal definición puede ampliarse aun más, si tomamos la propuesta de Irving Lavin, quien definió al fenómeno artístico a partir de 5 suposiciones: 1) Que cualquier cosa hecha por el ser humano es susceptible de convertirse en una obra de arte, incluso el objeto más humilde y funcional. 2) Que el creador de una obra de arte quiso que todo lo que la conformara estuviera ahí, y por lo tanto es una creación deliberada, incluso sus “accidentes”. 3) Que toda obra de arte es una entidad cerrada y que dentro de ella se encuentran los elementos para su desciframiento. 4) Que toda obra de arte es una declaración absoluta y que transmite la mayor cantidad de información con el menor número de recursos posibles. 5) Que toda obra de arte es una declaración única en su género, incluyendo las copias o imitaciones.⁶

Otra propuesta engendrada en los años recientes ha hecho evidente la relación entre la semiótica y las prácticas artísticas. Para reforzar dicho argumento se mencionan los trabajos de Alois Riegel,⁷ Erwin Panofsky⁸ y Meyer Schapiro⁹, donde es posible identificar una

³ Michael Baxandall. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume, Madrid, 1989, pp. 15-26/57-90.

⁴ Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Alianza Editorial, Tecnos, 2002, pp. 79-102

⁵ *Ibidem*, pp. 66-67.

⁶ Irving Lavin. “El arte de la Historia del Arte”, en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio internacional de historia del arte*, UNAM, México, 1995, p. 24-34.

⁷ Respecto del vínculo entre los trabajos de Riegel y la semiótica véase M. Iversen, “Style as Structure: Alois Riegel’s Historiography”, en *Art History*, II, 1979, pp. 66-67.

⁸ Respecto del vínculo entre los trabajos de Panofsky y la semiótica véase C. Hassenmueller, “Panofsky, Iconography, and semiotics”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, 1978, pp 289-231.

aproximación determinada por la perspectiva semiótica. En este sentido se muestra la influencia de los postulados de Charles Sanders Peirce, Ferdinand De Saussure y Iuri Lotman en las aproximaciones al arte. Para demostrar lo anterior se retoman diversas reflexiones, entre las que se encuentra una aproximación a la noción de “contexto” y su vínculo con el texto. También se hace una revisión de las nociones de “emisor”, y “receptor”. Además se incluye la aportación del psicoanálisis como teoría del signo, mostrando la relación entre éste y la imaginación. A lo anterior se une una revisión de la aparente condición narrativa de las artes visuales a partir de las aportaciones de la semiótica, estableciendo un vínculo entre el acto de lectura con la dinámica cultural del receptor.¹⁰

A pesar de haber revisado *grosso modo* la historia del concepto arte y de identificar en ella cierto sustrato antropológico, es necesario consolidar aquí dicha aproximación. André Leroi-Gourhan planteó en su momento el estudio del ser humano desde una perspectiva integral.¹¹ En su texto *El gesto y la palabra* intentó asumir una perspectiva “poliangular” al establecer vínculos entre fenómenos diversos.¹² Allí intenta exponer la formación de los procesos de simbolización en el ser humano, mostrando cómo los objetos del mundo natural se tornan animados a partir de su inserción en la sociedad. Lo anterior hace pensar que la *antropogénesis* es un proceso que implica la emergencia del hombre a través del reconocimiento del entorno, mismo que implica su transformación dentro de la dimensión social, haciendo del espacio el ámbito que permite simbolizar una organización grupal.¹³ De ahí que su principal aportación al estudio del fenómeno artístico sea la crítica a la dicotomía formada por las nociones *homo faber* y *homo sapiens*, asumiendo al ser humano desde su emergencia como un animal espiritual y simbolizante, y en consecuencia integrando al fenómeno del arte a la propia condición humana. En consonancia con lo anterior, la técnica, el lenguaje hablado y el comportamiento estético reflexivo son las tres facetas de un mismo proceso, el del surgimiento de la identidad. Tras los gestos, las ideas y las formas es posible identificar la emergencia del arte figurativo, como parte del proceso de evolución técnica y del lenguaje. Es aquí donde la antropología hace uso del fenómeno artístico para explorar la emergencia y consolidación de la identidad cultural,

⁹ Respecto del vínculo entre los trabajos de Schapiro y la semiótica véase M. Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, en *Semiotica*, I, 1969, pp. 223-242.

¹⁰ Mieke Bal y Norman Bryson. “Semiotics and Art History”, en *The Art Bulletin*, June, 1991, Volume LXXIII, Number 2, The College Art Association, pp. 174-208.

¹¹ Marie-Areti Hers. “De las disciplinas científicas a la Historia del Arte: trayectoria de André Leroi-Gourhan”, en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio internacional de historia del arte*, UNAM, México, 1995, p. 445.

¹² André Leroi-Gourhan. *El gesto y la palabra*, Trad. Felipe Carrera, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.

¹³ *Op cit.*, pp. 303-311.

la cual necesita del comportamiento estético como el eslabón entre el individuo y su grupo social, entre la imaginación individual y la tradición.¹⁴

También desde un enfoque antropológico, aunque desde un lugar teórico distinto, Victor Turner construyó la noción de “drama social” a partir de la concepción de la sociedad como una entidad dinámica.¹⁵ Desde esta perspectiva todo drama social está compuesto de una *brecha*,¹⁶ una *crisis*,¹⁷ una *acción reparadora*,¹⁸ una *reintegración*.¹⁹ Así los gestos estilizados, patrones dancísticos, silencios prescritos, movimientos sincronizados, juegos y rituales forman parte de los *dramas sociales*, mismos que revelan los planos subcutáneos de la estructura social. En ese sentido cualquier tipo de *performance* cultural,²⁰ incluyendo desde el ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro, hasta la poesía, es explicitación y explicación de la vida misma. Lo anterior incluye a las obras de arte como formas de expresión humanas que implican la ejecución de un propósito y una volición.²¹ Centrada en el paradigma del *performance*, tal aproximación surge de la idea de que la cultura es un “escenario” donde se producen múltiples dramas, que exponen al ser humano. Dentro de esta categoría mayor se albergan distintos tipos de *performance social* y varios géneros de *performance cultural*, cada uno con sus propias formas estilísticas, metas, retóricas, tramas y roles

¹⁴ Marie-Areti Hers. “De las disciplinas científicas a la Historia del Arte: trayectoria de André Leroi-Gourhan”, en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio internacional de historia del arte*, UNAM, México, 1995, p. 448-451.

¹⁵ Los *dramas sociales* son unidades del proceso inarmónico que surgen en situaciones de conflicto y constan, generalmente, de cuatro fases de acción pública observable.

¹⁶ La *brecha* ocurre entre personas o grupos dentro del mismo sistema de relaciones sociales, y esta señalada por una infracción pública y abierta o por el incumplimiento deliberado de alguna norma decisiva en la interrelación de las partes; como símbolo de disidencia.

¹⁷ La *crisis* surge en procesos donde la *brecha* no se disipa con rapidez se extiende hasta hacerse coextensiva de alguna grieta en el amplio escenario de las relaciones sociales relevantes. Esta situación es llamada “escalada” de la crisis. Éste es un punto donde se revela el estado real de la situación.

¹⁸ La *acción reparadora* es la parte del proceso donde se llevan a cabo ciertas acciones para que la brecha no se expanda. Estos mecanismos de ajuste y de reparación, formales o informales, pueden abarcar desde una advertencia personal e informal hasta la puesta en acción de una maquinaria jurídica formal, incluyendo la ejecución de un ritual público. Es en esta fase donde la acción simbólica alcanza su máxima expresión, y en el caso estudiado permite incluir al ejercicio artístico de Francisco Toledo.

¹⁹ La última fase consiste en la reintegración de la estructura o la completa escisión de las partes.

²⁰ Dentro de la propuesta antropológica de Victor Turner hay referencias explícitas al carácter antropológico del *performance*. Dicho presupuesto es resultado de la relación académica existente entre Turner y el teórico Richard Schechner. De dicha relación surge la idea de que la acción humana y en consecuencia la cultura implican una secuencia de actos simbólicos, como el caso del ritual. De ahí que en su artículo “La antropología del *performance*” Turner asuma al ser humano como un animal que, a partir de su condición sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, debe ser definido como un *homo performans*, en el sentido de un animal autoperformativo. En consecuencia es en el *performance* donde el ser humano se revela a sí mismo. De lo anterior surgen dos tipos de *performances* el “social” donde se incluyen los dramas sociales y el “cultural” donde se encuentran los fenómenos estéticos y las puestas en escena. Para profundizar al respecto véase Victor Turner “The Anthropology of Performance”, en *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, 1985.

²¹ Victor Turner. “Del ritual al teatro”, en *Antropología del ritual*, (Ingrid Geist compiladora) Instituto Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México, pp. 71-88.

característicos. Estos tipos de *performances* están anclados en lo que Dilthey entendía por el concepto *Weltansahuung*.²² Este “capital” cultural permite una experiencia compartida, permitiendo la emergencia de los principales géneros del *performance cultural* (del ritual al teatro y al cine) y de la narrativa (del mito a la novela). Estos se originan en el *drama social* tomando de él su significado y fuerza; entendida esta última como la influencia que ejerce una experiencia para determinar otras posteriores.²³ Lo dicho implica asumir el carácter antropológico y simbólico del fenómeno artístico, siendo ambas dimensiones co-explicativas, ya que, en gran medida, el ser humano existe culturalmente a través de las prácticas artísticas, mismas que se insertan en la dimensión simbólica. Hasta este punto es posible concluir que el arte es en primera instancia una dimensión de un macro-fenómeno y que está determinado por la propia condición cultural. De lo anterior es posible asumir que toda obra de arte atraviesa la condición simbólica, misma que es empleada por el ser humano como mecanismo de exposición de la identidad y del conflicto ocurrido en las relaciones sociales.

En este sentido la serie *Informe para una academia* puede ser definida como un *performance cultural* que devela un ejercicio de identidad, exponiendo los planos subcutáneos de la sociedad de la que emerge, todo a través de un lenguaje simbólico proyectado en imágenes. En la serie es expuesto de modo evidente el imaginario en torno al mundo “salvaje”, recuperando el discurso evolucionista para crear una ironía del proceso “civilizatorio”. En primera instancia podemos proponer entonces que la serie de Francisco Toledo, según la intención, es una creación artística productiva y expresiva que intenta mostrar un ejercicio de identidad; ya que contribuye a la configuración del mundo como entidad cultural, y a su vez es la expresión de la experiencia interior de su autor. En el plano formal es posible decir que la serie está compuesta por un grupo de grabados que implican la construcción de formas que permiten la representación de objetos que proyectan una experiencia que a su vez permite en la recepción la producción de una nueva experiencia compuesta por un choque, pero al mismo tiempo una emoción y un deleite.

²² Según Turner, para Wilhelm Dilthey la *Weltansahuung* era una estructura triple: imagen del mundo (*Weltbild*), los valores del mismo, y el significado (*Bedeutung*). Estas estructuras son dinámicas y son sometidas constantemente a revisión.

²³ Victor Turner. “La antropología del *performance*”, en *Antropología del ritual*, (Ingrid Geist compiladora) Instituto Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México, pp. 103-144.



“...como las gigantescas serpientes que estaban justo frente a mí; exhalando el ultimo suspiro en su abrazo...”, Aguafuerte, 14.5 x 24.5 cm., 27 x107 cm., 2004

El Aguafuerte mostrado en la página anterior, además de recuperar una escena de la historia de Kafka, permite exponer la condición simbólica del arte dentro de la cultura. La escena donde Peter el Rojo hace mención a su condición de encierro, y asume la imposibilidad de escapar, devela el proceso de formación del individuo dentro de la estructura social, deviniendo signo indicial de la jaula que se torna en este caso la cultura europea y sus sistemas normativos. Dicho acto preformativo devela una problemática cultural, determinada por la relación ambivalente entre la *metacultura* y las culturas subalternas. Con ello el arte funciona como mecanismo cultural para proyectar la experiencia del mundo vivido, de la realidad generada por la existencia humana. Así, a través del *performance* cultural se regenera la identidad y la cultura.

De lo anterior es posible concluir que la serie de Toledo está condicionada por el fenómeno cultural y que sus principales códigos se encuentran dentro de las relaciones sociales. No obstante para ir más allá de lo dicho anteriormente es necesario profundizar en el carácter de la cultura y en las formas de construcción de la identidad a partir de la imaginación. Con ello será posible dar a la cultura el lugar que tiene en los procesos de imaginación y construcción del mundo y en consecuencia en los *performances* que las exponen. Así, el intento de elaborar un marco que permita situar a la serie de Francisco Toledo dentro del fenómeno de la cultura, exige exponer en primera instancia –al menos de modo general– una definición de la misma. Sin embargo, no solamente es necesario evidenciar la base natural que la produce sino también su carácter y sus resultados.

III La naturaleza humana como base para la imaginación y la realidad cultural: catalizadores del arte.

Si la naturaleza humana se define básicamente por la transición a la dimensión cultural a partir del desarrollo biológico de la especie; expuesta por E. Fromm como una “situación existencial” determinada por la contradicción inherente a la propia existencia humana, entonces dicha contradicción ancla el horizonte cultural en la humanización, misma que define el horizonte de la historia de la cultura como una segunda naturaleza compuesta por la autoconciencia, la racionalidad, la imaginación y el lenguaje simbólico.¹ No se trata aquí de asumir una postura escencialista, sino de mostrar que el ser humano como especie está determinado en primera instancia por su propia condición biológica, pero que ésta a su vez permite una multiplicidad de procesos que permiten la emergencia de diversos fenómenos con rasgos particulares. En consecuencia es a partir de dicha esencia como se desprende una nueva necesidad, que implica dar respuesta a la pregunta que plantea la propia existencia, de la cual emerge la identidad, misma que se proyecta en las prácticas artísticas.

Tal respuesta implica cualquier creación que emana de la acción humana y la búsqueda de tal solución al carácter contradictorio de la existencia humana es la que da forma no solo a la realidad individual sino a lo que puede incluir la historia como trayectoria colectiva. Lo anterior se expresa en la multiplicidad de “respuestas” elaboradas dentro del amplio ámbito humano, particularizándose dentro de marcos culturales específicos.² La relación esbozada anteriormente transita por la dimensión simbólica o comunicativa, haciendo del lenguaje la *meta-institución cultural*, ya que hace posible las demás. En él se explicita autoreferencialmente la “contradicción existencial” expresada en las polaridades dialécticas: naturaleza-cultura, individuo-sociedad, consciente-inconsciente, pasado-futuro, facticidad-idealidad.³ Tal condición y su mecanismo de expresión engendran la *Antropogénesis*,⁴ implicando a toda la realidad humana y denotando su multiplicidad.⁵

¹ José Antonio Pérez Tapias. *Filosofía y crítica de la cultura. Reflexión crítico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural de hombre*. Editorial Trotta, 2ª edición, Madrid, 2000, pp. 178-183.

² *Op cit*, pp. 185-188.

³ *Ibidem* pp. 194-200.

⁴ La *antropogénesis* es definida según Karl Marx como el proceso de creación del hombre como entidad histórico-cultural. Para profundizar al respecto véase la revisión que José Antonio Pérez Tapias hace al respecto en *Filosofía y crítica de la cultura. Reflexión crítico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural de hombre*. Editorial Trotta, 2ª edición, Madrid, 2000.

⁵ *Op cit*, pp. 228.

A partir de lo anterior se puede asumir que la cultura, como producto de la historia –incluyendo al arte– es un fenómeno creado dentro de la misma naturaleza de la especie humana, ya que tal naturaleza es la que suscita la acción cultural, sus expresiones y su acumulación a través del tiempo. Así dentro de este proceso, que forma y define a la cultura, se gestan los fenómenos que dan sentido al mundo a partir de la creación de una multiplicidad de respuestas –como la serie aquí analizada– que conforman una entidad de orden semiótico; la cual se define parcialmente por la relación individuo-sociedad, es decir de la identidad.

Lo anterior expone una relación dialéctica que respalda las formas de existencia cultural, provocando la necesidad de la identidad como intento de responder –siempre parcialmente– la pregunta engendrada por la contradicción existencial del ser humano. Dicha identidad –ya sea colectiva o individual– se articula simbólicamente internalizando el ámbito sociocultural del que emerge.⁶ En consecuencia, tanto la identidad colectiva como la individual son los polos de una relación dialéctica, donde se intensifica la tensión entre la universalidad y la individualidad humana.⁷ Así el carácter “real” de la cultura surge dentro de la vida cotidiana, convirtiéndose en interpretación dada y establecida dentro de la misma acción social.⁸

Se puede asumir entonces que la realidad de la vida cotidiana es una experiencia compartida en un presente vivido común, siendo una aprehensión dinámica y continua de tipificaciones que se vuelven anónimas y que son acumulativas a través del tiempo. En este sentido la sedimentación e incremento de experiencias creadas dentro de la génesis de la cultura sostienen la realidad de tal entidad en todos sus niveles. No obstante, la realidad de la vida cotidiana es posible solo a través de las materializaciones o expresiones que se establecen como elementos de un mundo común y que ocurren en la concreción a través del lenguaje y la significación, entendida como proceso que va de lo individual a lo común y que se acumula dentro de una comunidad social, de donde toma su referencia directa.⁹ Tales formas de materialización de la realidad cultural –ejemplificadas aquí con la serie de Francisco Toledo– permiten no solo la explicación del fenómeno de gestación de la cultura y la identidad, sino también revelan su función dentro de la dinámica social.

⁶ *Ibidem*, pp. 213-215.

⁷ *Ibidem*, pp. 217-218.

⁸ Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991, pp. 13-39.

⁹ *Ibidem*, pp. 46-57.

El planteamiento anterior advierte la institucionalización de la realidad, tomando al imaginario como antecedente. Tal institucionalización surge de las tipificaciones de la realidad que posteriormente se asumen como realidades dadas, emergiendo así el proceso de sedimentación y tradición de la realidad social.¹⁰ Lo anterior deviene legitimación, introduciendo la realidad cotidiana en un orden simbólico y estableciéndose como matriz de los significados; determinándolos.¹¹ En este sentido la existencia de la cultura es mediada por el horizonte semiótico y se gesta dentro de la construcción y legitimación de una realidad cultural que permite continuar con el proceso de reelaboración de la realidad través de las ideologías, los mitos y las utopías, todos expuestos en las prácticas artísticas.

En el caso de la serie *Informe para una academia*, cada una de las imágenes puede ser definida como la externalización y objetivización de una realidad culturalmente internalizada, es decir imaginada. Dicha entidad atraviesa las dimensiones realidad-ficción, naturaleza-cultura e individuo-sociedad, haciendo de la obra el eslabón que permite hacer conectar las líneas directrices de la experiencia cultural. Así, la externalización, objetivización, e internalización de la realidad social¹² complementan el marco para el análisis de la serie de Francisco Toledo dentro de la dinámica de la cultura.

Ejemplo de lo anterior es la Aguatinta mostrada abajo. En ella es posible identificar un símbolo de la relación entre el mundo de los humanos y el de los animales. Dicho vínculo ha sido el eje central de la identidad, principalmente a partir de la consolidación de la matriz ideológica evolucionista. En este sentido la noción de progreso dentro de una perspectiva teleológica implicó la idea de la “civilización”, y con ella la consolidación de la hegemonía del sistema cultural occidental. Es así como emerge la identidad humana, ejemplificada paradigmáticamente con los valores de la cultura occidental, dejando al resto de los sistemas culturales en alguno de los estadios anteriores. Un simio semihumanizado es quien funciona como signo instrumental para mostrar el carácter de la identidad transitoria de los grupos subalternos. De ahí que para Toledo este personaje funcione como símbolo de la propia existencia, filtrada por dos horizontes; el del mundo salvaje y el civilizado. La imagen siguiente simboliza la relación entre occidente, representado por un hombre de edad adulta con una batuta, y las culturas subalternas, siempre sometándose a las formas de comportamiento europeo.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 74-95.

¹¹ *Ibidem*, pp. 120-134.

¹² *Ibidem*, pp. 164.



¡Estos progresos! ¡Esta irrupción de los rayos del saber desde todos los lados...”, Aguatinta al azúcar, 19.5 x 19.5 cm., 27 x 107 cm., 2004

IV Ideología, mito y utopía: articuladores del imaginario sobre la identidad.

Las imágenes sensibles (objetos) pueden ser táctiles, sonoras u olfativas, pero definidas como expresiones su sentido supera la dimensión conceptual y se extienden al ámbito material.¹ En consecuencia las imágenes no solamente representan pensamientos sino que permiten *formarlos*. En este sentido funciona la frase “la creación antecede a la imitación”, ya que todo pensamiento se basa en imágenes.²

Desde la Antigüedad, pasando por la filosofía empirista y racionalista la imaginación tuvo diversas connotaciones. Por ejemplo, las concepciones en torno a la imaginación en el ámbito artístico del *Quattrocento* establecían un vínculo entre la fantasía, la creatividad y el diseño, asumiendo este proceso como un momento anterior a la creación de formas.³ En esta concepción la fantasía ocupaba un lugar capital en el proceso creativo, incluyendo el uso de las *alegorías* como mecanismos de representación de conceptos.⁴ En el ámbito de la pintura, Leonardo Da Vinci asumió en su momento que la realidad que se aprehendía con la vista superaba a la imaginación del poeta, misma que era de menor excelencia.⁵ Posteriormente la imaginación jugó un papel fundamental en la magia, esto a partir de la apropiación y síntesis de las filosofías de Platón y Aristóteles.⁶ Giordano Bruno analizó en su momento el proceso de construcción de la experiencia a través de las sensaciones a partir de una concepción que bien podría ser llamada semiótica.⁷ En los siglos XVII y XVIII se produjo una reflexión en torno a la magia a partir de los procesos ópticos, asumiendo a la imagen como el objeto detonador de experiencias de lo maravilloso y lo fantasmagórico. Rene Descartes planteó por su parte la integración del alma y los sentidos en el proceso de percepción, dejando un espacio importante al fenómeno óptico productor de imágenes.⁸

¹ Fernando Zamora Águila. *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación* UNAM, ENAP, México, 2006, pp. 125-127.

² *Op cit*, pp. 136-138

³ Antonio Averlino Filarete, *Tratado de arquitectura*, ed., de Pilar Pedraza, Vitoria: Ephialte, 1990.

⁴ *Op cit*, pp 166-167

⁵ Leonardo Da Vinci. *Tratado de la pintura*, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1943, pp 8-10.

⁶ Marsilio Ficino. *Platonic Theology: Books XVII-XVIII*, Trad. Michael J.B. Allen, Harvard University Press, 2006.

⁷ Giordano Bruno. *El sello de los sellos*, Libros del innombrable, Zaragoza, España, 2007.

⁸ Rene Descartes. *Tratado sobre el hombre*, Alianza, Madrid, 1990, XIII. Parte.

No obstante es en el sistema kantiano donde la imaginación se vincula directamente al pensamiento, definiéndola como un momento previo llamado “síntesis figurada”. Es entonces como se asume que no hay conocimiento sin imaginación.⁹ Para Kant la imaginación (*facultas imaginandis*) implica la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto en cuestión. Según él dicha facultad puede ser *productiva*, en el sentido de representar objetos antes de la experiencia, y *reproductiva* cuando implica una representación derivada de una experiencia. La imaginación es entonces *autora* o *evocadora*. No obstante, en Kant la imaginación productiva no es considerada precisamente *creadora*, ya que no es capaz de producir una representación sensible que no haya sido nunca dada a la facultad de sentir. En este sentido distingue tres tipos de imaginación productiva, a saber, la imaginación *plástica*, la *asociativa*, y la de la *afinidad*. La primera puede ser una *fantasía* o una *composición*.¹⁰ La segunda implica que las representaciones empíricas sucedidas con frecuencia engendren un hábito que provoque el surgimiento de dos imágenes simultáneas una llamada por la otra. La tercera es aquella que nace de la unión de la descendencia de varios objetos del mismo principio. Así en sus tres modos de ser, la imaginación productiva funda una especie de trato con nosotros mismos, vinculando los sentidos. Además Kant distingue la imaginación en cuanto a la facultad de representarse lo pasado y lo futuro. Ambas sirven de enlace de las percepciones en el tiempo, es decir, para enlazar lo que ya no es con lo que aún no es, por medio de lo que es presente en una experiencia coherente.¹¹

De lo anterior es posible concluir que el carácter inter-subjetivo del imaginario es el que permite asumir dicha facultad (la imaginación) como una entidad que no radica en ningún lugar sino que se manifiesta o se forma en el uso de los signos. Con ello surge una relación indisoluble entre las imágenes materiales y las inmateriales, ya que el mundo como experiencia emerge entre ellas. La imaginación no está fuera de nosotros y tampoco dentro de nosotros, está entre nosotros. De allí la conclusión de que las imágenes, sean materiales o inmateriales, son reales y contribuyen a la construcción del mundo como entidad culturalmente determinada.¹²

⁹ Fernando Zamora Águila. *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación*, UNAM, ENAP, México, 2006, pp. 153-162.

¹⁰ En Kant una composición es cuando un artista antes de exponer una figura corpórea (tangiblemente) tiene que haberla logrado en su imaginación, que cuando es involuntaria es fantasía y cuando es regida por el albedrío es invención. Cuando el creador trabaja con imágenes semejantes a las obras de la naturaleza, sus productos serán naturales, pero si lo hace con imágenes al margen de la experiencia los objetos formados serán caprichosos.

¹¹ Immanuel Kant. *Antropología en sentido pragmático*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 76-106.

¹² Fernando Zamora Águila. *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación* UNAM, ENAP, México, 2006, pp. 181-193.

Desde este enfoque la serie *Informe para una academia* no sólo permite tener la intuición de una experiencia sin la presencia del objeto mismo, además es resultado de la imaginación *productiva* y *reproductiva* al mismo tiempo. En consecuencia es *autora* y *evocadora*. Como imaginación plástica es una *fantasía* y *composición*, simultáneamente. Es un fenómeno logrado a través de la inter-subjetividad de la imagen imaginaria, lograda en un horizonte semiótico gestado dentro de la dinámica cultural.

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia y memoria colectivas, es decir una estructura supra-individual de transmisión y creación de significados. Su espacio puede ser definido como un espacio de memoria común dentro de cuyos límites algunos textos pueden conservarse y actualizarse. En este sentido la memoria de la cultura es variada, y como unidad puede existir sólo en cierto nivel, ya que supone la existencia de variedades “dialectales” de la misma. Así la memoria, entendida de modo general como el espacio de conservación de textos, puede ser dividida en dos dimensiones: la informativa y la creativa. La segunda se expresa, entre otros, en los fenómenos artísticos, donde los textos a partir de su carácter activo vinculan el pasado, el presente y el futuro. En consecuencia la memoria de una cultura no es un depósito pasivo, si no que constituye un mecanismo formador de textos.¹³ Parte del proceso esbozado anteriormente se expresa en el imaginario social, actuando ya bajo la forma de *ideología* o de *utopía*.

Por su parte, la ideología ha sido entendida en muchos casos como la causante de una imagen invertida de la realidad, sin embargo su función principal es la de servir de lugar de enlace para la memoria colectiva, a fin de que el valor de los acontecimientos fundadores se transformen en objeto de creencia colectiva.¹⁴ En conclusión la ideología puede ser definida principalmente de dos modos: como cosmovisión o modo de pensar¹⁵ y como discurso que encubre en una apariencia de realidad un cierto pensamiento “negativo”.¹⁶ Así como la ideología tiene la finalidad de construir una imagen de la realidad, la de la utopía es el de proyectar a la imaginación fuera de la realidad, generando una nueva. Lo anterior no solamente ocurre fuera de un lugar (*utopía*) sino fuera del tiempo (*ucronía*). Si la ideología preserva y conserva la

¹³ Iuri M. Lotman. *La semiosfera I. semiótica de la cultura y el texto*, Frónesis Cátedra, Universitat de València, 1996, pp. 158-161.

¹⁴ Paul Ricoeur. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 349-356.

¹⁵ Este concepto fue creado a finales del siglo XVIII para referir al nuevo conjunto de ideas -positivistas- que nutrían la nueva concepción, opuesta al pensamiento conservador de corte metafísico, representado por los llamados ideólogos. Solo hasta mediados del siglo XIX dentro del planteamiento de K. Marx surgió el sentido negativo del término.

¹⁶ Las ideologías –en su segunda acepción- son definidas entonces como producto del contexto burgués-capitalista. Surgen en contextos fragmentados del saber y pluralismo intracultural, retomando saberes fragmentados de diferentes ámbitos, incluyendo pensamientos míticos. En ocasiones creando ideologías dominantes que legitimizan el orden social

realidad, la utopía la pone en cuestión. En este sentido es la expresión de las potencialidades de un grupo, reprimidas por un orden existente. Es un ejercicio de la imaginación para pensar otro modo de ser de lo social. En consecuencia, la ideología y la utopía deben asumirse como entidades complementarias.¹⁷ Para profundizar en la relación anterior es importante esclarecer el rol de la *utopía* en la dinámica cultural, ya que ésta es definida generalmente como sueño ilusorio o como modo de ser justo, que impugna la realidad existente.¹⁸ Sin embargo, para el presente trabajo es necesario asumir a la utopía como imagen movilizadora, como horizonte orientador y como instancia crítica.

Además de plantear a la ideología y la utopía, como modos del ser del imaginario, es necesario incluir la relación entre los textos culturales con el mito, ya que ésta implica una de las relaciones básicas de la cultura, y en consecuencia de la imaginación. Estos dos polos pueden ser estudiados directamente a través de fenómenos intermedios como el ritual o las artes plásticas.¹⁹ Para exponer de modo más claro dicho planteamiento es necesario mostrar la carga semántica de la categoría *mito*. Ésta en sus dos connotaciones principales, se entiende: 1) como ilusión –o engaño– ó 2) como forma de expresión de experiencias culturales existentes dentro de una tradición. El mito puede ser al mismo tiempo una expresión de racionalidad precrítica, desprendida del racionalismo ilustrado y un fenómeno emergido a *posteriori*, que engloba a todos los mitos modernos y contemporáneos, resultado de la razón ilustrada.²⁰

Por lo tanto la organización mítica del mundo es un fenómeno inmanente a la dinámica cultural. Lo anterior demuestra la relevancia de la multiplicidad de las funciones del pensamiento mítico en diferentes culturas, tanto en la religión como en la tecnología.²¹ El mito en el ámbito de los valores determina el proceso donde el sujeto se incluye en el mundo, aceptando un orden anterior. Con ello el individuo se inserta en un orden y se limita a actuar del modo en el que éste le ha determinado. En consecuencia los valores contenidos en la cultura se establecen y se transmiten siempre dentro de un ámbito mítico. El mundo de los valores es una realidad mítica, ya que la conciencia mítica

¹⁷ Paul Ricoeur. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 356-360.

¹⁸ José Antonio Pérez Tapias. *Filosofía y crítica de la cultura. Reflexión crítico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural de hombre*. Editorial Trotta, 2ª edición, Madrid, 2000, pp. 96-97.

¹⁹ Iuri M. Lotman. *La semiosfera I. semiótica de la cultura y el texto*, Frónesis Cátedra, Universitat de València, 1996, pp. 190-213.

²⁰ José Antonio Pérez Tapias. *Filosofía y crítica de la cultura. Reflexión crítico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural de hombre*. Editorial Trotta, 2ª edición, Madrid, 2000, pp. 32-34.

²¹ Leszek Kolakowski. *La presencia del mito*. Amorrortu Editores, Argentina, 2000, pp. 12-17.

está presente en cualquier valor dentro de la cultura y se establece dentro de una línea entre un origen y una finalidad, es decir un planteamiento teleológico.²²

En el caso de las expresiones artísticas, éstas pueden proyectar intencionalmente un mito fabricado en el imaginario colectivo y también pueden ser un mecanismo para develar una acción transformadora de los valores establecidos y mostrar un orden alternativo. Es decir, el arte organiza las percepciones de lo malo y de lo caótico, introduciendo la comprensión de la vida de una manera tal que la presencia del mal y del caos se convierte en la posibilidad de la iniciativa del individuo respecto del mundo, que lleva en si mismo su propio bien y su propio mal”.²³ El proyecto mítico exige pues una pregunta acerca de la contingencia del ser y tiene su raíz en el giro elemental del hombre hacia su propia situación. Es el intento de superar y enfrentar la experiencia de la existencia.²⁴ En este sentido el mito permite comprender al mundo como algo dado, refiriéndolo a una situación originaria apoyada en un relato que debe ser aceptado y preservado, o como lo que organiza los rencores y liga las emociones con el sentimiento de soportar perjuicios inmerecidos.²⁵ El mito es entonces una energía inevitable de la praxis humana.²⁶

De lo anterior se puede concluir parcialmente que ambas expresiones –el mito y las mitificaciones– estructuran la realidad cultural y funcionan como soportes para legitimar el orden social vigente. Éstos sirven de apoyo a las instituciones y permiten la integración de la experiencia individual.²⁷ Las formas de mitificación mantienen un vínculo con las ideologías, a las cuales prolongan y condensan, sacralizando objetos de una cultura determinada, sustentando y manteniendo el poder a través de la realidad emergida de la ideología.²⁸ No obstante, nada de lo anterior tiene sentido si no se incluye el proceso de semiósis. Por lo tanto para poder continuar es importante retomar la idea de que el signo dentro del ámbito social permite iniciar la comunicación y el conocimiento del mundo en alguna de sus dimensiones, y en consecuencia el análisis de la serie de Toledo debe de partir del análisis del signo.

²² *Op cit*, pp. 27-39.

²³ *Ibidem*, pp. 40.

²⁴ *Ibidem*, pp. 73.

²⁵ *Ibidem*, pp. 99-100.

²⁶ *Ibidem*, pp. 73.

²⁷ José Antonio Pérez Tapias. *Filosofía y crítica de la cultura. Reflexión critico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural de hombre*. Editorial Trotta, 2ª edición, Madrid, 2000, pp. 35-36.

²⁸ *Op cit*, pp. 37.

Se ha planteado que todo signo está compuesto por un rasgo ideológico y es a través de éste que se transmite.²⁹ Lo anterior es un hecho en la medida en que la ideología es entendida como una entidad positiva y constructiva que permite la representación e idealización de un grupo, reforzando su identidad dentro del mundo. En consecuencia es posible aceptar que todo signo es susceptible de volverse un signo ideológico a través del proceso de semiósis y que dicho carácter se encuentra separado de su dimensión material.³⁰ Este aspecto es importante ya que cada signo representado en los grabados estudiados mantiene un carácter material y otro cultural, es decir, se instaure primero dentro de la dimensión formal, y sólo posteriormente se integra a una referencia cultural e ideológica particular. Este carácter ambivalente del signo se proyecta en la imagen, siendo uno de los objetivos del presente análisis, el de segmentar cada uno de estos ámbitos para comprender desde una perspectiva histórico-cultural la serie del Chango de Juchitán. Por lo tanto el valor atribuido a cada elemento semiótico presente en los grabados surge y se comprende al interior del contexto del que emerge la experiencia cultural de Toledo.

Para Voloshinov el signo es el resultado de la relación entre la base y la superestructura,³¹ siendo esta relación la que origina el sentido del signo al interior de un contexto cultural específico.³² Es aquí donde es necesario elaborar un estudio del signo desde sus distintas dimensiones para comprender el fenómeno representado por Toledo. Lo importante es entender al discurso contenido en los grabados como un producto del emisor en un caso concreto y particular, y que se realiza nuevamente en el receptor, quien también obtiene el significado en un contexto cultural determinado; aquí y ahora.³³ Por lo tanto, el signo tiene como cualidad principal el de ser al mismo tiempo una entidad única pero que surge a través de una existencia compartida.³⁴ Este proceso implica que un signo en su individualidad requiere de una incorporación momentánea a un ámbito colectivo, que al mismo tiempo le permitirá obtener nuevamente un carácter individual. Así, el *Informe para una academia* de Toledo mantiene una dimensión individual y otra compartida, ya que expresa un vínculo con el texto de Kafka, pero al mismo

²⁹ Valentín N. Voloshinov. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. Rosa María Rússovich. Ed. Nueva Visión, Argentina. 1976, p. 19.

³⁰ *Op cit*, p. 20.

³¹ En este sentido cabe señalar que la propuesta semiótica de Voloshinov esta anclada en una lectura del pensamiento marxista y que en consecuencia implica la vinculación de los procesos de semiósis con las nociones desarrolladas por Marx en relación con los procesos económicos y sociales. Por lo tanto la máxima de Marx “*Das Leben bestimmt das Bewusstsein*” es aquí aplicada al fenómeno del lenguaje en el sentido de que la vida determina la conciencia (cultural) y en consecuencia el significado de las cosas esta anclado en los procesos sociales.

³² *Ibidem*, p. 24.

³³ *Ibidem*, pp. 86-87.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península Barcelona, 1975, p. 193.

tiempo se desprende de él para constituirse como un signo independiente de la cultura vivida por el escritor. Tanto el texto de Kafka como la serie de Toledo condensan un imaginario social determinado por las construcciones míticas, ideológicas y utópicas de la matriz de pensamiento occidental. El simio de la historia representa el mito evolucionista que permitió construir la polaridad *civilizado-salvaje*. Este discurso fue la base para establecer la condición de identidad de las culturas, deviniendo ideología dominante que se difundió y sedimentó en los múltiples imaginarios en torno a la realidad cultural. En este sentido cabe destacar que el evolucionismo ha sido definido como la ideología dominante en la tradición occidental, estableciéndose en el campo de la antropología como la raíz de su pensamiento; sobre todo en la versión de evolucionismo social.³⁵ Dicha doctrina se fundamentó estableciendo un parámetro de progreso dentro de la historia cultural humana, basada regularmente en un cierto dominio de la cultura sobre la naturaleza y de la mente sobre la materia. Dentro del marco del siglo XIX fue cuando se gestó el llamado evolucionismo clásico, dando paso a la antropología como “ciencia”.³⁶ Este punto desencadenó una gran cantidad de concepciones respaldadas por un criterio “científico”, originando una nueva forma de definir al “otro”. En el mismo siglo el concepto de “salvaje” adoptó una carga peyorativa, que originalmente solamente se había asociado con “primitivo”, y fue también donde el evolucionismo social y biológico gozó de gran importancia en el ámbito académico. Con ello el evolucionismo se estableció no solo como una teoría científica, sino como la ideología hegemónica en el ámbito académico del pensamiento occidental.³⁷

El hecho de lograr superar la barrera de la condición animal e insertarse por completo en la dimensión de la civilización obliga, según este discurso, al hecho de tener ciertas prácticas que corresponden con el imaginario que legitima la adscripción de un individuo a un grupo específico, que en este caso se ejemplifica en la cultura europea, dentro de la que se puede incluir, en el caso de Toledo, la práctica artística. Es por ello que en la imagen siguiente es representado de modo figurativo a un ser con rasgos zoomorfos, en actitud humana. Esta imagen expone la dialéctica de la cultura, asumiendo la tensión entre el mundo animal y el humano, referido en este caso con el paradigma cultural europeo. Toledo aprovecha el discurso evolucionista para evocar a su propia experiencia de vida, haciendo de la obra un acto performativo.

³⁵ William Y. Adams. *Las raíces filosóficas de la antropología*. Trad. Fernando Díez Martín, Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 25.

³⁶ *Op cit*, p. 77-79.

³⁷ *Ibidem*, p. 55-57.



“...alcancé la cultura media de un europeo...”, Punta seca, 24.5 x 29.5 cm., 27 x 107 cm., 2004.

La propuesta visual permite identificar una intención central, a saber, la de condensar en el grabado el imaginario en torno a la identidad de la civilización. En otras palabras, dicho imaginario se nutre del mito y la ideología evolucionistas, los cuales se proyectan en la Punta seca de modo que permiten a su vez mostrar la condición de identidad del autor. Es así como la imagen proyecta de modo puntual la intención fundamental de Toledo, a saber, la de exponer su situación existencial. Estos imaginarios transitaron a la dimensión utópica en el momento en que Toledo busca impugnar una realidad imaginada a partir del discurso artístico y de la negación de los sistemas de valores impuestos por la *metacultura*. En consecuencia es posible asumir que la serie de Toledo, igual que el texto de Kafka, es un *performance cultural* que devela la estructura social vigente a través de la ironía. Allí se expone un *drama social* que subraya el conflicto creado en las relaciones sociales, determinadas por el mito, la ideología y la utopía. Es también una experiencia filtrada por los procesos de semiósis y de la imaginación, que se proyecta en la dimensión artística. Sin embargo, para mostrar lo anterior es fundamental establecer con cierta claridad el modo en el que interactúan estos textos dentro de la dinámica cultural, siempre en la dimensión semiótica.

V La semiosfera, la cultura y la obra.

El escritor alemán Kurt Tucholsky dijo alguna vez, probablemente parafraseando a Da Vinci, que una imagen decía más que 1000 palabras. Al margen de lo paradójico que puede sonar el hecho de que un poeta haga esta aseveración, lo importante aquí es recuperar dicha expresión para replantear la relación entre los sistemas semióticos y la cultura. Tal relación es fundamental para mostrar cómo, a partir del texto de Franz Kafka y las imágenes de Francisco Toledo, es posible identificar un proceso de intersemiósis, creado en la relación de dinámicas culturales distantes en tiempo y espacio, pero cercanas en cuanto a los imaginarios que las produjeron.

En algún momento se han subrayado ya los paralelismos entre la literatura y las artes visuales. Sin embargo, dicha aproximación se redujo al ámbito de la historia del arte.¹ No obstante un enfoque semiótico-antropológico permite dar cuenta del proceso de semiósis desde sus principios generales y con ello mostrar la relevancia del caso aquí estudiado. De ahí que la pregunta fundamental sobre la semiósis debe ser: ¿Cómo funciona la dimensión semiótica dentro de la experiencia humana?,² y en consecuencia de la cultura y el arte. En primera instancia la semiósis humana puede ser definida como una forma de cierta facultad que permite la construcción de representaciones de un medio ambiente, determinadas por la interacción de un organismo humano con su entorno. La base del proceso de semiósis implica entonces el vínculo entre la memoria y la realidad a través de la percepción. Podemos asumir entonces que las cosas son transformadas en objetos cuando son filtrados por un sistema cultural.³ Lo anterior se hace más evidente si asumimos que, en su evolución, la especie humana ha logrado trabajar de modo alterno con la memoria y la realidad, logrando interpretaciones del mundo. Este proceso ha permitido la comparación, metaforización, imaginación y creación. Con ello es posible almacenar y transmitir el conocimiento colectivo a través de dispositivos culturales como la literatura y la pintura, implicando el desarrollo de la abstracción, el uso de símbolos, y creando un patrón evolutivo delimitado por el dominio de uno de los tres estadios: el icónico, el simbólico y el indicial.⁴

¹ Mario Praz. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 2007.

² Barend van Heusden. "Semiosis y cultura: un modelo de banda ancha acerca de la evolución semiótica", en *Tópicos del seminario*, No. 10, Dic. 2003, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 15-17.

³ *Op cit.*, p. 18-22.

⁴ *Ibidem*, p. 25-38.

Así el último de los estadios de la semiósis en el desarrollo de la cultura se identifica con la dimensión indicial. Allí las imágenes permiten la representación de relaciones o de estructuras. Es entonces cuando el signo se vuelve una entidad triple compuesta por un signo visible (representamen), estructura conceptual (interpretante), y una realidad ausente (objeto). En consecuencia las llamadas artes visuales se insertan en la cultura, conservando la dimensión icónica dentro de las dimensiones, simbólica e indicial.⁵ Dicha evolución semiótica es acumulativa, ya que los signos indiciales se construyen sobre los simbólicos y a su vez estos sobre los icónicos. Podemos decir entonces que en la cima de la pirámide evolutiva se encuentra el signo indicial, sostenido por los simbólicos e icónicos.⁶

Lo anterior ha sido mostrado a partir de textos creados en el periodo colonial de América, donde la codependencia de sistemas semióticos era fundamental para el proceso transcultural ocurrido en México. Ahí los pictogramas e ideogramas se mezclaron con los signos alfabéticos en la producción del sentido de un texto cultural. En el estudio del texto *La peregrinación de los Aztecas*⁷ y su transcripción elaborada en el siglo XVI se muestra como los “libros” pictóricos del mundo náhuatl se articulaban con el lenguaje verbal, relacionado los signos icónicos, simbólicos e indiciales.⁸ En dicho estudio se muestra también como un texto de origen prehispánico almacenado en la memoria puede tener correlatos de orden pictórico estableciendo una dialéctica entre el hipotexto o “texto fuente”, la imagen y el verbo, demostrando la función de codependencia entre la palabra y la imagen en el horizonte cultural náhuatl.⁹ Así, la semiótica de la cultura náhuatl muestra la intrínseca relación en la que se encuentran los sistemas semióticos verbales, visuales, y hasta auditivos. En estos textos prehispánicos es posible percibir el vínculo entre la palabra, la sonoridad y la imagen, dejando clara la existencia de una cultura pictórica-fonética.¹⁰

⁵ *Ibidem*, p. 44-47.

⁶ *Ibidem*, p. 50-53.

⁷ El texto denominado *a posteriori* como *La peregrinación de los aztecas* es una configuración de esquemas narrativos con carácter mito-lógico. Dichos relatos son numerosos y diversos en cuanto a estructura narrativa, pero todos remiten a un mismo esquema o matriz que genera sentido en cuanto al origen. Todos son manifestaciones narrativas de una misma historia “virtual”. De este “texto fuente” se creó el llamado *Códice Boturini* y el *Códice Aubin*, además de los Manuscritos 85 y 40.

⁸ Patrik Johansson K. *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVII*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIH, 2004.

⁹ *Op cit*, pp. 23-24.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 115-121.

Lejano del ejemplo anterior, dentro del proyecto cultural llamado occidental, se produjo una relación peculiar entre los sistemas semióticos, creando una “brecha” entre el sistema verbal y el pictórico.¹¹ Dicha polémica se consolidó tras la radicalización del planteamiento de Platón por parte de Aristóteles, y se mantuvo de modo intermitente hasta nuestros días. Autores como Quintiliano, Filostrato, Calístrato, Dío Crisóstomo,¹² Horacio, Leonardo da Vinci,¹³ G. E. Lessing,¹⁴ y Schelling¹⁵ son algunos de los principales contribuyentes del debate gestado dentro del ámbito intelectual europeo en torno a los sistemas pictóricos y los literarios. No obstante dicho debate en torno a estos dos modos semióticos se reduce en el caso occidental a una tradición cultural, y sus respuestas forman parte de un marco ideológico específico. Nos sería imposible citar aquí todos los ejemplos que la antropología puede aportar para mostrar que la discusión sostenida al interior del pensamiento occidental no puede identificarse en otros contextos culturales, pero si es posible subrayar el intento por lograr un conocimiento de las expresiones no occidentales desde sus propios marcos conceptuales.¹⁶ En consecuencia es un hecho que el debate en torno a la jerarquización de la literatura y la pintura aparentemente ha sido objeto de discusión solamente al interior de la matriz cultural occidental, principalmente desde la estética.¹⁷ Parece entonces que la distinción entre la “imagen” y el “texto” y su ulterior vínculo se reducen a una problemática cultural específica, la de la fragmentación de los sistemas de comunicación en la tradición occidental.

Es un hecho documentado que desde los primeros pictogramas hasta la emergencia de los alfabetos tuvieron que transcurrir más de cinco mil años. Dicho fenómeno ha sido fundamento de diversas teorías sobre la evolución del lenguaje. Ya sea para enfatizar la primacía del lenguaje oral o gestual antes de la representación escrita, o como fundamento para establecer la idea de que la escritura complementa la lengua y en consecuencia la distinción de lenguas incompletas, sin escritura. Jean-Jaques Rousseau estableció en su momento tres grandes tipos de sistema de escritura. Como resultado de esta concepción se produjo la distinción entre culturas “salvajes” que dibujan objetos, las “bárbaras” que representan signos de palabras y las “civilizadas” que usan el alfabeto. Incluso Claude Lévi-Strauss substituyó en cierto momento la

¹¹ Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Alianza Editorial, Tecnos, 2002, pp. 132-135.

¹² *Ibidem*. pp. 140-143.

¹³ Leonardo Da Vinci. *Tratado de la Pintura el parangón y la teoría de las Artes hermanas*. Versión castellana de Mario Pittaluga, Buenos aires, Editorial Losada, 1954.

¹⁴ Godhold E. Lessing. *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Hamburg, 1766.

¹⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2000, pp. 147-148.

¹⁶ Alfred Gell. *Art and agency. An Anthropological Theory*, Oxford Clarendon Press, 1998.

¹⁷ Raymond Bayer. *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, 2003.

expresión “no civilizado” por la de “sin escritura”.¹⁸ Por ejemplo para Ferdinand De Saussure existían dos tipos de sistemas de representación, el ideográfico y el fonético. Por su parte J. Gelb distinguió cuatro: los logográficos, los logo-silábicos, los silábicos y los alfabéticos.¹⁹ En consecuencia el proyecto occidental ha nutrido la discusión, construyendo la fragmentación de los sistemas de escritura, al grado de crear un imaginario entorno a la supremacía de la pintura o la literatura, según el autor.

Pareciera inútil señalar entonces que los alfabetos usados en los sistemas lingüísticos son solamente una de las formas posibles de escritura, y que su origen comienza en una fase donde un pictograma representa un objeto, que posteriormente por *acrofonía* es remplazado por el sonido inicial del objeto deviniendo en el principio del alfabeto y posteriormente en un sistema de grafías usado para la representación de los lenguajes verbales.²⁰ No obstante la transición de los pictogramas al alfabeto permite identificar la emergencia de las culturas literarias, y en consecuencia el surgimiento del debate esbozado en párrafos anteriores. Lo anterior solamente permite formular la pregunta en torno a la función natural de la interacción entre los sistemas de escritura, expresados aquí por las obras de Toledo y Kafka. Dichas obras mantienen un vínculo, semejante a caso de la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo, donde se hace un ejercicio de reunificación de dos sistemas de representación.²¹ En ella, partiendo de una imagen, se elabora la crónica de un instante, tomando como modelo la escritura china. En este ejercicio intersemiótico Salvador Elizondo intenta establecer un vínculo entre la escritura alfabética y la escritura hecha con luz. Es entonces cuando yuxtapone la fotografía y el texto a partir del uso del principio del montaje aprendido por Elizondo de Sergei Eisenstein.²²

Dicho principio, el del *montaje* cinematográfico, es usado en este caso a partir de la adaptación de los términos de *toma*,²³ *encuadre*,²⁴ *cuadro*²⁵ y *plano*²⁶, y es a través de esta técnica como se ensamblan imágenes (escenas) en una misma secuencia. De este proceso se pueden

¹⁸ Louis-Jean Calvet. *Historia de la escritura*, Paidós Barcelona, 2001, p. 11- 13.

¹⁹ *Op cit.*, pp. 15.

²⁰ *Ibidem.* pp. 111-123.

²¹ Salvador Elizondo. *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

²² Adriana de Teresa. *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

²³ Según la terminología de Gilles Deleuze la *toma* se define cinematográficamente como un fragmento de la película impresa, es decir un trozo de celuloide que contiene una fracción del evento.

²⁴ Según la terminología de Gilles Deleuze el *encuadre* es la organización de la toma y consiste en la forma en que el realizador determina y organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo de la cámara. El encuadre implica un límite u horizonte visual.

²⁵ Según la terminología de Gilles Deleuze el *cuadro* es el conjunto de elementos que aparecen en el cuadro que han de ser tomados.

distinguir dos modos: el montaje-relato²⁷ y el montaje-expresivo²⁸. Como en el ideograma en el montaje se combinan elementos independientes con el fin de provocar en el espectador una experiencia conceptual, como en el caso de las formas poéticas tradicionales del Japón. Así, el montaje implica la desintegración del evento en varios planos que al mismo tiempo son elementos opuestos que permiten la emergencia de un concepto, haciendo de la lectura un ejercicio intelectual por parte del receptor.²⁹ En esta perspectiva el texto no intenta copiar la realidad sino producirla. Además se centra en el aspecto temporal, intentando dotar a la escritura alfabética del carácter instantáneo de la imagen fotográfica, usando la estructura cinematográfica.³⁰

Con ello, el texto pretende la reconstrucción mental de un acontecimiento a partir del juego alternado que va de la construcción de una secuencia narrativa a partir de una imagen y la fragmentación de un texto para la aprensión de un instante.³¹ Ahí se muestra la condición documental y fotográfica de la memoria. Para ello se retoman los dos modos usados para reconstruir el pasado: la evocación y la invocación, funcionando ambos de modo intermitente durante la actualización del texto en el proceso de lectura.³² En el caso de la serie *Informe para una academia* de Francisco Toledo lograda a partir de la transformación del texto de Franz Kafka es posible identificar también la técnica del montaje, ya que las imágenes se establecen como medios para la invocación y evocación de una acción. Cada uno de los instantes representados en las imágenes permite reconstruir un suceso, la transformación del simio en ser humano.

²⁶ El plano es para este mismo autor la forma en la que la toma queda contenida definitivamente en la película. A través del plano es posible la composición y descomposición de los objetos dentro del conjunto.

²⁷ El montaje-narrativo consiste en la reunión de diversos planos dentro de una secuencia lógica o cronológica que alberga una historia, en donde cada uno de los planos aporta un contenido narrativo y contribuye al desarrollo de la acción desde una perspectiva dramática. Este proceso implica un medio de descripción que se forma colocando las tomas en una secuencia causal.

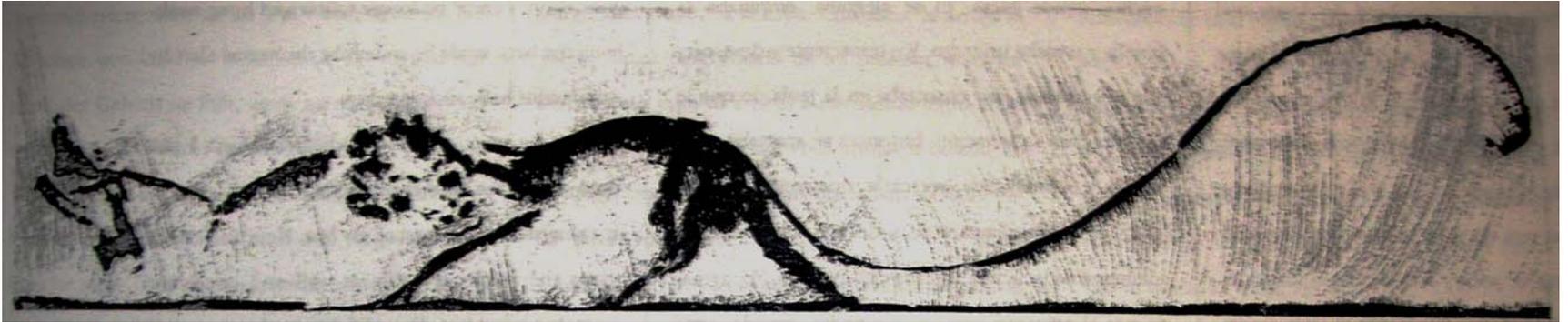
²⁸ El montaje expresivo es definido como una técnica que se basa en la yuxtaposición “discontinua” de los planos con la finalidad de producir un efecto en el espectador a partir de la combinación de dos imágenes. Esta modalidad de montaje es según Eisenstein un choque o conflicto entre dos factores dados, del cual surge un concepto y se consigue un principio dramático que produce efectos de rupturas en el pensamiento del espectador.

²⁹ Adriana de Teresa. *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp 69-105.

³⁰ *Op cit*, pp 15-20.

³¹ *Ibidem*, pp 21-31.

³² Adriana de Teresa. *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp 47-66.



“...el mayor trabajo me lo dio la botella de aguardiente, el olor me torturaba...”, Punta seca, 9.5 x 49 cm, 27 x 107 cm, 2004.

La Punta seca mostrada arriba evoca a la experiencia de la aculturación vivida por Peter el Rojo. Es la recuperación de un instante que de modo retrospectivo restaura la imagen de la integración a la vida humana. El simio, con una botella en la mano intenta aprender el comportamiento humano, y con ello lograr la integración a la civilización. Lo anterior se produce utilizando la técnica del montaje, rearticulando la estructura narrativa del cuento de Kafka para expresar la metamorfosis del simio en humano.

Es necesario aquí mencionar que en el desarrollo de la semiótica se ha producido una aproximación que permite asumir la inexistencia de sistemas aislados funcionalmente unívocos y precisos, ya que dicha separación solamente funciona dentro de un *continuum* semiótico conformado por fenómenos semióticos de diversos tipos que están en diversos niveles de organización. Este *continuum*, por analogía al concepto de biosfera, ha sido llamado semiosfera.³³ Esta esfera es el espacio donde es posible toda actividad semiótica, ya que toda semiósis particular es posible sólo a partir de su inclusión en la semiosfera.³⁴ No obstante la naturaleza de la semiosfera implica de modo paralelo la

³³ El espacio de la semiosfera es de carácter abstracto, sin embargo no implica que la noción de espacio sea una metáfora. Es una esfera que posee los rasgos distintivos de un espacio cerrado en sí mismo, y solamente dentro de ella son posibles los procesos de comunicación y de significación. Este universo semiótico puede ser considerado como un conjunto de textos de distintas características desarrollados en diversos sistemas de comunicación cerrados unos con respecto a los otros. Los dos principales rasgos de la semiosfera son su carácter delimitado e irregular.

³⁴ Iuri M. Lotman. *La semiosfera I. semiótica de la cultura y el texto*, Frónesis Cátedra, Universitat de València, 1996, pp. 22-24

existencia de la noción de *frontera*,³⁵ misma que es correlativa a la de individualidad semiótica.³⁶ Así, la irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera es determinada por su heterogeneidad. Lo anterior implica que la semiosfera es frecuentemente atravesada por fronteras internas que permiten, a través de la transmisión de información lograda por medio de las fronteras, la generación de sentido y el surgimiento de nueva información. Con ello, la heterogeneidad estructural de la semiosfera permite procesos dinámicos que permiten la producción de nueva información dentro de la esfera, incluyendo los fenómenos logrados a través del lenguaje verbal y el icónico. Dicho proceso dialógico implica la reciprocidad y mutualidad en el intercambio de información.³⁷ Lo anterior quiere decir que al cabo de cierto espacio de tiempo cultural, los textos acumulados dentro de las fronteras de uno de los subsistemas de la cultura comienzan a pasar al opuesto. Así las esferas textuales cerradas forman un sistema de mundos que se interceptan o que se organizan jerárquicamente, correlacionados sincrónica o diacrónicamente, y colectiva o individualmente.³⁸

En este sentido, la obra de Franz Kafka se produce en una esfera semiótica delimitada por un sistema cultural específico, y que en este caso fue determinado por el lenguaje verbal escrito. No obstante durante la transmisión del contenido del texto a otra esfera, en este caso la que delimita la cultura de Francisco Toledo, es posible observar un nuevo proceso de semiósis que genera nuevas realidades que al mismo tiempo ofrecen nueva información. La serie de Toledo es pues un nuevo texto dotado de información que permite un diálogo con el texto de Kafka y con otros textos vinculados con el imaginario sobre la civilización. En este proceso es fundamental la conciencia creadora, entendida como el dispositivo intelectual capaz de producir nuevos mensajes. Junto con la tendencia a unificar códigos para facilitar la comprensión de textos, en el mecanismo de la cultura operan tendencias diametralmente opuestas. Lo anterior hace sentido si asumimos que la transmisión del mensaje no es la única función del mecanismo comunicativo y cultural. Éstos realizan una producción de nuevos mensajes a partir de la conciencia creadora del individuo pensante. Lo anterior ocurre con los “textos artísticos” ya que la formación de sentido no tiene lugar en un sistema

³⁵ La *frontera* es definida como la suma de los filtros que permiten que un texto pase a otro lenguaje que se encuentra fuera de sus límites semióticos. La frontera del espacio semiótico es una posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. Este es un mecanismo que permite la traducción de mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa, haciendo que la frontera general de la semiosfera se intercepte con las fronteras de los espacios culturales particulares.

³⁶ Iuri M. Lotman. *La semiosfera I. semiótica de la cultura y el texto*, Frónesis Cátedra, Universitat de València, 1996, pp. 24-25.

³⁷ *Op cit*, pp. 29-42.

³⁸ *Ibidem*, pp. 43-60.

estático. En consecuencia la cultura tiene como cualidad inmanente la constante afluencia de textos del exterior. Lo anterior implica una permanente experiencia de la *alteridad*.³⁹

En este caso la conciencia creadora de Toledo permite la re-creación del *Informe para una academia* de Franz Kafka en los planos de la expresión y del contenido. La secuencia narrativa del texto literario es modificada por la técnica del montaje, reconstruyendo episodios de la historia, pero al mismo tiempo el significado de las imágenes se catapulta hacia otro imaginario colectivo. En este sentido el texto permite reconstruir una experiencia de la *empatía* a través de la experiencia compartida de la jaula. Lo dicho anteriormente nos hace pensar que el texto de Kafka en su primera fase se creó al interior del imaginario colectivo, mismo que delimitó la realidad en torno a los mundos salvajes. Dicho imaginario se proyectó en un texto escrito, que en su carácter de obra literaria permitió ser re-creado constantemente. Es entonces cuando se convirtió en una entidad intelectual que produce nuevos mensajes durante los procesos de recepción, es decir adquiere un carácter polisémico. Al mismo tiempo que éste contiene información sobre un imaginario es transformado y enriquecido por el imaginario de Toledo, mismo que está anclado en la historia de la cultura mexicana.

Opuesta a la idea de que todo texto siempre es un texto en algún lenguaje, y que el lenguaje siempre está dado antes que el texto y que éste último es determinado por el primero, se asume aquí otra función que implica pensar al texto como una entidad con una función formadora de sentido. En consecuencia es posible identificar una doble función del texto, ya sea como manifestación de un solo lenguaje o como una manifestación de varios lenguajes a la vez. De lo anterior es posible elaborar un eje semiótico en uno de cuyos extremos están los lenguajes artificiales que garantizan la univocidad de la comprensión, en el punto intermedio las lenguas naturales y en el otro extremo los sistemas poli-estructurales como los lenguajes artísticos.⁴⁰ Con ello es posible asumir que todo texto, incluyendo los aquí tratados, puede ser definido como la realización de un sistema de comunicación o como su destrucción, en el caso del arte. La base de esta doble dimensión del texto es la dualidad funcional de los textos dentro de la cultura. Así, en el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos, como el caso de la serie de Toledo. El rasgo distintivo básico del texto en la segunda de las funciones mencionadas es su heterogeneidad interna, ya que ningún texto de esta especie puede

³⁹ *Ibidem*, pp. 61-76.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 83-90.

ser decodificado en la perspectiva de un único lenguaje, pues es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se auto organizan jerárquicamente los lenguajes. Así la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto, pero sin dejar de mencionar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos” en los “textos”, ya que la propia etimología del vocablo “texto” refiere a un entretejido o entramado.⁴¹

En términos lingüísticos para que un acto de habla pueda ser clasificado como *texto* debe de tener determinadas características, llamadas frecuentemente principios constitutivos. Estos principios han sido llamados *cohesión*,⁴² *coherencia*,⁴³ *intencionalidad*,⁴⁴ *aceptabilidad*,⁴⁵ *informatividad*, *situacionalidad*, *intertextualidad*. Cada uno de ellos es identificado en relación con el texto en cuestión. A estos se les unen los llamados principios regulativos, representados por la *eficiencia*, *efectividad*, y *adecuación*.⁴⁶ En este sentido aunque la *efectividad* del texto depende, en principio, de los cuatro primeros aspectos, éstos no son suficientes para la interacción comunicativa. La *informatividad* permite encontrar niveles de información contenida en el texto, misma que es construida por la *situacionalidad*. A lo anterior se anexa la *intertextualidad*, entendida como la participación de factores que establecen una interdependencia para poder interpretar correctamente el mensaje, es decir la necesidad de usar conocimientos de otros “textos” para decodificar el mensaje. En este enfoque el texto es definido como el resultado del uso de elementos y patrones estructurales para transmitir mensajes.⁴⁷

Siguiendo lo dicho anteriormente, tanto el texto de Kafka, como los de Toledo implican los principios constitutivos y regulativos para balancear la informatividad, la situacionalidad y la intertextualidad dentro de la intersemiósisis. Si asumimos que la situación existencial de

⁴¹ *Ibidem*, pp. 91-109.

⁴² La *cohesión* es entendida como la forma en la que están enlazados, dentro de convenciones (reglas) gramaticales, los componentes de la superficie textual en una secuencia, estableciendo una relación de dependencia entre sí que permite la creación del significado. Para profundizar al respecto véase Robert-Alain de Beaugrande. *Introducción a la lingüística del texto*, Trad. Sebastián Bonilla. 1ª edición. Editorial Ariel, Barcelona, España.

⁴³ La *coherencia*, consiste según Beaugrande en el componente regulador de los elementos de una superficie textual que permite una relevancia conceptual (sentido). La *coherencia* permite un análisis en términos culturales, asumiendo al “texto” como una expresión antropológica, ya que no tiene sentido por sí mismo, sino gracias a la interacción que se establece entre el conocimiento presentado en el texto y el conocimiento del mundo almacenado en la memoria de los interlocutores.

⁴⁴ La *intencionalidad* es definida por el mismo autor como la dimensión del texto que depende del productor (autor), quien usa elementos de su conocimiento para transmitir un mensaje y que se concentran en los dos primeros principios mencionados.

⁴⁵ La *aceptabilidad* es para Beaugrande la condición ejercida por el receptor y funciona también en relación con los dos primeros puntos, así la *cohesión* y la *coherencia* dependen en gran medida del balance entre la *intencionalidad* y la *aceptabilidad*.

⁴⁶ Robert-Alain de Beaugrande. *Introducción a la lingüística del texto*, Trad. Sebastián Bonilla. 1ª edición. Editorial Ariel, Barcelona, España, 1997, Cap.I.

⁴⁷ *Op cit*, p..

Kafka dentro del Imperio Austro-Hungaro estaba determinada en gran medida por el conflicto detonado por las relaciones interétnicas al interior del mismo, y que ésta estaba determinada por la oposición entre las culturas “civilizadas” y las “culturas salvajes”, es posible extraer del cuento cierta información a partir de su contextualización. Lo dicho ocurre también en el caso de la serie de Toledo, quien está constituido culturalmente por un imaginario en torno al conflicto inter-étnico. Lo anterior permite identificar un nivel de intertextualidad en ambas obras, ya que las situaciones en las que fueron creadas comparten elementos a nivel de imaginario.

Así, la *interpretación cognitiva* del texto ocurre en primera instancia en la *segmentación, categorización, y combinación* de los elementos que los componen. En este proceso los distintos tipos de memoria juegan un papel importante, ya que éstas permiten el ciclo de interpretación de secuencias de oraciones, vinculando informaciones conocidas con informaciones nuevas.⁴⁸ Con ello la estructura narrativa del texto de Kafka es transformada en una serie de imágenes logradas por la memoria episódica. Lo anterior permite que durante la interpretación del texto Toledo haya creado transformaciones semánticas a la *macroestructura* del mismo. Así la *omisión, adjunción, permutación y sustitución* de elementos del “texto de partida” forman parte de la elaboración del texto en la recepción, que posteriormente se re-crea usando las *macroreglas* inversas: *adjunción, particularización y especificación*.⁴⁹ En consecuencia el significado contenido en la serie de Toledo puede definirse como un pensamiento complejo, que se produce durante la interpretación cognitiva.

En este sentido un discurso siempre se refiere a algo que pretende evocar, y lo que esta en el discurso es el significado no el acontecimiento; que ha desaparecido.⁵⁰ En consecuencia la serie de Toledo puede definirse como una forma derivada de la enunciación, conteniendo en sí un pensamiento originado en la experiencia, siendo una mediación entre lo irracional del acontecimiento y lo racional del sentido.⁵¹ Los textos visuales, a partir de su condición, obtienen entonces un carácter de relativa autonomía que les permiten ser descontextualizados y recontextualizados en la lectura.⁵² Esta idea permite entender al texto como una entidad semiótica susceptible de ser transportada en tiempo y espacio.⁵³ Así como el texto se libera del autor la acción representada se libera de su agente quedando suspendida

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 175-201.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 211-228.

⁵⁰ Paul Ricoeur. *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002. pp. 96-98.

⁵¹ *Op cit*, p. 102.

⁵² *Ibidem*, pp. 104-105.

⁵³ *Ibidem*, p. 109.

para siempre como parte de la acción humana.⁵⁴ Lo anterior se asemeja a la distinción que la semiótica narrativa hace entre lo que ocurre y la narración de esto. Esta distinción se forma entre las nociones de *suceso* y *acontecimiento*, entendiendo a la noción de *suceso* como el producto de la integración de secuencias narrativas de acciones y procesos, y al *acontecimiento* como el objeto de conocimiento histórico.⁵⁵ El suceso es entonces la forma como se representa un acontecimiento utilizando al texto como medio para su existencia. Por lo tanto el acontecimiento contenido en el texto de Kafka es transportado a otro sistema a partir de un ejercicio de actualización por parte de Toledo.

A partir de esta idea, la obra de Toledo puede ser entendida como el resultado de un proceso que implica *sucesos narrativos*, que a su vez permiten hacer de la serie la unidad mayor de sentido. Por lo tanto la lectura y comprensión de la serie implica la segmentación en secuencias, la extracción de procesos y la identificación de acciones.⁵⁶ Así la concatenación de *micro* y *macroestructuras* origina el sentido último del discurso.⁵⁷ Este último sentido del texto ha sido llamado *tema*, y es entendido como la expresión de un signo elaborado en una situación concreta que obtiene sentido solo en relación con todo el campo de producción.⁵⁸ El *tema* es definido como el límite real más alto de la significación, ya que solo el *tema* significa algo definido.⁵⁹ Esta concepción remite a la idea de que los significados se disuelven en el *tema* originando el sentido último de este. En este caso el *Informe para una academia* tiene como tema la antinomia *salvaje-civilizado*.

Como se ha podido demostrar Toledo no solamente concretiza o revitaliza al signo contenido en el texto sino que también lo complementa. Esto es posible a causa de que cada *texto* como expresión discursiva tiene como una de sus características principales la de ser una unidad indeterminada. Lo dicho se sintetiza en el hecho de que todo lo representado en un texto tiene una dimensión objetiva y una indeterminada.⁶⁰ Esta condición general del texto obliga a tomar en cuenta la participación de lo indeterminado en la emergencia del signo. Con ello el lector se convierte en co-creador, siendo fundamental en la restauración del sentido último del texto,⁶¹ complementando la imagen

⁵⁴ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁵ Roberto Flores. "La construcción semántica del acontecimiento: pasos para un análisis aspectual del relato" en *Aspectualidad y Modalidades, Tópicos del seminario 3*. enero-junio. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2000, pp. 10-11.

⁵⁶ *Op cit*, p. 24.

⁵⁷ Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI, México, 1997, pp. 45-46.

⁵⁸ Valentín N. Voloshinov *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. Rosa María Rússovich. Ed. Nueva Visión, Argentina. 1976, p. 125.

⁵⁹ *Op cit*, p. 128.

⁶⁰ Román Ingarden. "Concretización y reconstrucción", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 33.

⁶¹ *Op cit*, p. 32.

o tema global. Se puede decir que entre lo indeterminado del texto y la participación de Toledo surge una relación proporcional. Esta condición del texto en relación con el *receptor-creador* abre en principio dos posibilidades, la primera obliga una lectura basada en los elementos objetivos del texto y la segunda posibilita la agencia del lector en la obra posibilitando una nueva creación. A esta acción se le ha llamado *actualización*.⁶²

La imagen mostrada en la página siguiente expone uno de los resultados de la actualización llevada a cabo por Toledo. En el texto de Kafka no es posible encontrar alguna referencia explícita que permita identificar el grabado mostrado. No obstante la lectura de Toledo permite crear una imagen que igual evoca a una situación existencial ambigua, en este caso representando a un simio semi humanizado a punto de montar una bicicleta y sosteniendo una pipa. Es aquí donde el texto permite al receptor convertirse en co-creador de la obra a través de la empatía. Con ello se advierte la interacción de textos dentro de la dinámica cultural, y permite explicar la existencia de la serie de Toledo como resultado de la actualización de la obra de Kafka. El tema de la obra se reformula a través de elementos propuestos por el artista oaxaqueño, haciendo uso de las *macroreglas* empleadas en los procesos mentales que generan sentido durante la recepción de un texto.

No obstante cada texto puede tener más o menos elementos de indeterminación en sus perspectivas. En ocasiones estas perspectivas están logradas con mucha objetividad, obligando al lector a un menor esfuerzo de actualización. Sin embargo, dentro de la actualización, la existencia de lectores produce distintas formas de concreción de las perspectivas,⁶³ originando múltiples resultados. Con ello el texto es el que sienta las bases de sentido y el lector solamente las concretiza. Sin embargo, de algún modo, la indeterminación hace que el lector dé a la obra una especie de cualidad personal, compartiendo la experiencia con el autor.⁶⁴ Este vínculo es el que permite hacer de la serie de Toledo una experiencia compartida, donde surge una fusión de horizontes, que a su vez da paso a la transmisión de una experiencia a través del devenir de la vida social.⁶⁵

⁶² *Ibidem*, p. 39.

⁶³ *Ibidem*, p. 44.

⁶⁴ Wolfgang Iser. "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 119.

⁶⁵ Jean Starobinski. "Un desafío a la teoría literaria", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 217.



“Chango en bicicleta”, Aguafuerte, 39 x 49 cm., 62 x 69.5 cm., 2004

De lo anterior es posible plantear que la naturaleza de todo texto, incluyendo las imágenes aquí estudiadas, permite un proceso permanente de intersemiosis. Esto significa que en un mismo “texto de partida” subyacen múltiples procesos de significación, haciendo que todos los tipos de comunicación en la cultura puedan ser presentados como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos.⁶⁶ Con ello es posible definir a la cultura como un proceso infinito de traducción total en el que: 1) textos completos son traducidos a otros textos completos (traducción textual), 2) textos completos son traducidos en la cultura como diversos meta textos (anotaciones, reseñas, estudios, comentarios, parodias, etcétera) complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura (traducción meta textual), 3) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales (traducción intextual e intertextual), 4) textos hechos de una sustancia (por ejemplo, verbal) son traducidos a textos hechos de otra sustancia (por ejemplo, audiovisual) (traducción extratextual).⁶⁷

Lo anterior implica que el “mismo” texto, como ocurre en el caso del *Informe para una academia*, puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas sígnicos. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sígnicos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión. En consecuencia la migración, la traducción y la transformación de los significados de los textos aquí mencionados muestran que la cultura, como sistema dinámico, se encuentra permanentemente en estado de traducción total. Este hecho implica que la traducción de un tipo de arte a otro es bastante frecuente en la cultura, ya que textos de artes diferentes están entretejiéndose. En este sentido el espacio intertextual incluye también la intermedialidad, misma que puede ser entre la monomedialidad (de la literatura, pintura, cine mudo, etcétera) y la multimedialidad (teatro, cine, etcétera). En este momento se hace inevitable distinguir entre traducción intralingüística, interlingüística y traducción transsemiótica o transmutación, siendo última la interpretación de los signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales.⁶⁸ Es así como la enunciación y el pensamiento concretizan al mundo en una experiencia, dándole un sentido particular. Es decir, el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados.⁶⁹

⁶⁶Peeter Torop. “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, en *Cuiculco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Vol 9, Nº 25, 2002. p. 13.

⁶⁷ *Op cit*, p. 14.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 15-28.

⁶⁹ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 1979, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002, p. 251.

Conclusiones

Doctor en derecho, y uno de los más prolíficos escritores de su tiempo, Kafka, creador de *La Metamorfosis* y *El proceso* —entre muchas otras obras— dona *Un informe para una academia*, complementando su interpretación del mundo, su teoría anclada en la transformación del Ser. Su texto es, en primera instancia, proyección de la experiencia de un hombre nacido el tres de julio de 1883 en Praga, profundo lector de los textos de Friedrich Nietzsche y Charles Darwin. Publicado por primera vez en noviembre de 1917, el “informe” además de complementar una profunda revisión sobre los procesos de identidad, da pauta para una traducción inter-semiótica llevada a cabo en este caso por Francisco Toledo.

A casi cien años de la publicación del texto y de ochenta y cinco de la muerte de Franz Kafka, ocurrida el 3 de junio de 1924, un artista plástico nacido en Juchitán, Oaxaca, el 17 de julio de 1940 toma “Un informe para una academia” y hace de él una serie de grabados que reaniman la reflexión sobre la imaginación, la identidad, la adaptación, la humanización y la afinidad entre los lenguajes dentro de la semiosfera. Es así como el Chango de Juchitán actualiza la metáfora del encierro desarrollada por Kafka, usando su propio medio, la imagen. Dentro de esta simetría, Kafka y Toledo formulan, a través de la ironía, un discurso sobre la experiencia de la aculturación, un señalamiento al fenómeno de alteridad, detonado con el enfrentamiento de dos mundos. Dos formas de expresión se reúnen nuevamente para dar cuenta de la experiencia de la “jaula”, logrando un ejercicio de reflexión sobre la naturaleza humana y su proceso de “occidentalización”. La universalidad del fenómeno de identidad permite aquí un ejercicio que expone la transformación de la propia condición, que en este caso se define dentro del proceso de humanización. Es ahí donde se describe la “emergencia” de la vida humana y se “abandona” la condición animal. Un simio humanizado protagoniza ese ejercicio de adaptación e integración a un mundo ajeno, que se vuelve propio a través de la asimilación y la adopción.

Toledo se apropia del arte para obligarnos a reflexionar nuestra situación frente al mundo. En él, humanos y animales son la misma especie, una especie universal. El mundo ya no es una amalgama de reinos y especies, es una entidad cerrada en sí misma. Su obra expresa un mundo personal, pero compartido. El *Informe para una academia* de Francisco Toledo es resultado de su contacto un tanto peculiar con la cultura europea. Él, como Kafka, es un hombre que describe la vida en el puente, participando de dos realidades. Con su obra no se propone

disolver las pertenencias que lo conforman, sino unificarlas, apropiándose las. En él se reestructura la identidad a través de la recreación de mitos y utopías, delimitados por el imaginario colectivo. El texto de Kafka funciona como “texto fuente”, permitiendo en Toledo llevar a cabo un nuevo proceso de semiósis dentro de su propia condición existencial. Con ello los imaginarios en torno a la evolución humana son el sustrato discursivo que permite en Toledo reformular una crítica al mito de la “civilización”.

Podemos concluir entonces que si es posible definir a la Cultura como una entidad semiótica, es viable incluir dentro de tal concepción a la serie de Francisco Toledo. Así, en los modos de ser de la cultura se incluyen diversas variedades de expresiones de orden semiótico, siendo la noción de *texto cultural* la entidad que permite la interpretación de tal realidad. Si tal noción puede definirse como una unidad de sentido emergida al interior de un marco cultural específico, es posible entender a la serie de Toledo como una variedad de textos que expresan un mensaje cultural determinado. En consecuencia, la serie *Informe para una academia* puede ser entendida como un conjunto de textos o traducciones de textos creados durante el proceso imaginativo de su autor. Éstos emergen como consecuencia de la sedimentación y reproducción de múltiples mensajes o pensamientos surgidos en la semiósfera, constituyéndose como representación de una identidad creada y determinada dentro del horizonte cultural mexicano. De lo anterior se desprende la idea que la serie de Toledo puede ser entendida como una diversidad de textos que son expresiones de traducción y autocomunicación que develan mensajes culturales específicos. Imágenes como las de un simio semihumanizado exponen un mensaje cultural, tomado de un “texto fuente” que es actualizado para reincorporarlo al proceso de traducción total de la cultura.

Además, si la cultura se crea a través de las construcciones ideológicas, utópicas y mitológicas, es posible identificar a través de los textos de Toledo la coexistencia de mitificaciones de órdenes culturales distintos. En este sentido el *texto*, entendido como la forma de representar la experiencia, es el objeto que permite ejercer el acto de relatar. Los acontecimientos se transforman en historia a través del relato y del *texto*. Comprender la obra de Toledo es envolver de sentido una explicación. En consecuencia identificar el discurso cultural expresado en los textos de Toledo permite retomar la noción de *situación* propuesta por Hans-Gerog Gadamer, y con ello incluir la noción de *horizonte*, como el ámbito de la visión que abarca lo visible desde una situación, o un determinado punto. Según esta propuesta comprender una tradición histórica implica que el receptor comparta el horizonte histórico del texto. Este desplazamiento se entiende, no como empatía, sino más bien como la posibilidad de acceder a un lugar compartido. La fusión de horizontes, ya sean ideológicos o históricos, permite la comprensión de los

textos. En este caso, el reconocimiento de las tradiciones históricas a las que pertenecieron Kafka y Toledo permite la comprensión de sus textos culturales. En ellos la imaginación del mundo a través de la experiencia, y su materialización en el lenguaje simbólico permiten la emergencia de *performances* culturales que muestran las capas que forman la estructura social. La obra es en conclusión un signo que emerge en la confluencia de horizontes. Su serie constituye un ejercicio de identidad que atraviesa la utopía, el mito y la ideología sobre la civilización, reafirmado nuevamente uno de los principales rasgos del arte, el de develar y cuestionar el imaginario sobre la cultura y la realidad social, asumiendo su función señaladora.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, William Y. *Las raíces filosóficas de la antropología*. Trad. Frenando Díez Martín, Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- AUDIFFRED, Myriam. “Yo chango de Juchitán”, en *La revista*, suplemento del periódico *El universal*, No. 070, 2005, pp. 54-59.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, 1979, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002.
- BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume, Madrid, 1989.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- BERGER, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Amorroutu Editores, Buenos Aires, 1991.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- CALVET, Louis-Jean. *Historia de la escritura*, Paidós, Barcelona, 2001.
- CHEREM, Silvia. ”Francisco Toledo“, en *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 332-335.
- Da VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura el parangón y la teoría de las Artes hermanas*. Versión castellana de Mario Pittaluga, Editorial Losada, Buenos Aires, 1954, pp.3-35.
- De BEAUGRANDE, Robert-Alain. *Introducción a la lingüística del texto*, Trad. Sebastián bonilla. 1ª edición. Editorial Ariel, Barcelona, España, 1997.
- ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- EMERICH, Luis Carlos. “Toledo: su zoología filosófica”, en *Francisco Toledo, Obra Gráfica para Arvil, 1974-2001*, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2001.
- FLORES, Roberto. “La construcción semántica del acontecimiento: pasos para un análisis aspectual del relato” en *Aspectualidad y Modalidades, Tópicos del seminario 3*. enero-junio. México, 2000, pp. 9-35.
- GADAMER, Hans-Georg. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en: *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 19-29.

- GELL, Alfred. *Art and agency. An Anthropological Theory*, Oxford Clarendon Press, 1998.
- GEERTZ, Clifford, “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Paidós Barcelona, 1983, pp 117-146.
- GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- INGARDEN, Román. “Concretización y reconstrucción“, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 31-54.
- ISER, Wolfgang. “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 121-143.
- . “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 99-119.
- JAUSS, Hans Robert. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 73-87.
- JOHANSSON, Patrik, K. *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVII*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIH, 2004.
- KAFKA, Franz. *Ein Bericht für eine Akademie*, Kurt-Wolff, München/Leipzig, 1916.
- KANT, Immanuel. *Antropología en sentido pragmático*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Amorrortu Editores, Argentina, 2000.
- LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1965.
- LESSING, Godhold E. *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Hamburg, 1766.
- LESSING, G. E. *Laocoonte*, Introducción de Justino Fernández, trad. Amalia Raggio, México, UNAM, 1960.
- LOTMAN, M. Iuri. *La semiosfera I. semiótica de la cultura y el texto*, Frónesis Cátedra, Universitat de València, 1996.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. “Ambigüedad histórica del arte mexicano”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, Universidad

- Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, pp. 85-100.
- “Francisco Toledo”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, pp. 373-381.
- “Toledo: el lenguaje de las cosas”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, pp. 383-387.
- “Un arte de dos culturas: Francisco Toledo”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004, pp. 389-393.
- *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, lecturas mexicanas, CONACULTA, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península Barcelona, 1975.
- MEYER, Shapiro *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.
- MIEKE Bal y Norman Bryson “Semiotics and Art History: a discusión of Context and Senders”, en *Art Bulletin*, 73 no.2 June 1991
College Art Association (CAA).
- MONSIVAIS, Carlos. “Toledo y Borges: las zoologías complementarias”, en *Toledo, zoología fantástica Borges*, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999.
- “Como quien corta un pedazo de río”, en *Francisco Toledo, Obra Gráfica para Arvil, 1974-2001*, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2001.
- PÉREZ, Tapias José Antonio. *Filosofía y crítica de la cultura. Reflexión crítico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural de hombre*. Editorial Trotta, 2ª edición, Madrid, 2000.
- PRAZ, Mario. *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1970.
- RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- SOLÍS Olguín, Felipe. “Francisco Toledo en el Museo Nacional de Antropología”, en *Francisco Toledo en el Museo Nacional de Antropología*, CONACULTA, INAH, México, 2004.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos,

2000.

TERESA, Ana De. *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

TOLEDO, Francisco. *Francisco Toledo en el Museo Nacional de Antropología*, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004.

----- . *El sol, la luna y las estrellas, leyendas de la creación*, adaptación de textos de Francisco Hinojosa y Paul Navarrete, ilustraciones de Francisco Toledo, Editorial Novaro, México, 1991.

----- . *Coyote va a la fiesta de Chihuitán*, cuento zapoteco, traducción y recopilación de Víctor de la Cruz, ilustraciones de Francisco Toledo, H. Ayuntamiento popular de Juchitán, Oaxaca, México, 1883.

----- . *Toledo, zoología fantástica Borges*, texto de Carlos Monsivais, CONACULTA, INAH, México, 1999.

----- . *Toledo/ Sahagún*, textos de Fray Bernardino de Sahún; Augurios y Abusiones, México, 1974.

----- . *Toledo/ Chilam Balam*, texto tomado del libro *de los enigmas del Chilam Balam de Chumaye*, México, 1975.

----- . *Toledo/Guchachi*, textos prehispánicos, europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII; antología de textos por Elisa Ramírez Castañeda, México, 1976.

----- . *Francisco Toledo, Obra Gráfica para Arvil, 1974-2001*, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2001.

TOROP, Peeter. “Intersemiosis y traducción intersemiótica” en *Cuicuilco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Vol. 9, No. 25, mayo-agosto, 2002, México, pp. 13-42.

TURNER, Victor. “Del ritual al teatro”, en *Antropología del ritual*, (Ingrid Geist compiladora) Instituto Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México, pp. 71-88.

----- . “La antropología del *performance*”, en *Antropología del ritual*, (Ingrid Geist compiladora) Instituto Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México, pp. 103-144.

Van DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI, México, 1997.

----- . *La ciencia del texto*, Paidós comunicación, Barcelona, [1983], 2007,

Van HEUSDEN, Barend. “Semiosis y cultura: un modelo de *banda ancha* acerca de la evolución semiótica”, en *Cultura y semiosis, tópicos del seminario*, Núm. 10, Revista semestral de diciembre, 2003, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 15-57.

VOLOSHINOV, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. Rosa María Rússovich. Ed. Nueva Visión, Argentina. 1976.

ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2007.